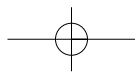
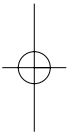
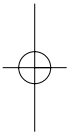
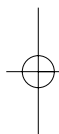
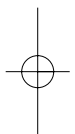
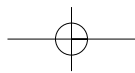


TUMULTI QUOTIDIANI



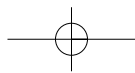


© 2009
Mario Faticoni & Tema
via Sonnino 77, 09125 Cagliari
www.studiotema.com

Progetto grafico
Aldo Brigaglia

Stampa
Nuove Grafiche Puddu

ISBN 978-88-95505-053



Mario Faticoni

TUMULTI QUOTIDIANI

Sardegna tra scena e società



*Ai miei figli
Massimiliano e Roberta*

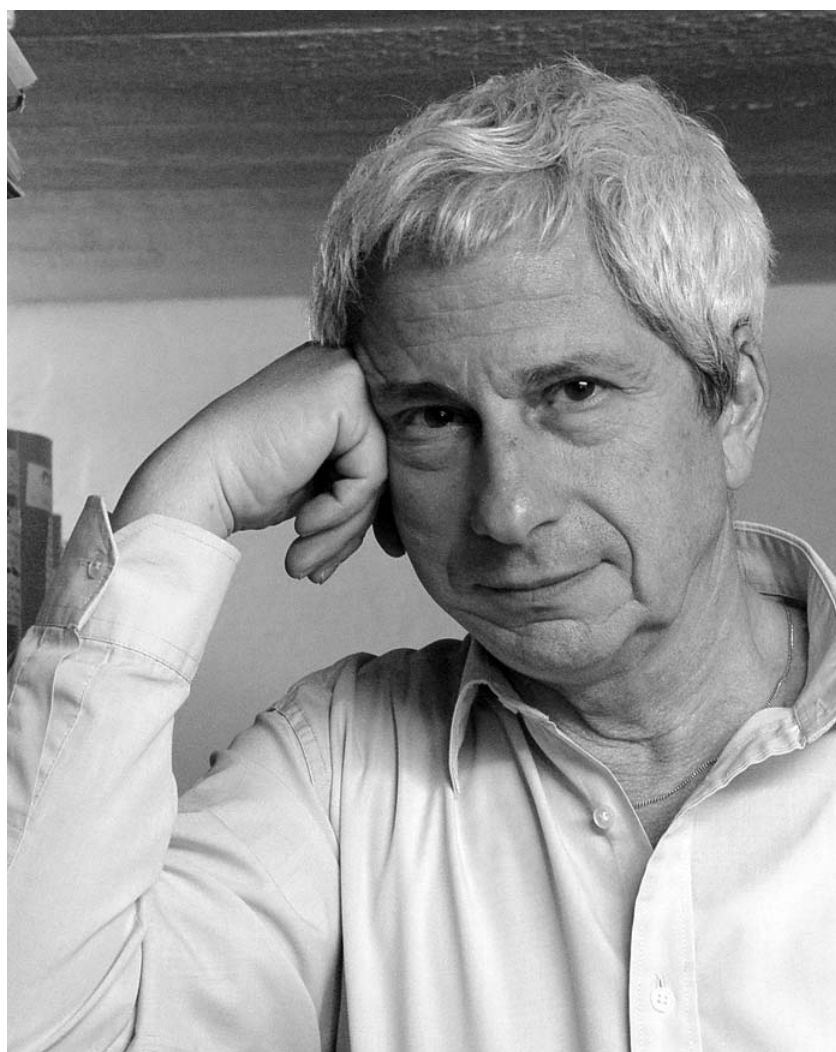


Foto di Pirano Tolu

Indice

- 9, *M.F.*, Tra scena e società
11, *Vito Biolchini*, I tumulti e i quotidiani
- 17, No al teatro Stabile
19, L'aggressione a Franca Rame
19, Censurato Massimo Dursi
20, Pasolini sequestrato, assolto, sequestrato
21, Regione, una legge sul teatro
23, Deliziosi corvi di Alkestis
25, Odin Teatret: affascinante provocazione
27, Tumulto teatrale a Orgosolo
29, Il teatro di Barba e la realtà sarda
31, Il genio solo in cantina?
33, La nuova drammaturgia italiana
35, La Regione riduce i fondi per il teatro
37, Una cittadella solo per la musica
40, Rigoletto mimato a Nora
43, Per leggere costretti ad emigrare
45, Ha solo un anno ed è già in rovina
47, Il pane che avvelena
51, Una scuola che scoppia
53, Agonizza il processo del lavoro
56, Questa volta Barba fa cilecca
58, Per un teatro nel Meridione
61, Folclore linfa teatrale
64, Teatro come necessità
67, Cantiere di sillabe mute
69, Quattromila famiglie vivono in tuguri
72, Intellettuali all'assalto
74, L'entusiasmo dei giovani al Consiglio comunale

- 76, Conosciamo i nuovi consiglieri comunali
 78, Mangiano e dormono in una stanzetta
 79, Danza, canto, folklore
 81, Teatro comunale: finire il piccolo prima del grande?
 84, La Semoleria ha chiuso i battenti
 87, Il “teatrino” pronto tra un anno?
 90, Burocrazia e lettura non vanno d’accordo
 92, Teatro comunale a misura d’uomo
 95, Via Is Maglias: un deserto nella città
 98, A piedi nudi sul palco
 100, San Sperate dibatte sulla cultura popolare
 103, Occupano una scuola ma li ricacciano nella strada
 105, Teatro dialettale isolato
 108, Allestimento costoso: paga Pantalone
 110, *Appunti 1 / Storia di Su Connottu*
 116, Settanta famiglie minacciate dal tifo
 118, *Appunti 2 / Morto Franco, non il franchismo*
 121, Istituzioni culturali sarde: passività e vuoto di idee
 124, Deraglia il treno dei libri
 127, La legge sul teatro si farà. Ma il teatro ci sarà?
 130, La Sardegna a Venezia
 133, *Appunti 3 / La Sardegna a Venezia: esperienza rivelatrice*
 138, Ecco un problema che non invecchia: l’emigrazione
 141, I giovani, la politica, Emilio Lussu
 143, Viandanti che si radicano? Mah...
 145, Mitra e racchette
 146, Discorso sul teatro in Sardegna
 148, Al posto delle strutture, l’impresario
 151, L’ipocrita “valorizzazione” di un comitato fantasma
 154, Un assessore vide giusto ma non fu rieletto
 158, *Appunti 4 / Sopravviverà TuttoQuotidiano?*
 163, Cantiere chiuso al nuovo Civico
 165, Crollano insieme borghesia e rivoluzione
 167, Commiato sardo dei figli di Gramsci
 169, Nasce l’Auditorium del Conservatorio
 171, Un teatro per la scuola o per la città?
 174, Ventidue miliardi per Cagliari

- 176, Teatro-scuola chiama teatro civico
179, Se la città è sporca la colpa non è dei cani
180, Libreria di contro-informazione
182, Dio Petrolio ha generato noi mostri
185, I nuragici scrivevano?
187, Regione e teatro: a ciascuno il suo
190, Della Torre: decentramento capillare del libro
192, Edes: nei giornali d'allora il dibattito sull'autonomia
195, Cep: dire ghetto è troppo poco
197, L'avanguardia teatrale arriva in città
199, La cultura, isola nell'isola
202, Quando il Dc9 decolla in sardo
205, Carrasegare: una Rinascita tutta da ridere
208, Informare per assecondare una speranza
210, E gli intellettuali stanno a guardare
212, Lo spettacolo è esploso? Governiamo i frammenti
214, Teatro, occhio al fattore qualità
215, L'occhio impietoso denuda la Sardegna
217, *Appunti 5 / Amarcord isolano al Vicoletto*
218, Arnolfo Foà: faccio l'attore per non alzarmi presto
221, Turi Ferro: vestito d'allegria come Liolà
224, Tino Petilli: sul set con Comencini
227, *Ricordi 1 / Giorgio Polacco: amava il teatro, gli doveva la vita*
229, *Ricordi 2 / Tiziana Dattena, freccia tenera dell'Arco*
231, *Ricordi 3 / Franco Noè, la passione di un attore all'inglese*
233, Giulietta colpisce al cuore col laser
235, *Ricordi 4 / Pino Ferrari, appassionato ricercatore di forme*
237, Bellissimo, innovativo Trovatore
240, La scure o la legge?
241, *Ricordi 5 / Rino Sudano: il privilegio d'essergli stato allievo*
243, *Ricordi 6 / Corrado Gai, un Sisifo venuto dal mare*
245, *Ricordi 7 / Francesco Masala. Quello dalle labbra bianche*
249, *Ricordi 8 / Antonio Prost. La flemma e la voce*

253, *Fulvio Fo, Gli irrequieti e gli utopisti*

256, Indice dei nomi
263, Ringraziamenti



Caricatura eseguita
dal collega Edoardo Pittalis
nella redazione
di TuttoQuotidiano

Entro così, d'impeto e spavaldo all'Ansa di Venezia, dico: siamo i sardi venuti alla Biennale, lanciate la notizia? "Bon - mi risponde, altrettanto sicuro, ma placido, un rotondetto con la faccia slavata - la machina l'è libera, mètete lì e buta so venti righe".

A Norcia, d'estate, so di un'amichevole tra la Roma e il Cagliari di Giagnoni, chiamo e al telefono esplode la voce di Gino Zasso, e via col taccuino.. Oltretutto, un buco all'Unione...!

E quella sera al Consiglio comunale. Nei momenti vuoti, assessori, consiglieri e lo stesso sindaco civettano con i cronisti della tribunetta. Sindaco era Ferrara, socialista generoso. Sarà abusiva - gli chiedo - la casetta tra città e campagna che ho adocchiato? "Andiamo a vederla", risponde, sorprendendomi: non chiedo tanto. Arriviamo lì, pioveva, si risparmiò le pozzanghere: la guardò dal finestrino, poi: "La buttiamo giù". (La casetta è ancora lì). E la firma in prima pagina quando il giornale si schierò per il no alla Coppa Davis in Cile tre anni dopo il golpe...

Ricordi di vita in redazione. Il clima d'avventura, di sogno realizzato, di feste e di burle, di canzoni satiriche su chi prometteva sempre e non ci pagava mai. E su tutto la missione di rompere il monopolio dell'informazione con un buon giornale...

Orgoglio, anche, oggi, di ricordare lo spazio dato agli allora giovanissimi Giomaria Bellu, Marco Corrias, Giuseppe Porcu, Gianni Olla, Giampietro Licheri e altri, quando, vagabondando dalla cronaca alle province, mi trovai poi a gestire le pagine della cultura e dello spettacolo. Per il resto, non fui un modello di lavoratore al giornale, un occhio andava anche al teatro che continuava a scorrere, sono sempre andato a strappi, altri erano i passisti.

Negli anni Settanta una stagione d'impegno, anche in Sardegna, e

nella stessa Cagliari soporosa dei due stagni e del binario morto, ci fu. Più sofferenza, ma anche più dignità, più vita.

È a quella stagione, per contribuire a restituirne il timbro, che si riferiscono questi articoli tra scena e società. Un supplemento di testimonianza rivolto soprattutto ai giovani in cerca di bussole, di tracce di società in movimento.

Il proposito di pubblicarli, ricordando quella mia breve esperienza giornalistica (che riscattava a sua volta una vocazione alla scrittura), nasce dal desiderio di resistere allo spirito del nostro tempo, che rimuove le esperienze, taglia le punte d'impegno, smorza la forza delle novità.

Denunce, indignazioni, tumulti quotidiani di allora, che sono rimasti quasi sempre senza esiti, sillabe mute. Quello che si fece fu fatto sospi-rare a lungo. Quello che si doveva fare, ad esempio una semina civile nel deserto attorno a via Is Maglias, non fu fatto. Si fa ora, ma è ob-brobrio: quello urbanistico e architettonico che strangolerà la necro-poli. Si avvera beffardamente l'ironica visione di Primo Pantoli: "Ve-dere il deserto e considerarlo area fabbricabile". Identica traiettoria involutiva subirà il teatro.

Ma per coloro che verranno non c'è scelta: resistere, certo, e andare avanti.

Vito Biolchini
I tumulti e i quotidiani

Un conto è scrivere, un conto è essere giornalisti. Ci sono tanti che ogni giorno scrivono sui giornali ma che non diventeranno mai giornalisti: un esercito di senza speranza. Allo stesso modo, ci sono molti che da anni non scrivono più una riga da nessuna parte ma saranno per sempre giornalisti, in qualunque istante, in ogni situazione: giornalisti veri.

Mario Faticoni è un giornalista vero.

Il suo nome è associato ormai da quarant'anni al teatro e fino ad oggi a pochi, pochissimi, era dato di conoscere questa sua passata carriera professionale. Ma leggendo questo libro ci si può facilmente accorgere che il suo modo di raccontare è frutto di una sensibilità che spesso manca nei cronisti di oggi. C'era infatti un tempo in cui i giornalisti esercitavano una professione che si soleva definire *intellettuale*, cioè strettamente legata alla loro preparazione culturale e politica (sembra strano, ma era veramente così...). Ogni articolo rifletteva un modo di vedere il mondo e i suoi problemi, da ogni notizia si poteva ricavare una considerazione più generale sulla società. Altri tempi.

Ecco perché ha un senso pubblicare oggi un libro che raccoglie articoli scritti nell'arco di quarant'anni da un teatrante che fu (ma è) anche un giornalista: perché alla fine ci si rende conto che questa distanza tra due modi che supponiamo diversi di guardare alla realtà di fatto non esiste, che l'attore e il giornalista da anni hanno detto e dicono le stesse cose, seppur con linguaggi diversi. "Teatro e scrittura si misero subito assieme", spiega infatti ancora oggi Mario.

E che teatrante poi. Faticoni è stato tra coloro che, insieme ad un manipolo di giovani, hanno permesso che anche in Sardegna il palcoscenico non fosse più una semplice passione ma si potesse trasformare, per molti, in professione. Ricordarlo non è solo un atto di riconoscenza

verso l'uomo ma soprattutto verso tutti coloro che oggi lavorano con serietà e sacrificio nel settore dello spettacolo, ancora alla ricerca di una dignità piena e riconosciuta.

Della raffinata ed elegante scrittura di cui Faticoni è capace, gli spettatori si sono sempre accorti leggendo i suoi interventi nei programmi di sala degli spettacoli che lo hanno visto a vario titolo protagonista. Ma gli articoli raccolti in questo libro sono spesso pezzi di cronaca. Si parla di scuole fatiscenti, di case popolari, di povertà, di fabbriche chiuse. "Cosa c'entra tutto questo con il teatro, con la cultura?", si chiede il lettore di oggi. La risposta richiama valori oggi fuori moda e suona più o meno così: "Se il teatro è un bisogno primario, non può non tenere conto e interagire con gli altri bisogni primari: la casa, la scuola, la salute: una volta era così". E una volta erano gli anni '70.

Fa impressione ricordare oggi quanta povertà ci siamo lasciati alle spalle e in quali tremende condizioni versasse Cagliari anche solamente quarant'anni fa. Sono gli articoli più toccanti di questa raccolta: storie di famiglie che chiedono una casa, di bambini delle elementari costretti a tripli turni, di povertà vissute dignitosamente in attesa di una risposta della politica che, allora come oggi, difficilmente arrivava.

In mezzo a questo racconto, il teatro e la cultura. Soprattutto dalle colonne della *Nuova Sardegna* (per la quale Faticoni cura la rubrica *Situazione teatrale*), il nostro si mostra cronista e critico attento alle novità e ai risvolti sociali di una rivoluzione in atto. L'Odin in Sardegna, la nuova scena di Grotowski, la Cooperativa Teatro di Sardegna che con i suoi storici spettacoli (*Su connottu* primo fra tutti) innova la scena isolana, i fermenti giovanili, gli artisti sardi che attraversano il mare per proporsi a palcoscenici di prestigio: tutto raccontato con passione ma anche con competenza che da tempo (ahinoi) non troviamo più nei nostri quotidiani locali. Sono cronache appassionate e attente, importantissime per chi un domani dovrà ricostruire una dettagliata e scientificamente attendibile storia del teatro in Sardegna.

Altri tempi, altri giornali. Così nel 1974 il panorama editoriale isolano viene scosso da una dirompente novità: è il 12 luglio quando esce in edicola *TuttoQuotidiano*.

I più anziani sanno, i più giovani ignorano. Allora è utile ricordare che nell'isola degli anni '70 il signore della petrolchimica Nino Rovelli controlla i due maggiori quotidiani, *L'Unione Sarda* e *La Nuova Sar-*

degn. *TuttoQuotidiano* vede la luce con l'intento di contrapporsi a questo vero e proprio monopolio dell'informazione. Non senza contraddizioni e lati oscuri: dopo quattro anni e un periodo di gestione collettiva del giornale *Tutto* chiude, ma non prima di aver segnato una pagina importante nella storia dell'informazione della nostra isola, sia per le innovazioni tecnologiche (basti pensare alla stampa in offset e all'avveniristico uso del colore in prima pagina), sia per la prova di dignità e coraggio che i giornalisti e i poligrafici diedero nel momento più difficile, decidendo di gestire collettivamente e in forma cooperativa la testata.

In questo giornale Faticoni viene assunto come praticante e dopo un anno e mezzo sostiene l'esame di Stato che fa di lui un giornalista professionista ("scritto sul delitto del Circeo e orale con Antonio Spinoza", ricorda oggi). Inizia con la cronaca, "nera" inclusa. Ma poi trova nella "bianca" la sua destinazione finale. Una sua inchiesta sul pane fa chiudere tutti i panifici di Cagliari, città che rivisita poi con pagine intere su via Roma. Con un occhio sempre alla cultura. Come quando denuncia con una serie di articoli le lungaggini del cantiere del Teatro Lirico di via Sant'Alenixedda (che verrà poi inaugurato giusto vent'anni più tardi...) o celebra l'apertura dell'Auditorium del Conservatorio di piazza Porrino, o quando dà conto del sistema bibliotecario cagliaritano, assolutamente inadeguato nella sua articolazione Università-Comune-Provincia.

Insieme alla cronaca, la riflessione sulle politiche culturali cittadine e comunali. È forse qui che la mano di Faticoni si rivela più felice, quasi profetica nel comprendere che il destino del settore dello spettacolo non può che passare da una classe dirigente consapevole del ruolo che deve avere nell'orientare i processi di cambiamento e di sviluppo. Depurati dei riferimenti all'attualità di quel 1976, gli articoli *Istituzioni culturali sarde: passività e vuoto di idee* e *Discorso sul teatro in Sardegna* potrebbero tranquillamente fotografare la situazione attuale. E poi un'intervista da leggere e rileggere: quella a Francesco Masala che parla del suo romanzo *Il Dio Petrolio*.

Nel 1978 *TuttoQuotidiano* cessa dunque le sue pubblicazioni e Faticoni cambia strada. Non segue i suoi compagni di avventura (quasi tutti finiranno in Rai) e decide che la sua vita è soprattutto il teatro. La passione per la scrittura resta, così come la certezza che ogni progres-

so nell'ambito della cultura deve essere sostenuto e accompagnato da una informazione adeguata. Ricorda Faticoni: "Nell'autunno del 1981 propongo a Ottavio Olita un mensile gemello del suo *Altair* e l'editore Zonza accetta. Esce così con la mia direzione *Spettacolo*". La testata vivrà fino al maggio successivo. Anche in questo caso un articolo che oggi non sfigurerebbe (per forma e contenuto) in qualunque nostro giornale: *Lo spettacolo è esplosivo? Governiamo i frammenti*.

La carriera giornalistica di Faticoni sostanzialmente si ferma qui. Ma il giornalista che ancora è in lui attende solo l'occasione propizia. Ed ecco interventi sulle politiche culturali, recensioni, interviste (una su tutte: quella al fraterno amico, l'attore Tino Petilli), commossi ricordi di compagni di strada (Tiziana Dattena, Corrado Gai, Rino Sudano, Francesco Masala, Antonio Prost...).

Il giornalista Faticoni attende solo una chiamata: "Quante righe? Per quando ti serve?". Nessuna esitazione. Solo da poco tempo usa il computer, ma rimpiange la sua Olivetti 22, la stessa da quarant'anni. Quella su cui lui è diventato giornalista professionista. E, modestamente, anche io. "Mi raccomando, trattala bene", mi disse con un po' di preoccupazione alla partenza per Roma.

Anche per me teatro e giornalismo sono andati praticamente di pari passo, e all'inizio dell'una e dell'altra avventura c'è stato Mario. Per un ventenne appassionato di giornalismo (e soprattutto abbastanza squattrinato) entrare nella sua casa piena di giornali, di riviste, pubblicazioni che in edicola scovava solo lui era come entrare nel Paese delle Meraviglie.

Ancora oggi continua a fornire ai suoi amici preziose indicazioni di lettura: "Prendi *Repubblica*! Hai visto *il Manifesto*? Oggi lo devi prendere, assolutamente! E *l'Espresso*? Hai visto *l'Espresso*?". Solo dopo quasi vent'anni di frequentazione sono riuscito a fargli scoprire una cosa che non conosceva: "Mario, i pezzi della Spinelli la domenica su *La Stampa* non puoi non leggerli!".

Se sono diventato giornalista lo devo anche a lui, ai suoi consigli, al suo modo di intendere e di vivere la professione, per anni assieme giorno dopo giorno, sul tavolo la sua impressionante mazzetta di quotidiani (i locali, poi *Repubblica*, *il Manifesto*, talvolta *l'Unità*, sempre e immancabile *la Gazzetta dello Sport*), ricordando storie di redazione davanti ai telegiornali (scorrono le immagini di un incidente stradale,

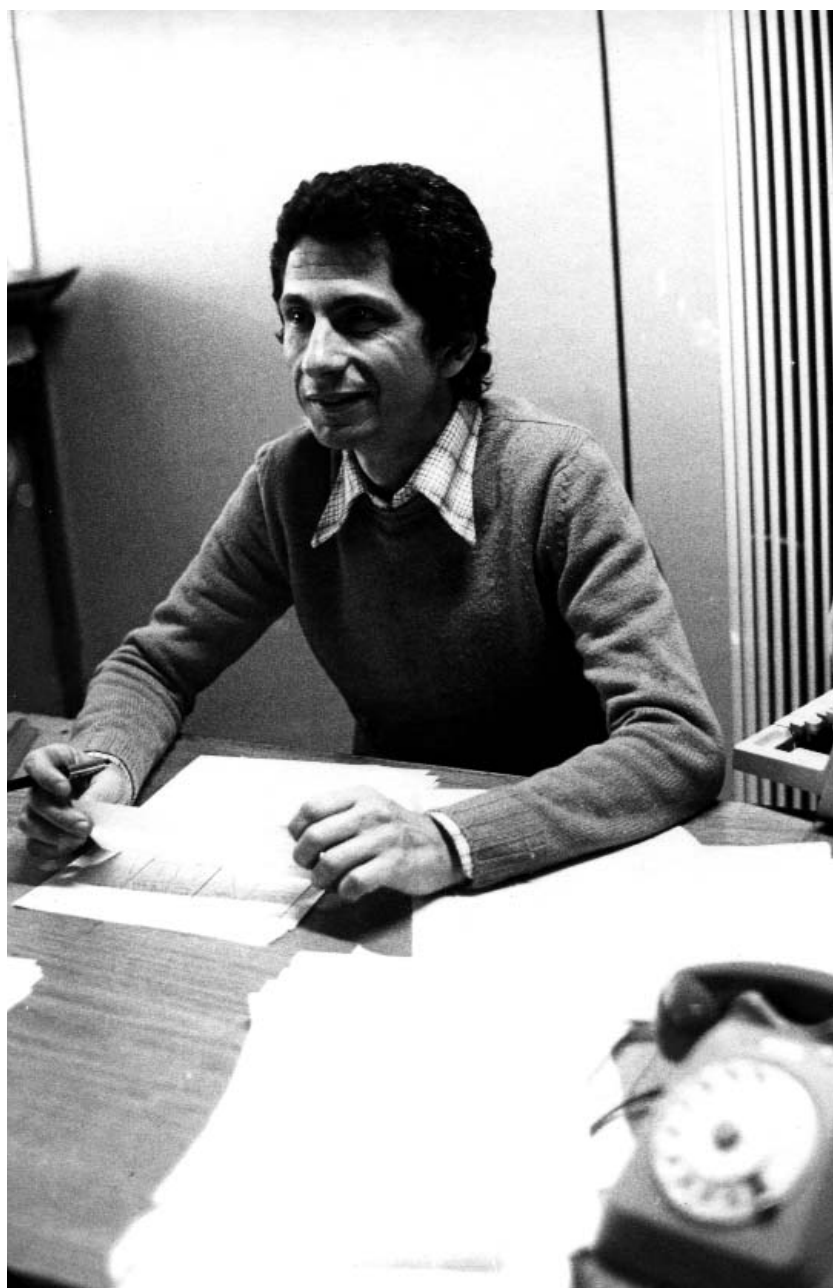
INTRODUZIONE

15

e mi dice: “Per mesi ho subito gli sfottò di Sanna, Coco e Birocchi per aver cominciato il pezzo su un morto investito una notte dal trenino di viale Marconi con un ‘Adesso ce lo metteranno un semaforo’. Punto. Era quel punto che li eccitava, soprattutto!”).

Da suo allievo ho avuto anche la soddisfazione di mandarlo inviato per il quotidiano telematico che allora dirigevo, *Godot News*, al Festival di Ravenna: “Sono arrivato in albergo, ora vado in teatro, domani mattina ti mando tutto. Quante righe?”.

Ciò che distingue il giornalista da uno che scrive è lo sguardo che posa sulle cose, la curiosità e la capacità di collegare fatti tra loro apparentemente lontani per offrire nuovi spunti al lettore. È la consapevolezza che la scrittura è la conseguenza di un pensiero critico e politico, e non un mero esercizio stilistico, un’accozzaglia di parole magari suggestive ma vuote, senza senso. Basta leggere gli articoli di un giornalista vero per accorgersene. Un giornalista, come Mario Faticoni.



Proposte per il teatro sardo
No al Teatro Stabile

Il Giornale d'Italia, giugno 1970

“Questo luogo, questo ambiente, questa iniziativa, dimostrano che il teatro è sempre fattibile. Chiunque può fare teatro, indipendentemente dagli elementi tecnici o finanziari necessari ad altri mezzi di espressione, come televisione o cinema. In questo sta la sua forza e la garanzia della sua sopravvivenza”. Con questo atto di fede nei confronti del teatro si è aperto il dibattito organizzato nei giorni scorsi dal Centro d’Iniziativa Teatrale al Teatro Cantina di via Genovesi 20 a Cagliari. Il tema era *Proposte per la creazione di una società teatrale in Sardegna*, sul quale erano stati chiamati ad esprimersi esperti quali il drammaturgo Luciano Codignola, docente di Storia del Teatro all’Università di Urbino, il regista Mario Missiroli e il critico Ferdinando Virdia.

È stato proprio Virdia il primo ad esprimersi ottimisticamente sul futuro di questo mezzo espressivo. Il suo intervento era stato preceduto da una breve rassegna delle attività svolte nel settore in Sardegna negli ultimi anni e da alcuni cenni storici, presentati dal centro studi del Cit. Fatta una premessa di carattere storico-politico, Virdia ha delineato l’attuale situazione teatrale italiana, puntualizzando gli elementi che hanno contribuito maggiormente a determinarla: accentramento amministrativo, e conseguentemente culturale, che ha imposto strutture inadeguate alla realtà sociale di ogni singola regione e ha quindi determinato una sterilizzazione di tutte le civiltà e culture esistenti, e mancanza di impegno sostanziale delle classi dirigenti nelle regioni a statuto speciale. Il teatro, secondo Virdia, è un “elemento insostituibile e determinante per la rivalutazione di queste civiltà locali”.

Secondo Luciano Codignola, per la creazione di una “società teatrale” è indispensabile l’esistenza, presso una comunità, di un effettivo bisogno di riunirsi, per esprimersi, vedersi, analizzarsi. Questo è il teatro e se manca questa condizione generale quel che ne risulterà non sarà teatro, bensì una qualsiasi forma di spettacolo sportivo, o cinematografico o televisivo, comunque una sovrastruttura imposta a quelle che

sarebbero le reali esigenze di una società, e quindi non necessario. Il teatro, infatti, come luogo polivalente di riunione, è stato sostituito da altri settori potenti e precisi di attività, ciascuno dei quali si muove in un campo ben delimitato. Di qui la necessità di abolire qualsiasi tipo di teatro colonialistico o verticistico, che anche se voluto dalla più aperta classe dirigente è necessariamente destinato a fallire.

La via indicata da Mario Missiroli per arrivare ad un tale tipo di teatro, cioè un teatro non dal produttore al consumatore, ma un teatro che esprima realmente una società e i suoi problemi, è quella dello smantellamento delle attuali strutture legislative che lo regolano e lo sovvenzionano. Senza la creazione di un circuito di “sale aperte”, dove per fare teatro nessun gruppo debba pagare un affitto, e senza una detassazione sui biglietti d’ingresso (per citare due esempi) qualsiasi nuovo esperimento verrebbe a trovarsi o nell’impossibilità di agire o nella stessa situazione fallimentare, da un punto di vista espressivo culturale, dei teatri stabili.

La formula dei teatri stabili, d’altronde, ha fatto il suo tempo. Da elemento di rottura, da ipotesi di teatro “socialista”, è passato a rappresentare un fenomeno di burocraticismo e di puro centro di potere. Ora, se è vero che in Sardegna c’è poco teatro, non è detto che questa sia una condizione del tutto negativa. Proprio qui c’è la possibilità di tener conto delle esperienze negative sperimentate in altre regioni e prendere in considerazione altre forme di teatro, in particolare quella che si sta rivelando la più interessante e diffusa: la “compagnia autogestita”, autonoma e diretta dagli artefici effettivi del lavoro teatrale.

Le compagnie autogestite non vogliono servire presuntuosamente intere regioni, né si pongono come leader di una cultura o di intere città. Ciascuna fa il suo discorso, affronta a modo suo la realtà. Essa si muove poi in modo più agile e più umano e può facilmente scambiare i propri spettacoli con altre compagnie simili. È in definitiva, ferma restando la necessità di cambiare la legislazione, lo strumento che oggi offre migliore affidamento.

Si è aperto a questo punto un animato dibattito. Erano presenti fra gli altri gli onorevoli Anton Francesco Branca e Armando Congiu, lo scrittore Antonio Cossu, il regista Lino Girau e numerosi giornalisti. Ha diretto il dibattito il giornalista Rai Dino Sanna.

Teatro e libertà
L'aggressione a Franca Rame

La Nuova Sardegna, 27 marzo 1973

L'episodio dell'aggressione a Franca Rame, sequestrata e duramente percossa a Milano una ventina di giorni fa, e l'ostracismo decretato nei confronti del marito Dario Fo, impossibilitato a rappresentare i suoi lavori dal "potere teatrale" (il groviglio di norme e disposizioni frapposto dalla ortodossia burocratica dell'apparato), sono fatti fortunatamente poco frequenti nel nostro paese, dove, per fortuna, una grossa mano di aiuto alla libertà teatrale la dà l'ignoranza di chi è preposto all'opera di freno delle "iniziative che disturbano".

Ma sono fatti gravissimi e preoccupanti, ai quali occorre opporre subito una decisa ripulsa morale.

Bene ha fatto quindi la Sai (Società Attori Italiani) a indire un "mese antifascista dello spettacolo", che ha avuto inizio il 24, anniversario delle Fosse Ardeatine, e si concluderà il 25 aprile, festa della Liberazione.

Teatro e libertà
Censurato Massimo Dursi

La Nuova Sardegna, 4 aprile 1973

La cronaca, che è la protagonista di questa rubrica, ci impone di ripetere il titolo della scorsa settimana.

Il tema della libertà espressiva è stato imposto come preoccupante motivo d'attualità da un fatto accaduto a Bologna. Il direttore del più diffuso giornale locale, *Il Resto del Carlino*, avrebbe "corretto" una re-

censione del critico teatrale Massimo Dursi ed avrebbe impartito allo stesso il divieto di occuparsi di determinati spettacoli (come l'*Opera da tre soldi* di Brecht-Strehler). L'associazione nazionale critici di teatro ha subito emesso un comunicato di protesta ravvisando nel fatto un grave atto lesivo dei diritti irrinunciabili del giornalista alla libertà di informazione e di opinione, solidarizzando con il comitato di redazione del quotidiano, che ha difeso Dursi.

Uniamo la nostra protesta e la nostra indignazione, credendo di interpretare l'opinione di tutti coloro che in Sardegna s'occupano di cultura.

Teatro e libertà

Pasolini sequestrato, assolto, sequestrato

La Nuova Sardegna, 10 aprile 1973

Tre settimane fa, allorché per commentare l'aggressione di Franca Rame e l'ostracismo dato al marito Dario Fo inserimmo nella rubrica il titolo "Teatro e libertà", eravamo lontani dal pensare che la frequenza di fatti simili l'avrebbe imposto come un titolo fisso. Le ragioni per cui figura anche oggi in cima alle notizie sono però molto più gravi. Come già annunciato dal giornale nei giorni scorsi, una sentenza della terza Sezione penale della Corte di Cassazione, giudicando a proposito del film di Pasolini *Racconti di Canterbury*, ha stabilito che un film sequestrato, anche se assolto in giudizio di primo e secondo grado, non può essere rimesso in circolazione fino a quando la sentenza non sia diventata definitiva.

Ogni sforzo deve essere dedicato alla dimostrazione della aberrante illiberalità di questa sentenza.

Disegno di legge dell'assessore Guaita
Regione, una legge sul teatro

La Nuova Sardegna, 12 luglio 1973

Non sono mancati attestati di apprezzamento e di compiacimento alla iniziativa dell'assessore regionale allo spettacolo Nuccio Guaita di disciplinare il settore dello spettacolo con una legge regionale e di presentare subito un disegno di legge sul teatro, iniziativa comunicata pubblicamente nel corso della "Conferenza regionale per una nuova politica dello spettacolo in Sardegna" svoltasi il 9 a Cagliari.

Apprezzamenti espressi unanimemente dagli intervenuti: Efisio Farci segretario della Cgil-Spettacolo, il prof. Beppe Meloni vicepresidente dell'Ente lirico, il giornalista Alberto Rodriguez, l'on. Giovanni Lilliu, Giancarlo Pinna presidente del coro polifonico di Sassari, Gianfranco Porcina dell'Enars-Acil, il sottoscritto nella sua qualità di presidente della cooperativa Teatro di Sardegna, il prof. Alberto Granese dell'Istituto di Pedagogia della Università di Cagliari, Giuseppe Boi dell'Uisp-Arci, il giornalista Aldo Brigaglia, il vicesegretario regionale della Dc Vittorio Bona, il prof. Cesare Pitto del Magistero di Sassari, Corrado Gai vicepresidente della cooperativa Teatro di Sardegna, Annalaura Pau e Antonio Cabiddu soci della stessa cooperativa, Maria Boninsegna della Uil-Spettacolo, Gavino Sole del Centro Servizi culturali umanitari di Alghero e infine gli scrittori Francesco Masala, Antonio Cossu e Romano Ruju.

Questa volta il compiacimento e l'apprezzamento, provenienti soprattutto dalle forze giovanili del settore, non hanno avuto il senso dell'usuale omaggio di circostanza. All'assessore Guaita, che da poco ha preso in mano le redini di un settore trascurato, è stata riconosciuta schiettamente, proprio per queste ragioni, una rara sensibilità culturale, la decisa volontà politica di affrontare per la prima volta un problema tanto importante.

Anche per quanto riguarda l'esame del disegno di legge sul teatro proposto dall'assessore Guaita c'è da registrare un'unanimità di speciale valore politico: il rifiuto deciso espresso soprattutto dai sindacati, di

incoraggiare ancora l'importazione di spettacoli molto costosi, riferiti ad un pubblico benestante cittadino, di presa plateale, espressione di qualunque cultura, realizzati in luoghi lontani dalle nostre esigenze, per un pubblico qualsiasi, catapultati senza alcuna preparazione in una regione che ben altrimenti deve spendere i propri soldi per un'azione culturale.

È stato il rifiuto della politica finora seguita dalle autorità regionali, quella di finanziare alla cieca un gruppo di privati, il "Comitato", che pur chiamandosi "Comitato per la valorizzazione dello spettacolo" ha succhiato in 10 anni 280 milioni per non lasciare nulla dietro di sé: non una scuola di recitazione, non un locale costruito o ammodernato, nessuno stimolo culturale serio intorno al fatto teatrale, ma solo delle stucchevoli serate mondane per l'1 o il 2 per cento della popolazione.

L'impresariato teatrale, infatti, assieme ai teatri stabili, costituisce il baluardo contro cui inutilmente lotta in altre regioni il teatro nuovo quando cerca di aprirsi una strada. Impresariato significa sopravvento degli interessi economici di privati e del loro pubblico su quelli generali, così come teatro stabile significa un cancro burocratico-partitico che tutto ingoia e soffoca.

La Sardegna è quindi favorita. Vi si può innestare subito un teatro corretto, autentico, utile. Un teatro non evasivo, per tutti i sardi, che nasca dal basso, autogestito, poco costoso perché solo significativo.

Questo tipo di teatro in campo nazionale si è dato un nome, che non è solo una veste giuridica, come ben dovrebbero sapere soprattutto le forze di sinistra: cooperativa. Le cooperative teatrali sono oggi la speranza per un nuovo teatro pubblico, meno accentrato, più consapevole nei produttori, più partecipato nei destinatari.

Un nuovo spettacolo di Pierfranco Zappareddu
Deliziosi corvi di Alkestis

La Nuova Sardegna, 29 settembre 1973

Dopo una pausa estiva, corrispondente ad una diminuita attività teatrale presso tutti i centri produttori, "Situazione teatrale" riprende ad informare i lettori su quanto di più significativo il teatro italiano presenterà nella stagione che sta per iniziare.

Oggi cominceremo da casa nostra. Nel nostro intervento di fine luglio avevamo promesso notizie sui gruppi sardi. Ebbene ce n'è uno a Cagliari che ci sta preparando una grossa sorpresa per ottobre. La sorpresa sarà ancora più produttiva di quel che si propongono i componenti il gruppo se il pubblico avrà modo di conoscere un po' per tempo le caratteristiche dello spettacolo. Si tratta infatti di un "non spettacolo", se così si può dire. Perché non provochi un puro trauma, è bene parlarne. Siamo andati alle prove, abbiamo conversato con loro. Cominciamo a dirvi di cosa si tratta.

Di lui, di Pierfranco Zappareddu, fondatore, animatore, attore e regista del gruppo, parleremo in un'altra occasione. Non troppo tardi però, perché a fine ottobre partirà per la Danimarca. Anche di teatro si emigra.

Cari deliziosi corvi dedicato a Miguel Angel Asturias su materiale di Glauber Rocha (*Antonio das Mortes, Il dio nero e il diavolo biondo*), sono "75 minuti di rappresentazione per 60 spettatori", il risultato di una sperimentazione iniziata nel settembre '72 ad una media di 5-6 ore di lavoro giornaliero.

Dovrei a questo punto dire qualcosa sui contenuti e i significati del lavoro. Il lettore abbia un po' di pazienza. Più volte ho fatto queste domande ai ragazzi dell'Alkestis: oltre che a Zappareddu, a Franca e Gabriella Piccaluga, Annalisa Achenza, Carlo Zuddas, Corrado Fois, Massimo Michittu, Gabriella Boscolo e Renato Trogu. Le risposte deviano sempre su descrizione di movimenti, oggetti, fenomeni. "Credo che il nostro spettacolo finirà col costringere lo spettatore non a scoprire il senso unico che vi sarebbe presupposto, ma a creare egli stesso un suo proprio senso ed itinerario nella rete di immagini e di suoni miste-

riosamente significativi che l'hanno investito durante l'accadimento teatrale", mi dice Pierfranco.

L'idea di teatro che muove lo spettacolo fa capo ad una delle personalità più importanti ed affascinanti del teatro di questi anni: Jerzy Grotowski.

Questi ritiene la propria professione di regista un ramo particolare della pedagogia e si propone di risvegliare la spontaneità creatrice dell'attore indirizzandola a fini precisi. Cinque anni di pratica hanno precisato e definito i principi che regolano l'attività del suo Teatro-laboratorio, che ha sede a Wroclaw, in Polonia, e il cui statuto dice: "Il Teatro-laboratorio si pone l'obiettivo di studiare, mediante esperimenti pratici, i problemi del teatro tenendo particolarmente conto dell'arte dell'attore".

Il Teatro-laboratorio di Alkestis media l'idea grotowskiana attraverso l'esperienza del suo più illustre allievo, l'italiano Eugenio Barba, che a Holstebro, in Danimarca, ha fondato da alcuni anni l'Odin Teatret, presso il quale Pierfranco Zappareddu opererà nei prossimi anni, avendo superato l'esame che l'ha ammesso a frequentare un corso di formazione e perfezionamento.

Le prove di *Cari deliziosi corvi*, a cui abbiamo assistito, sono precedute da esercizi di concentrazione, respirazione, ritmica vocale, ritmica mimica, il tutto in una oscurità rischiarata solo da mozziconi di candele accese. Identica oscurità per l'azione scenica vera e propria, che in prova non è ancora giunta al grado di successione regolare delle scene. Predominano gli oggetti: un coltello, un grande uovo, una coltre, una vasca da bagno, tubi e ferraglie, un violino, una carriola, un tavolo, dodici bastoncini, un tamburo, un grande pane. E predominano movimenti e non parole ma fonemi. "Il testo non si trova in altro luogo che nel corpo vivente degli interpreti", dice ancora Pierfranco "non c'è logica drammatica, non vi è filo conduttore. E tuttavia vi è senso, vi è azione, vi è tempo".

Seguiremo questo "flusso di spettacolo" fino al suo contatto ufficiale col pubblico e ne daremo nota ai lettori. Sarà l'occasione, oltre che per conoscere un altro sardo che se ne va, per compiere un viaggio dentro una straordinaria idea di teatro.

Min Fars Hus a San Sperate
Odin Teatret: affascinante provocazione

La Nuova Sardegna, 22 gennaio 1974

Si è concluso il primo ciclo di rappresentazioni tenute dal complesso teatrale danese Odin Teatret a San Sperate. Il gruppo si è trasferito ora ad Orgosolo, dove reciterà sino a venerdì. Poi quasi sicuramente sarà ad Olzai e domenica lascerà l'isola per far rientro in Danimarca.

Perché è venuto in Sardegna l'Odin? Che tipo di spettacolo si è rivelato questo mitico *Min Fars Hus*, replicato ormai circa 300 volte in tutta Europa? E come si è collocato nell'inconsueto contesto sociale?

Queste le domande che ci siamo posti tutti in questi giorni, domande rese più pressanti dall'importanza dell'avvenimento e dalla rapidità con cui ci è precipitato addosso.

Siamo stati tra i doppiamente privilegiati sessanta che hanno assistito alla "prima" svoltasi mercoledì 16. Una "prima" d'assaggio, non ancora ufficiale. Ma nulla vi è, in questa operazione, di ufficiale: niente manifesti, minima pubblicità. Sembra che l'Odin sia venuto a San Sperate, non in Sardegna. Che avrebbe voluto dire, per un gruppo di tale importanza, Cagliari, Sassari, grande risonanza, pubblicità, forse mondanità, prezzi elevati.

La mancanza di battage, l'ingresso gratuito, l'assenza di manifesti (ma il paese di Sciola ha già impresso sui muri una testimonianza dell'avvenimento), l'inizio in sordina degli spettacoli alle 19 di ogni sera, l'uso di un refettorio d'asilo prima e di un granaio abbandonato nei giorni successivi, la circostanza che tutta la troupe ha alloggiato e consumato i pasti in case private ed ancora quella che gran parte del lavoro organizzativo e tecnico è stato svolto dagli animatori del "paese museo" e dai componenti i gruppi teatrali cagliaritari con i quali l'Odin era in contatto, tutto ciò induce a ritenere che Barba abbia scelto di proposito gli spogli paesi sardi come campo d'azione della sua tournée. Una gestione povera del suo grande spettacolo, che non solo fosse coerente con quel proposito, ma lo ponesse, in particolare, in contatto diretto, autentico con la gente sarda.

Di ciò, consapevoli del grandissimo livello artistico culturale del teatro che egli porta nel mondo, lo dobbiamo tutti ringraziare.

Raccontare lo spettacolo è impossibile. Non vi è trama, pochissime le parole. Più facile riferire l'impressione unanime che esso provoca: una violenta, affascinante, indimenticabile provocazione sensoriale, una doccia vitalistica di rara potenza.

Con i loro gesti, suoni, espressioni del viso, questi attori ci rivelano in 55 spasmodici minuti ciò che non siamo più, ciò che non vogliamo essere. Tutto filtrato attraverso il tema del "rapporto". Un rapporto sempre presente, dolcemente o violentemente estenuante, dal primo all'ultimo minuto. Straziante rapporto, fatto di fulminei lampeggiare d'occhi o di carezzevoli intrecciarsi di mani. Questi personaggi-fantasma perderebbero la bellissima-atroce verità trovata se cessassero di guardarsi, di toccarsi. Stupendo! Grazie Barba! Grazie Odin!

Qualche perplessità è sembrata serpeggiare negli osservatori dell'impatto dello spettacolo con gli strati popolari ai quali l'esperimento era rivolto.

Impreparata, perché privata da sempre di uno spazio per la riflessione (non in senso artistico, quindi, che l'avanguardia, si sa, non manda i messaggeri per farsi annunciare, e poi non sarebbe il caso di San Sperate), impreparata, dicevamo, ad un tale avvenimento, la popolazione è sembrata apprezzare il rigore, l'intensità, l'impasto musica-visione, la plasticità (il primo a parlare di opera d'arte è stato Sciola) dello spettacolo, ma è apparsa anche incapace di riferire alla propria condizione gli stimoli dello spettacolo stesso.

Alle recite successive alla prima abbiamo notato un fermento più accentuato. Qualcuno che ha visto lo spettacolo, poi, vuole ritornarvi. È indubbiamente un'espressione completamente nuova, che segnerà per molto tempo il dibattito culturale in Sardegna.

Lo spettacolo dell'Odin Teatret **Tumulti teatrali a Orgosolo**

La Nuova Sardegna, 25 gennaio 1974

Seguire l'Odin Teatret quassù ha significato il moltiplicarsi delle riflessioni e degli stimoli. Si tratta di una tournée eccezionalmente capace di mettere in moto l'eterno dibattito sulla funzione della cultura (in questo caso il teatro) in Sardegna, dibattito che avrebbe bisogno di più frequenti occasioni per rivitalizzarsi e uscire dalle secche della routine e spesso dei luoghi comuni. Ma dobbiamo rimandare questo discorso ad altra occasione, costretti come siamo dalla cronaca dell'avvenimento, che proprio qui ad Orgosolo pretende lo spazio tutto per sé.

Arriviamo mentre lo spettacolo sta per cominciare presso la scuola media appena ultimata, nella cui palestra sono già entrate una trentina delle persone ammesse, che come si sa sono sessanta.

Cielo e stelle sicuramente più terse che a Cagliari, ma anche freddo più pungente. Colpisce subito la calca vocante di ragazzini al cancello d'ingresso tenuto chiuso. Man mano che arrivano gli spettatori con la tessera, il cancello si apre, per poi subito richiudersi. Molti i ragazzi che hanno visto lo spettacolo la sera prima e vogliono rivederlo.

Le intemperanze dei ragazzi aumentano, tra scherzi e imprecazioni per i compagni che sono riusciti ad entrare per la seconda volta. Vola qualche spintone, qualche pugno. Nella calca un poliziotto in borghese, pure lui in attesa d'entrare, cade per terra in seguito ad un ennesimo spintone. Un operatore teatrale cagliaritano (non riuscirà ad entrare, dopo il lungo viaggio) riesce a sedare il conseguente corpo a corpo.

Questo è niente, mi spiegano. La sera precedente, alla prima recita, stava succedendo di peggio. Per timore di una scarsa affluenza era stato dato il bando. Poi per tutta la giornata i danesi a passeggio avevano destato una forte curiosità. In breve: si presenta alla scuola praticamente tutto il paese. Senonché la mancanza di certi visti e altre difficoltà organizzative fanno piombare improvvisamente la polizia, con le camionette che sciolgono luce in un buio assoluto.

Fermento tra la gente, soprattutto tra i ragazzi. La polizia va via ma la

battaglia per entrare e la confusione riprendono. Probabilmente vittima dell'atmosfera incandescente, un pubblico funzionario pensa di porre termine alla confusione ricorrendo ad un gesto di forza. Per fortuna è dentro la scuola, alla presenza di pochi organizzatori, e per fortuna c'è chi salva la situazione facendo un uso più meditato della propria autorità. Il vice sindaco Nali si sbraccia ed infine riesce a farsi ascoltare e a far diradare la calca.

E lo spettacolo che "presentarlo ai pastori era un'inciviltà" può avere inizio. Ascoltato quello che era successo la sera prima, mi dò da fare per ricevere i pareri di quelli che escono prima che finisca. Uno, uscito per bisogni fisiologici, vorrebbe rientrare ma non gli è più permesso. È l'unico che non si farà pregare per parlare. "M'aspettavo dei canti, o una comica, invece è una cosa completamente nuova. Non tutti possono capirlo, ma qualcosa ce l'ha". Gli riferisco di alcuni ragazzi che il giorno precedente non avevano capito niente. ("Poi ci hanno spiegato: uno col pizzetto, un ragazzo sardo e il regista"). Risponde: "Noi anziani siamo favoriti perché abbiamo maggiore esperienza". L'altro, un vecchio ("bigotto", mi dicono): "Vado via perché non mi piace per niente". Altri pareri: "Era una messa nera"; "Era la storia di uno che voleva troppi soldi e di una donnaccia che poi incontra l'uomo giusto: certo anche la donna ha gli stessi diritti, purché non si creda troppo!"; "Non ci siamo annoiati, anche se non abbiamo capito".

"Quello col pizzetto" è Fernando Taviani, professore di storia del teatro all'Università di Lecce, redattore di una rivista teatrale d'avanguardia e autore di importanti saggi. Ha raggiunto Barba ad Orgosolo per seguire l'insolita esperienza sarda del regista, sul quale sta scrivendo un libro.

La mattina, ci racconta Barba, c'era stata festa nel paese, frequenti inviti al bar, codazzo di ragazzini, giochi, canti (privilegiata la fisarmonica di Ulrich). È il proseguimento della festa teatrale (termine che non spiacerà, credo, a Taviani) di San Sperate, dove alla partenza gli attori non sapevano più dove mettere frutta, formaggi, vini...Anche se la gente è diversa: qui, ad esempio, tutti parlano durante lo spettacolo. Spettacolo che non viene capito, ma affascina. Cerchiamo di sciogliere il nodo di questa apparente contraddizione. E se di ambiguità si tratta, è di quelle feconde.

Un'esperienza nuova
Il teatro di Barba e la realtà sarda

La Nuova Sardegna, 1 febbraio 1974

Chi segue attentamente le vicende dell'Odin Teatret e del suo giovane regista italiano Eugenio Barba ci avrà senz'altro invidiato il privilegiato osservatorio in cui la tournée sarda di Barba ha posto in questi giorni noi pochi che in Sardegna ci occupiamo di teatro. Nelle due settimane in cui l'Odin è stato in Sardegna, infatti, si sono concentrati tali fatti riguardanti la vita del famoso complesso teatrale danese da meritare ciascuno un lungo discorso a parte.

La semplice venuta in Sardegna, per cominciare. Barba è venuto nella regione più lontana dal dibattito culturale che il suo tipo di teatro sembra presupporre. Ed è andato, col suo eccezionale spettacolo, gratuitamente, presso i contadini e i pastori di San Sperate e Orgosolo.

Non è da poco ospitare le ultime repliche di uno spettacolo di Barba, nell'occasione *La casa del padre*. Dopo Orgosolo infatti questo quarto spettacolo dell'Odin andrà in cantiere, e con lui, come è prassi del gruppo danese, lo staff dello spettacolo. Ciascun componente di questo spettacolo, che ha tre anni e mezzo di vita (tra preparazione e distribuzione), prenderà la propria strada, forse fondando altri gruppi teatrali. Soltanto alcuni resteranno per preparare il prossimo spettacolo assieme ad altri elementi nuovi.

E qui siamo alla notizia più sostanziosa, che soltanto qui in Sardegna, crediamo, è passata da "voce" a fatto concreto: il prossimo spettacolo dell'Odin si farà in Italia, nel Salento (Barba è nato a Lecce). Per cinque mesi, a partire dal prossimo maggio, il magistrale teatro di Barba succhierà quindi umori meridionali.

Da quest'ultima notizia risulta ancora più chiaro il ruolo che la tournée può aver giocato in quella che già si prefigura come una nuova fase artistica del giovane regista italiano: la conferma di un'intuizione, l'incoraggiamento a un teatro "più popolare". Si pensi al valore non occasionale (tutto è rigore nel teatro di Barba e non c'è spazio per le eccezioni) del numero di spettatori dell'ultima rappresentazione orgolese,

sarda e dello spettacolo avvenuta la sera di sabato 26: oltre duecento. Non crediamo, ripetiamo, all'occasionalità dell'aver infranto il canonico numero di sessanta. Crediamo invece che la Sardegna abbia significato per Barba la decisione di cambiare qualcosa. Non che il suo spettacolo in Sardegna, a suo modo, non abbia significato "teatro popolare". Il modo è quello di "usare" uno spettacolo, affascinante anche se incomprensibile, per l'animazione culturale e civile di una piccola collettività: San Sperate e Orgosolo, nel nostro caso.

"Quello che ha impressionato soprattutto Barba", mi diceva Fernando Taviani, "è stato il cambiamento dei rapporti tra la gente e il gruppo a San Sperate, man mano che passavano i giorni". Lo spettacolo era cioè diventato il momento in cui la gente vede in scena le stesse persone viste per strada e al bar e in campagna. "Festa teatrale", nel suo significato più nobile, s'è detto.

Ma questo è troppo poco, secondo noi. Senza rincorrere l'utopia di un gruppo agente sempre su una propria fetta di realtà (obiettivo verso il quale in Sardegna si stanno indirizzando alcuni gruppi teatrali sardi), occorre dare allo spettacolo connotati molto più vicini alla cultura sarda e meridionale, non dimenticando che se si può ancora ipotizzare, su certi temi (esistenziali ad esempio), un'universalità della cultura, non si può trascurare i molti altri riferibili subito, quotidianamente, senza troppi inciampi di simboli, alla vita della nostra gente.

Successo ed imbarazzo del nuovo teatro di ricerca
Il genio solo in cantina?

La Nuova Sardegna, 22 febbraio 1974

Teatro di ricerca, sperimentazione, d'avanguardia: molte sono le sigle con cui si definisce di solito il tipo di teatro che si propone come alternativo, sul piano del linguaggio scenico, al teatro ufficiale degli Stabili o delle grosse compagnie private.

Altrettanto numerose le etichette che lo contraddistinguono sul piano del fare teatrale: abbiamo così i gruppi autogestiti, i gruppi di base; oppure i concetti ai quali quel teatro uniforma il suo agire: gestione sociale, animazione, decentramento.

Se intorno a questi concetti si è fatta in Italia in questi anni un po' di confusione e quel certo gioco di recepimento compiaciuto di formule di altre civiltà così proprio delle culture arretrate, è altresì vero che un concetto generale, sia pure a rimorchio di questi giochetti-alibi, si è condensato nel dibattito teatrale italiano di questi anni.

Si tratta in sostanza del concetto di "teatro nuovo": nuovo rispetto al ricco ma algido prodotto degli Stabili, nuovo rispetto all'anacronistico rassicurante teatro delle professionali formazioni private. Il nuovo teatro portando a galla i significati di un testo ed usufruendo dell'ingegno che la povertà di solito aguzza, ha in definitiva riproposto lo specifico del teatro, il che è avvenuto spesso nel corso della sua millenaria storia: tutte le volte che l'invenzione lasciava il posto alla maniera.

Si è parlato molto, in questi ultimi mesi, della "scuola romana", cioè di quei registi come Nanni, Vasilicò, De Berardinis, Cecchi, Ricci, che hanno dato al nuovo teatro della capitale l'impronta della genialità.

Ma non va dimenticato l'altro aspetto, quello politico-organizzativo del nuovo teatro: i circuiti alternativi in Emilia-Romagna e Toscana, in parte il circuito Arci, e tutti quei gruppi che, pur confezionando spettacoli irreprensibili sotto il profilo di un corretto artigianato, hanno puntato maggiormente sui problemi della gestione sociale dell'azione teatrale, del decentramento attivo, dell'animazione, avendo di mira soprattutto il pubblico.

Il problema più grave di questo tipo di teatro è il difficile passaggio dalla fase povera e spontaneistica a quella di sufficienza economica e di presenza nei luoghi ufficiali della scena italiana.

L'esempio più recente è quello di Giancarlo Nanni. Una cosa eccezionale il suo *Wedekind (Risveglio di primavera)* visto nel teatrino-garage la Fede a Roma, un tonfo totale il Giradoux (*Ondine*) fatto a Genova per quel Teatro Stabile. Un altro tonfo da registrare, ancora più recente, è quello di Carmelo Bene, fondatore delle cantine teatrali romane.

Non è problema da risolvere sbrigativamente, o addebitando tutto al cedimento al sistema, o mettendo in dubbio un talento fino ad ieri osannato. Bisognerebbe ad esempio soffermarsi ad esaminare il ruolo che gioca il luogo scenico nello stile di un regista.

A noi sembra relevantissimo. La cantina, il garage, con tutto quello che ad essi si collega, sono intimamente legati al modo di far teatro di certi registi. Del resto, non si è parlato di musicalità per il teatro della "scuola romana?" Gli strumenti musicali, si sa, sono molto delicati.

Rifacimenti, adattamenti, storie italiane sui nostri palcoscenici
La nuova drammaturgia italiana

La Nuova Sardegna, 6 marzo 1974

Una delle tendenze più interessanti della produzione teatrale degli ultimi anni in Italia si sta rivelando quella di una drammaturgia nazionale. Sono sempre più frequenti le messe in scena di opere di autore italiano. Ma mentre alcuni anni fa questi autori appartenevano prevalentemente alla schiera degli scrittori citati in ogni storia del teatro e della letteratura italiana, oggi sono autori nuovi.

E l'aspetto più interessante di questo fenomeno è che gli autori nuovi, con una nuova umiltà e una sensibilità da elogiare, scrivono non solo opere originali proprie ma anche rifacimenti, adattamenti di opere altrui.

Questo indirizzo non sempre potrà portare a risultati positivi, ma è indubbiamente da incoraggiare, per molte ragioni. Innanzitutto contrasta un fenomeno presente non solo nella cultura teatrale ma in tutti gli altri settori della vita culturale del nostro paese: quello dell'esotismo, dell'accoglienza acritica e supina di tutto quanto ci provenga d'oltre frontiera; nemmeno la musica leggera, settore nel quale l'Italia fino a qualche decennio fa "esportava", è esente da questo vizio.

In secondo luogo, da un punto di vista contenutistico, colma quel divario tra popolo e classe intellettuale che è sempre stato un male cronico della nostra cultura. Vengano finalmente sul palcoscenico figure, sentimenti, valori, linguaggi che riflettano la nostra condizione e la nostra storia!

Ora, in questa direzione si era dimostrato insufficiente l'incoraggiamento che il ministero dello spettacolo dava alla produzione nazionale tramite gli incentivi finanziari contenuti nell'annuale circolare che regola in Italia i rapporti tra operatori teatrali e la classe politica.

Le compagnie teatrali mettevano in scena Rosso di San Secondo, Ruzante, Aretino, Goldoni, Fabbri, Pirandello, Terron, ricevendo più soldi, ma non sempre il pubblico era con loro, né risultava elettrizzato il dibattito teatrale. Le cose andavano ancora peggio per le "novità d'au-

tore italiano”, nomi che duravano spesso il tempo delle poche repliche dello spettacolo. Sarebbe stata però proprio quest’ultima la strada che avrebbe portato al successo la nuova drammaturgia italiana non appena si fossero presentati alcuni fattori favorevoli.

Questi sono stati il nuovo tipo di regista e il nuovo tipo di compagnia teatrale emersi recentemente nel nostro teatro: un regista spregiudicato con i testi che rappresentava, una compagnia desiderosa di sfruttare la dizione “novità italiana” della circolare, maggiormente proiettata verso tematiche nazionali, spesso meridionali, più propensa di prima ad affidare agli scrittori il ruolo produttivo, come la storia del teatro dimostra, dello scrittore su commissione.

Eduardo De Filippo e Dario Fo, che scrivono per se stessi, e Giuseppe Patroni Griffi, che ha scritto sempre per una compagnia determinata, sono i primi nomi che ricordiamo come precursori di questa nuova drammaturgia. A contatto con i nuovi registi e le nuove compagnie, calati nell’atmosfera del palcoscenico, Massimo Dursi, Mario Moretti, Natalia Ginzburg, Massimo Castri, Maricla Boggio, Franco Cuomo e tanti altri (tra cui lo stesso Giacomo Colli che assieme a Masala ha ridotto per il teatro *Quelli dalle labbra bianche*), scrivono, riscrivono, adattano storie vecchie e storie nuove mettendo in scena finalmente gli italiani. La “materia” trattata, in difetto di estro e capacità di scrittura, garantisce l’interesse del pubblico.

Su questa linea si muove ora Diego Fabbri per due novità della stagione: *Il vizio assurdo*, la storia di Pavese scritta a quattro mani con Lajolo, e *Mastro Don Gesualdo*, tratto da Verga e che è stato messo in scena dal Teatro Stabile di Catania.

Insabbiato il disegno di legge Guaita
La Regione riduce i fondi per il teatro

La Nuova Sardegna, 30 marzo 1974

Si avvicina sempre di più per il teatro in Sardegna l'ora della verità. Il disegno di legge presentato al Consiglio regionale dall'allora assessore allo spettacolo Guaita e da altri consiglieri del suo partito, che prevede un meccanismo automatico di finanziamento alle varie iniziative teatrali, non potrà essere sicuramente discusso in questa legislatura. Gli operatori del settore (forse troppo sobri e pazienti) non hanno nemmeno tentato di fare delle pressioni a questo riguardo. Ma sicuramente quel nodo verrà al pettine nei primissimi mesi della nuova legislatura, allorché i gruppi teatrali si faranno portavoce delle attese culturali pressanti del vastissimo pubblico, soprattutto dell'interno.

Non si può dire che i presupposti emersi in questi giorni, in sede di approvazione del bilancio da parte del Consiglio, siano promettenti. Tutt'altro. L'esigua consistenza finanziaria del capitolo "Spettacolo" dell'assessorato è stata infatti ulteriormente falciata: da 200 milioni sarebbe passata a 150.

A riguardo, occorre dire a chiare lettere che si tratta di un provvedimento molto grave. Mentre infatti altrove (ad esempio, in Danimarca, dove la cittadina di Holstebro, 20 mila abitanti circa, ha superato in questi anni una grave crisi economico-sociale proprio puntando sull'aiuto alla cultura, creando ad esempio quel gioiello che risponde al nome di Odin Teatret, di recente esibitosi in Sardegna), mentre altrove, dicevamo, si punta sulla cultura per invertire un modello di sviluppo insufficiente, in Sardegna emerge da molti segnali una colossale insensibilità per i fatti culturali, tanto più colpevole quanto più diffusa è la consapevolezza del legame inscindibile tra miglioramento-incentivazione delle strutture culturali e progresso civile ed economico, una consapevolezza che si allarga a macchia d'olio nei vari continenti e che scaccia definitivamente nei musei il concetto di cultura o consolatoria o d'intrattenimento o comunque fine a se stessa.

Questi concetti, chi volesse umilmente capire, può trovarli lucidamen-

te espressi proprio negli interventi preliminari dell'assessore Guaita e di Gian Mario Selis, ma anche negli altri svolti alla Conferenza regionale sullo spettacolo del luglio '73, che si trovano stampati a cura dell'Ufficio Stampa della Regione.

Ma se una grossa responsabilità grava sulle spalle dei consiglieri regionali il prossimo luglio, non minore è quella che grava sull'attuale assessore allo spettacolo, l'onorevole Giagu De Martini. Egli si trova di fronte un quadro teatrale mai prima d'ora così chiaro e positivo. La conferenza sullo spettacolo ha ripudiato drasticamente e unanimemente il concetto di teatro "privato", di teatro per pochi, di teatro per le grandi città soltanto, di teatro d'intrattenimento, che è stato il teatro incoraggiato dalla Regione negli ultimi decenni (e che emerge quale dato costante dello spettacolo cagliaritano da uno sguardo retrospettivo all'attività dei due ottocenteschi teatri civici). E proprio negli stessi giorni afosi in cui si teneva la conferenza partivano dalla piazza di Selargius per una lunga tournée nell'isola i due spettacoli, *Quelli dalle labbra bianche* e *Gli occhi tristi di Guglielmo Tell*, con i quali il maggiore gruppo teatrale sardo, la Cooperativa Teatro di Sardegna, confermava definitivamente di possedere in pieno i requisiti artistici, tecnici e organizzativi per fare teatro.

Non era poi priva di significato l'effettuazione di alcuni di questi spettacoli in collaborazione con l'altra struttura teatrale sarda, l'Archi, che in questi anni ha trapiantato in Sardegna un'esperienza di circuito decentrato democratico che ha fatto buona prova nella penisola concorrendo non poco al decollo di un teatro italiano più moderno e incisivo.

Il '73 ha visto emergere chiaramente tutto ciò, il progresso del teatro sardo è stato netto. E non a caso anche grazie a fermenti giovanili non ancora concretizzatisi attorno a strutture chiaramente identificabili, sono arrivati in Sardegna recentemente Giacomo Colli, Dario Fo, Eugenio Barba e Giuliano Scabia: questi notevoli personaggi della scena italiana ed europea sono stati chiamati in Sardegna da teatranti sardi.

Grossa responsabilità, quindi. Facendo miracoli per sopperire alla decurtazione del bilancio, l'assessore deve riuscire a far sì che quando la legge ci sarà ci siano anche gli attori.

Nel triangolo via Bacaredda, Sant' Alenixedda e Cao di San Marco
Una cittadella solo per la musica

TuttoQuotidiano, 1 agosto 1974

Entro pochi anni Cagliari avrà il più bel centro musicale e teatrale d'Italia. Mimetizzata al riparo di robusti muri di cinta, sta sorgendo infatti a pochi passi da via Dante una vera e propria cittadella artistica, che racchiuderà, nella grande area compresa tra via Bacaredda, via Sant' Alenixedda e via Cao di San Marco, il nuovo teatro civico, il conservatorio di musica "Pierluigi da Palestrina", già operante, e il nuovo Auditorium musicale annesso. Nell'immediato futuro, quindi, tutte le attività musicali e teatrali saranno raggruppate in questa vasta zona, con le attrezzature e le soluzioni tecniche più moderne, con una programmazione e uno svolgimento razionali dell'attività, che dovrebbero coincidere con una crescita netta delle attività stesse.

Che i contorni di questa affascinante idea assumano la fisionomia definitiva e che la "cittadella" possa cominciare ad operare dipende soprattutto dal completamento della terza struttura edilizia prevista, il nuovo teatro comunale, dato che il Conservatorio è già operante e che il nuovo Auditorium lo sarà a partire dall'autunno dell'anno prossimo.

Proprio il teatro comunale, invece, è in forte ritardo. Esistono già strutture murarie imponenti; e il rustico sarà pronto fra 4-5 mesi. Ma il grosso verrà dopo, quando per compiere le più difficili e impegnative opere di rifinitura occorreranno alcuni miliardi che al momento attuali non ci sono. Non solo, ma al ritardo si accoppierebbero i danni degli agenti atmosferici e quelli da incuria ad una costruzione che verrebbe abbandonata a se stessa, lasciata a metà.

Il problema del nuovo teatro civico sarebbe quindi di natura finanziaria. Il costo iniziale previsto era di 2 miliardi e 800 milioni. Ora si parla di 6 miliardi, ma potrebbero essere di più. Finora, se i nostri dati sono esatti, si sono spesi circa un miliardo e 370 milioni: 470 li aveva dati lo Stato come riparazione dei danni di guerra arrecati al vecchio teatro civico, 900 li ha dati il Comune in questi anni (400 gravano con un mutuo sul bilancio del '74). occorrono quindi oltre 4 miliardi e mezzo circa. Se non si trovano, i lavori dovranno essere interrotti. Si troveran-

no? Gli ambienti comunali, i maggiormente interessati a riguardo, sembrano decisamente pessimisti. Si fa rilevare che il problema è di grosse dimensioni, che con la svalutazione i costi sono saliti enormemente, che premono sull'amministrazione comunale ben più importanti problemi, che al momento attuale, ad un esame approssimativo delle prospettive, non si potrebbero garantire più di 300-400 milioni l'anno, e si conclude che il teatro molto difficilmente sarà finito prima di cinque anni, ad essere ottimisti. Sono però notizie che richiedono una conferma riferita alla conclusione, col rustico, della prima parte.

Stando così le cose, il teatro verrebbe terminato assai tardi e subentrerebbero tutti quei problemi legati alla deperibilità di un edificio non terminato ai quali accennavamo all'inizio. Occorre quindi imboccare altre strade. Di questa necessità bisogna che si convincano gli amministratori.

Il problema del teatro comunale, cioè, non è soltanto un problema finanziario. Le difficoltà di ordine finanziario sono obiettive, nessuno lo nega. Ma è altrettanto evidente che finché un problema così vasto, che dovrebbe interessare migliaia e migliaia di persone e numerose forze sociali, viene trattato nel chiuso del Palazzo civico di via Roma, sarà molto difficile che emergano ipotesi e soluzioni nuove.

Perché pensare sempre e soltanto all'amministrazione comunale allorché si pensa al finanziamento della spesa? Il nuovo teatro comunale non potrà non avere respiro regionale. Più che legittimo pensare quindi ad un intervento della Regione. Non si capisce davvero perché la Regione non dovrebbe intervenire nella realizzazione di un'opera di interesse così marcato ai fini della rinascita culturale della Sardegna. O forse che i soldi per la seconda rinascita non riguardano i fatti culturali? In secondo luogo - e trattasi soprattutto di un problema di volontà e fantasia - perché non far intervenire lo Stato? Lo Stato è intervenuto recentemente con un contributo di 3 miliardi e 500 milioni, suddivisi in sette esercizi finanziari, nella ricostruzione del teatro civico "Regina Margherita" di Genova. È un precedente da far valere. Ed ancora. In occasione di un dibattito apertosi circa l'opportunità di abbattere del tutto i muri perimetrali ancora in piedi del vecchio civico di Castello, per farvi un parcheggio per automobili, dibattito in cui si sono levate anche voci favorevoli ad una ricostruzione del Civico nello stesso luogo e con le stesse caratteristiche, lo studioso Della Maria ha proposto la costituzione di una società per azioni.

Con soluzioni di questo tipo sono riuscite a sorgere in Italia intere uni-

versità, come a Verona. La proposta, oltre a costituire un'ipotesi che ha tutti i diritti di collocarsi accanto alle altre soluzioni finanziarie che abbiamo enunciato, rappresenta un esempio dei risultati che si possono ottenere coinvolgendo la cittadinanza nel problema. È un problema di volontà e di fantasia, ripetiamo. Soprattutto di volontà. Finora i trent'anni trascorsi senza un teatro della comunità dimostrano ampiamente che questa volontà non c'è stata. Un giudizio negativo che deve tener conto, certo, della quindicina d'anni impiegati a ricostruire materialmente la città, a procacciarsi soprattutto le cose "esteriori": un fenomeno nazionale, che ha trovato un'eco puntuale nella nostra isola.

Ma è un giudizio negativo giustificato dalla assoluta insensibilità dimostrata dalla classe dirigente allorché negli anni '60 e '70 molte cose sono cambiate, alcuni modelli di vita, dopo l'ubriacatura consumistica, sono stati messi sotto accusa e sono affiorate esigenze di partecipazione sempre più pressanti. È così successo che anche una cosa così vistosamente esteriore come un teatro non sia stata ricostruita per trent'anni.

È così successo che al posto dell'altro teatro civico di Cagliari fu costruito un albergo. È così successo che a Nuoro, per volgere lo sguardo alle dimensioni anche regionali della negligenza culturale dei politici, si è addirittura abbattuto un teatro, l'Ariston, per far sorgere al suo posto un supermarket. Ed è successo anche che, sempre a livello regionale, si sia dato vita a fenomeni di colonialismo culturale: emersi dall'inattività, privi di conoscenze e di fantasia si è finito col fare le cose più facili, gli "affari", anche nel campo culturale, offrendo milioni ad esempio a compagnie teatrali del "continente" per evasive rassegne di prosa.

Tutti fatti tanto più colpevoli se si raffrontano con il sorgere di energie locali, di iniziative dal basso, e con tutto il clima di partecipazione risalente dal mondo dei giovani e dei lavoratori.

Il problema del teatro comunale, e di tutte le sue difficoltà, è ora il banco di prova del nuovo spirito che sembra animare la classe dirigente all'indomani di fatti politici determinanti, che hanno fatto emergere l'ansia di partecipazione fino al punto in cui essa chiede improrogabilmente gli strumenti adatti per esprimersi.

La Compagnia dei Mimi conquista i cagliaritani **Rigoletto mimato a Nora**

TuttoQuotidiano, 6 agosto 1974

Sembrirebbe che si dovesse rifiutare subito, senza dubbi di sorta, un genere così spurio, una finzione così intollerabile quale quella di mostrare di cantare, in un'opera lirica, limitandosi invece ad aprire la bocca mentre a cantare e a suonare sono altri. Suoni riprodotti, che, se cessassero per un qualsiasi incidente tecnico, lascerebbero il mimo a mezz'aria, muto, con la bocca aperta. Ed invece, dopo i primi minuti di stupore, di constatazione della novità, si dimentica tutto, si segue la vecchia ma sempre nuova vicenda di Rigoletto e ci si emoziona ancora alla irresistibile forza musicale di Verdi.

È successo per tutti gli spettatori che la "Compagnia dei mimi della lirica" ha avuto finora. Ed è successo anche per il pubblico accorso qui stasera, al teatro antico di Nora, un pubblico composito, in cui il giovane intellettuale si mischia al borghese intenditore, il turista al ragazzino venuto a fare il tifo per i suoi piccoli amici attori.

Questo spettacolo, questa "mimolirica", è l'ennesima dimostrazione dello spirito artigianale dell'uomo che attraverso il teatro si esprime e si celebra. Ed è una formula nuova che, portata avanti con la consapevolezza e la perizia dimostrata questa sera, si lascia dietro quel sapore di semplice trovata goliardica e indica un "genere" artistico-culturale non solo plausibile ma potenzialmente prezioso. Spieghiamo meglio per il lettore-non spettatore in che cosa più precisamente consista la "mimolirica" e che spettacolo sia questo *Rigoletto* rappresentato a Nora.

Allo spettatore si offre la vista di una tradizionale rappresentazione lirica, con un'ambientazione scenica normale, commisurata alle disponibilità finanziarie della compagnia (nel nostro caso, i "mimi" di Cagliari si sono arrangiati alla meglio, con fondali e oggetti ricostruiti diligentemente da Gianni Garbati, che studia scenografia a Roma, e costumi elaborati e realizzati in gruppo), e i normali effetti luce (affidati nel nostro caso a Gianfranco Maxia e Gianni Loi).

Non esiste l'orchestra. L'allestimento musicale, diffuso tramite alto-

parlanti, è del Maggio Musicale Fiorentino, con Gianandrea Gavazzeni direttore.

Sul palcoscenico agiscono i “mimi”, che assumono le vesti, i movimenti, le espressioni che avrebbero i veri cantanti lirici, giungendo a fingere anche l'emissione della voce, con una tecnica di respirazione e labiazione che richiede una preparazione difficilissima ed estremamente accurata, dovendosi rispettare la sincronia con le voci dei cantanti che provengono dalla quinte. L'illusione è perfetta.

Da questo punto di vista, il *Rigoletto* di stasera dimostra che la “compagnia dei mimi” di Cagliari ha bene assimilato e possiede ormai a livelli notevoli questa tecnica. I protagonisti principali, Antonio Sanguinetti (*Rigoletto*), Paola Caddeo (*Gilda*), Alfredo Rossi (duca di Mantova), Teresa Loy (*Giovanna*), Bruno Tuveri (*Sparafucile*), Bernadetta Manca (*Maddalena*), e Francesco Onano (*Monterone*), assieme a Marco del Rio, Giorgio Melis, Nanni Corbia, Manuela Anichini e Agnese Maccioni (due giovanissime esordienti), sono perfetti nel rispettare il difficile sincronismo e nell'associarvi un'interpretazione mimico-espressiva, una scioltezza di movimenti non usuale nelle opere liriche, in cui i cantanti sono costretti da numerose esigenze tecniche a restare piuttosto immobili e fissi al direttore d'orchestra.

A questo livello, dicevamo, la mimolirica diventa un'ipotesi culturale interessante. La indica esattamente l'itinerario percorso in questi anni dai “mimi” di Cagliari e soprattutto la più recente attività.

Lanciata la formula nel settembre del '69 in uno stabilimento balneare del Poetto di Cagliari, una formula trovata per caso (si doveva fare una regata storica con i pattini illuminati, una regata “egiziana” accompagnata dalla marcia trionfale dell'*Aida*, poi si passò all'idea di un'*Aida* parodiata ed infine all'*Aida* mimata), il gruppo allestì altre due opere, il *Trovatore* nel '70 e una serata verdiana con quattro atti di opere diverse nel '72. Quindi nel '72 il *Rigoletto*, rappresentato da allora numerose volte e in diversi allestimenti.

Non sono mancati sacrifici e vicissitudini. La più spassosa, la disputa circa la priorità in campo nazionale della formula, attribuita dal “Corriere della sera” e da Indro Montanelli ad un gruppo bolognese, mentre un settimanale alla fine rendeva giustizia ai “mimi” di Cagliari.

Sfrattata da Pirri, dove la compagnia aveva una sede che a lungo andare non ha potuto più pagare, nell'inverno scorso è stata ospitata dalla

Cooperativa Teatro di Sardegna nella sua sede-teatro di piazzetta Dettori. Nel frattempo Piero Pilloni, l'animatore-organizzatore del gruppo, inizia nella scuola media "Alagon" di Is Mirrionis a Cagliari un'attività di animazione culturale e sociale voluta dai professori e dal preside Paolo Satta. Gli alunni sono figli di famiglie molto povere. Si cerca di raccogliere qualche soldo per la cassa scolastica tramite degli spettacoli. Un *Processo a Gesù* di Fabbri, recitato con i ragazzi della scuola, ha poco successo.

Una certa cifra viene invece raccolta con due rappresentazioni del *Rigoletto* dei mimi, proposto da Pilloni e accettato dal preside. Ma l'esito va al di là delle previsioni. Le settimane di prove effettuate in una grande aula della scuola vedono nascere due fenomeni inattesi: nel quartiere, le vie e i bar, alla sera, si vuotano dei ragazzi poveri, avviliti e disorientati, di un quartiere-ghetto; nella scuola gli stessi ragazzi, assieme ai loro genitori e agli ultimi nati della famiglia, trascorrono lunghissime ore incantati ad ascoltare, poi riversano sui loro registratori le musiche ascoltate e passano a fare i comprimari nella rappresentazione. Alla fine, un'educazione musicale e un'educazione civica; la disciplina applicata ad un gioco come positivo modello di comportamento per bambini e ragazzi, "traviati" fino ad allora dall'accoppiata disciplina-autorità.

L'indicazione può essere quella di fare della "mimolirica" uno strumento di iniziazione, se non di educazione musicale e di animazione sociale nella scuole, soprattutto dei quartieri, o in quelle delle zone interne della regione. La lirica ufficiale, costosissimo pachiderma mummificato, non può esserlo se non in minima parte.

La "mimolirica", un genere agile e "povero", può esserlo se intesa in senso rigoroso tecnicamente e corretto politicamente.

I "mimi" di Cagliari hanno indicato la strada. E i loro programmi (ripetere altrove l'esperienza della "Alagon") lasciano intendere che vogliono percorrerla essi stessi tutta. La cultura in Sardegna, stimolata ancora una volta dai più umili, non può che avvantaggiarsene.

Questo sembra essere il senso dell'accoglienza cordialissima, dei molti applausi, che il pubblico ha riservato ai simpaticissimi creatori di un fatto teatrale nuovo.

Le biblioteche proibite di Cagliari Per leggere costretti ad emigrare

TuttoQuotidiano, 21 agosto 1974

Per avere una spia sicura, insieme, della crisi della lettura pubblica e del bisogno di cultura nel capoluogo della Regione, siamo andati nelle frazioni, dove l'*area di risonanza* delle idee per fortuna è più ristretta e i bisogni, se ci sono, emergono subito.

Lucio Loi, che ha terminato il liceo scientifico, è un ragazzo pensoso, impegnato politicamente. "Ho tante idee in testa, - dice - mi vengono tante curiosità, ma non ho i soldi per comprare i libri". Ed allora si arrangia, facendosi prestare dagli amici. E così la maggioranza dei ragazzi di Quartucciu, dove abita, con i quali divide progetti, slanci, amarezze. La "privazione da libro" data da molto tempo per lui, gli ricorda la scuola elementare, ha la faccia dell'insegnante che gestiva col contagocce la bibliotechina comunale.

E anche per Paolo Massidda, un impiegato "pendolare", che manda avanti con molto coraggio e sacrificio varie iniziative culturali a Monserrato, tra cui un Circolo Nuovo Teatro, il libro costituisce un ricordo amaro. Dieci anni fa toccava anche a lui, come ad altri abitanti della frazione, se voleva leggere un libro, ordinarlo presso un posto di recapito privato e attendere qualche giorno. "Monserrato è grande e non c'è una sola sala di lettura. Alcuni amici, mesi fa, avevano bisogno assolutamente di leggere qualcosa su Brecht di cui avevano appena visto uno spettacolo, ma non avevano i soldi. Allora ne ho fatto circolare uno mio: l'hanno finito subito e ne volevano subito altri".

E, come tutti gli emigrati, anche l'emigrato culturale torna alla sua terra con il beffardo fardello dei confronti: "In Germania, Inghilterra, Francia - dice Paolo Massidda - ci sono librerie dappertutto, anche musicali. Non sapevo se ridere o piangere quando in una biblioteca tedesca ho trovato, tradotti, i libri sulla Sardegna che non riuscivo a leggere in italiano nella mia terra. In una biblioteca di Brema, ho trovato libri del Wagner che contenevano poesie in campidanese e logudorese con trascrizione fonetica internazionale o traduzione tedesca! In

ogni quartiere c'era una biblioteca popolare, e tutte avevano anche delle riviste, alcune anche italiane”.

Sempre a Monserrato, Mario Fresu, Ignazio Zuddas, Roberto Perra, Mario Dessì e Salvatore Loddo, a nome degli altri quaranta soci del Collettivo politico culturale Luglio '70, ci raccontano di come si arrangiano per risolvere il problema della lettura: raccolgono e riuniscono nella sede i pochi libri, giornali e riviste che ciascuno ha a casa propria; oppure impiegano i pochi soldi rimasti dalla vendita di un giornale fatto da loro (il grosso lo impiegano per l'attività) per acquistare i libri al Remainder's.

Antonello Angius abita invece a Pirri, ma ha vissuto quasi sempre nella penisola. Vivere senza gli strumenti culturali ai quali era abituato gli è penoso. “A Rovereto la biblioteca era un locale lussuoso, fornitissimo d'ogni tipo di libro. C'erano poi tutti i quotidiani, i settimanali e i mensili e anche una discoteca stereo ad alta fedeltà con musica classica e musica pop. A Riva del Garda ce n'era un'altra ancora più bella. Quando sono tornato ne ho parlato con un uomo politico, anche piuttosto impegnato. Mi è stato a sentire, poi mi ha detto: “Se facessero una cosa così a Pirri, ruberebbero tutto”.



Il primo numero di TuttoQuotidiano (12 luglio 1974)

La scuola materna di Via Premuda
Ha solo un anno ed è già in rovina

TuttoQuotidiano, 24 agosto 1974

Una scuola materna di Cagliari sta andando in pezzi, pur essendo stata costruita da un anno, per quelli che si usano chiamare gli atti di vandalismo dei ragazzi del quartiere. È quella di via Premuda, una traversa di via Podgora, nel quartiere di San Michele. Tutti i vetri delle porte e delle finestre fracassati, tutte le grondaie a pezzi, rotta anche una tubazione della fognatura: questo è il panorama offerto dalla scuola, che ha funzionato l'anno scorso per la prima volta. Ma offre anche dell'altro: i danni provocati non dai ragazzi ma dagli adulti, cioè dagli amministratori comunali, che hanno riservato alla scuola materna lo stesso trattamento che riservano di solito alle opere pubbliche: si finisce in fretta l'essenziale e si passa ad altro in altri luoghi, lasciando l'opera incompleta. Ecco allora gli intonaci a metà, la mancanza di illuminazione all'ingresso dell'edificio, l'ampio spazio circostante pieno di sporcizie e tutto dissestato, con l'andamento a collinette creato dai mucchi di terra rimasti lì, e poi quel comico scenario delle ardite e originali strutture murarie di cinta, anch'esse incomplete e che quindi non cingono un bel niente; ed ancora, tutti gli impianti fognari, di riscaldamento, dell'acqua, che corrono sotto l'edificio non finito, all'aria: sotto l'edificio i ragazzi, che vi hanno fatto il quartiere generale, vi giocano come con qualsiasi altro giocattolo.

I pericoli quindi li corre non solo l'edificio ma gli stessi ragazzi che piano piano se lo stanno "mangiando". Giocano con i tubi, ne hanno rotto uno dell'acqua e questa ha formato un laghetto tutt'intorno che si è riassorbito solo dopo due mesi, ricettacolo di bestie e germi di vario genere; topi e rettili, del resto, sono di casa anche in situazione "normale". Pericolosi anche i fuochi che i ragazzi accendono d'inverno, sempre sotto l'edificio, per riscaldarsi. Pericolose le intemperie per le tubazioni non protette. Pericolosa la rottura di alcuni tubi della fognatura, con fuoriuscita delle acque putride (dopo la riparazione, i ragazzi lo hanno rotto di nuovo). Nessuno dei responsabili comunali sembra preoccuparsi del problema.

Anche la scuola elementare, che nel suo recinto comprende una delle tre biblioteche succursali abbandonate di Cagliari, corre gli stessi pericoli, anche se attenuati dalla circostanza che, almeno la scuola, un custode ce l'ha. Si chiama Giovanni Atzori. Anch'egli ha preso varie iniziative per preservare la scuola elementare, la biblioteca abbandonata e la scuola materna dall'assalto dei ragazzi. Da scrupoloso e intraprendente dipendente comunale è preoccupato di ben rappresentare, almeno lui, l'amministrazione pubblica. Ma egli stesso è la prima vittima del disinteresse comunale. "Gliel'ho ho detto in ottobre, che io lì non ci potevo vivere - dice, riferendosi a quella che avrebbe dovuto essere la sua dimora nella scuola -. Era umida, sottoterra, buia. Sa come hanno risolto la faccenda? Mi hanno sistemato alla scuola elementare Santa Maria Chiara di Pirri. Dormo lì. E ogni giorno vado avanti e indietro". Ma che custodia può fare così? "È quello che ho detto anche io. Loro rispondono che tengono conto della situazione...Ma il fatto è che se succede qualcosa, la responsabilità è mia".

E qualcosa, come abbiamo detto, succede; soprattutto alla scuola materna, al cui smantellamento egli non può che assistere impotente. Quella mancanza di vigilanza ("Che fine ha fatto il poliziotto di quartiere?"), assieme alla mancanza di illuminazione, è la causa più apparente della "rabbia" dei ragazzi del quartiere. Ma non bisogna dimenticarne altre, più determinanti. Perché stanno sempre in strada la maggior parte dei ragazzi di San Michele? Lo sappiamo tutti: per ristrettezza degli appartamenti. In famiglie di 10-15 persone, due vani e servizi, i genitori sono ben lieti di liberarsi dei figli.

Una volta fuori, al buio, sicuri di non essere sorvegliati, i ragazzi si dedicano ad uno sport antico, la sassaiola. Il bersaglio forse è nuovo: le strutture edilizie rappresentative di un sistema che certo nessuno li induce ad amare. Un sistema che non solo condanna larghissime fasce di popolazione urbana ad una vita grama, disperata, non solo li fa abitare in case anguste, in strade buie e non curate, ma li priva di qualsiasi istituzione culturale o di svago. Nella zona di via Podgora non c'è un solo circolo ricreativo, se si esclude quello parrocchiale. Senza circoli, il luogo del divertimento diventa la scuola materna non finita, dove si finisce con l'accendere fuochi o col rompere tubazioni scoperte.

Abbiamo già toccato il problema della zona di via Podgora. Se insistiamo è perché la prontezza nell'intervento e la sensibilità civica non ci sembrano il lato forte dei nostri amministratori.

Un'indagine-inchiesta sulla qualità del pane a Cagliari **Il pane che avvelena**

TuttoQuotidiano, 19 settembre 1974

Ora lo sappiamo con sicurezza. Il pane a Cagliari è cattivo, fatto, cioè, senza rispettare le disposizioni legislative a riguardo. E sappiamo anche che le conseguenze sono, oltre alla frode economica, danno alimentare, aumento delle difficoltà digestive per chi soffre già per un funzionamento non regolare della digestione, possibilità di danni patologici per inosservanza delle norme d'igiene, dispepsie fermentative per i casi di quantità di lievito eccedente le norme.

Questi sono i risultati di una nostra indagine. Abbiamo prelevato da 24 panifici di diversi quartieri della città il tipo più diffuso di pane, quello da 300-350 lire il chilo. L'abbiamo fatto analizzare nel laboratorio provinciale d'igiene e profilassi. Sei campioni, il 25% di quelli esaminati, sono risultati non regolamentari per eccesso di umidità, cioè per difetto di cottura; altri tre il 12-13%, per cottura eccessiva. L'odore e il sapore hanno confermato in quattro casi le irregolarità: nelle schede rilasciateci dal Laboratorio si legge "odore e sapore di pane poco cotto", "di pane crudo", "di pasta cruda", "di pane poco cotto".

Ce lo diciamo tutti da anni: il pane a Cagliari è cattivo, uno dei peggiori d'Italia. Ora ne abbiamo le prove. *TuttoQuotidiano*, nel rendere noti i risultati dell'indagine, che mette sin d'ora a disposizione di chiunque voglia esaminarli, desidera lanciare una denuncia precisa e concreta, per far sì che altrettanto precisa e concreta sia la risposta delle autorità che hanno il compito di provvedere ad un settore così delicato come quello dell'alimentazione.

"Ci avete aumentato il prezzo del pane: datecelo almeno buono!", diceva la gente alcune settimane fa. Questo appello non è stato per nulla raccolto.

L'accusa che lanciamo è per ora generale. I dati che si riferiscono ai panifici incriminati li terremo nei nostri archivi. L'accusa non vuole punire dei singoli, ma sollevare un problema che è ristagnato per troppi anni, sollecitare un intervento.

La notizia che l'indagine reca in sé non desterà sorpresa, se non per la gravità delle prove che adduciamo. L'abbiamo già detto, da molti anni siamo abituati al pane cattivo, è un fatto ormai scontato "masticare amaro". Tutti abbiamo provato il senso di peso allo stomaco allorché abbiamo mangiato un panino a digiuno. Tutti siamo abituati al pane gommoso, che "non ritorna" una volta compresso, oppure al pane naturalmente "schiacciato", non poroso, che si accascia: caratteristica prima del pane non ben lievitato. Così come siamo abituati al pane "scottato", bruciato di fuori e crudo dentro. Si potrebbe continuare. I lettori stessi potrebbero allungare la lista delle lamentele. Il pane cattivo, prima d'essere cattivo in laboratorio, lo è sulle mense, nei posti di ristoro: quello ad esempio di via dei Mille, dove il "panino e birra in piedi" è un rito che si consuma centinaia di volte al giorno, e dove l'esercente ci ha confermato, con la sicurezza dell'addetto ai lavori, che il pane è pessimo, a detta proprio dei numerosissimi clienti.

Il fatto dicevamo, è talmente scontato che il fenomeno ha radici profonde: c'è tutto un intricato "sistema del pane cattivo" che è venuto formandosi col trascorrere degli anni. Ce ne parlano i sindacati e gli stessi panificatori. La federazione Cgil-Cisl-Uil ha recentemente emesso un comunicato in cui i sindacalisti lanciano precise denunce.

"Il pane da 300 è spesso introvabile, giunge tardi nelle rivendite, è di pessima qualità, come del resto anche il tipo da 350 lire. La realtà è - proseguono le tre confederazioni sindacali - che la quantità d'acqua e il tipo di cottura non rispettano le precise norme di legge. Spesso accade che si tenti di farci mangiare qualcosa di più simile a mattoni che a panini. È chiara pertanto la manovra di costringere il pubblico a riversare l'acquisto sul pane di lusso, i cui prezzi non sono bloccati e che risulta l'unico mangiabile".

I sindacati accusano ancora i panificatori di badare soltanto al guadagno e li invitano a presentarne i costi autentici, nella convinzione che il prezzo politico del grano Aima e i costi reali di produzione conducano a prezzi minori di quelli che vengono pretesi. I panifici, inoltre, sarebbero inadatti e sporchi, la farina spesso asciutta, surriscaldata, la quantità di lievito impiegata di gran lunga superiore alla norma (in qualche caso ne verrebbe addirittura impiegata 10 kg per quintale, invece dei regolamentari 600 gr). Vi sarebbero poi, secondo la federazione sindacale, dei difetti nella distribuzione, che portano anch'essi alla lievita-

zione dei prezzi, alla cattiva concorrenza, al pane cattivo: troppe spese per gli intermediari e gli autotrasportatori. Non sempre infine verrebbero rispettate le norme sull'esposizione e il maneggio del pane.

Anche per il Consorzio Artigiano Panificatori Associati, sorto recentemente in seno alla Cna (Confederazione Nazionale Artigiani) l'eccessiva umidità nel pane è un fatto scontato. Esso non va generalizzato



perché i panificatori onesti ci sono ancora, comunque esiste ed è preoccupante: “Siccome il grado di umidità - essi aggiungono - è previsto dal contratto di lavoro, è prima di tutto il sindacato che deve farlo rispettare”. Il consorzio, che è presente soprattutto nella provincia, ha tra i suoi fini quello di gestire la distribuzione del grano Aima su basi serie e di promuovere nello stesso tempo l’associazionismo e la cooperazione nel settore.

Essa si batte anche per incrementare i controlli e per farli estendere agli sfarinati. “La farina deve essere stagionata - essi dicono - i sacchi invece spesso non recano impressa la data. Il rigore nei controlli - concludono i panificatori consorziati - va applicato soprattutto per difendere il panificatore onesto”.

Come si può notare, sono voci, quelle dei sindacati e dei panificatori consorziati, concordi nel rilevare non solo la cattiva qualità del pane ma il disordine e il “malessere” esistente in tutto il settore.

Tra le cause profonde del fenomeno c’è la crisi del lavoro artigianale.

Quella di fare il pane è stata definita non a caso un'arte, "l'arte bianca". La lavorazione del pane richiede pazienza e ricerca di difficili equilibri. Manca la passione, il piacere di "lavorare con le mani", che l'artigiano di una volta aveva come prerogative inconfondibili. Via la passione, di quel periodo e di quella atmosfera sono rimaste le macchine. Cioè il peggio. Oggi le macchine di trent'anni fa sono inadatte. Le possiedono soprattutto i piccoli panifici, soverchiati, anche in ciò, dai panifici più grandi. I piccoli panifici, la maggioranza, sono anche quelli che sono alloggiati nei locali più vecchi e più angusti.

Proprio i panifici andrebbero sistemati in costruzioni moderne, ariose e spaziose. Le bestioline che spesso convivono col pane che arriva sulle nostre mense risiedono preferibilmente in ambienti angusti, dai muri vecchi: ne vengono fuori attirati dal calore del forno. Tempo fa era stato proposto di situare tutti i panifici in zone al di fuori del centro cittadino, in apposite costruzioni moderne. Ne sarebbe avvantaggiata la panificazione notturna, che oggi è vietata per ragioni di quiete pubblica, e conseguentemente la qualità del pane.

Questo, spesso, è cattivo perché, cominciata tardi la panificazione, si vuol guadagnare tempo e si affretta la cottura, mentre i processi fermentativi hanno bisogno di tempo e cura. Agevolare la panificazione notturna in luoghi adatti potrebbe significare ridare alla panificazione il ritmo artigianale. Da questo punto di vista non è consolante l'esplosione della concorrenza, favorita in questo momento dalla proliferazione dei panifici, incoraggiata dalla Camera di Commercio.

D'altra parte, il ruolo del panificio deve essere tutt'altro che ridotto. La presenza del pane in qualsiasi botteguccia è un altro aspetto del problema "pane cattivo e anti-igienico". Il pane si trova spesso in compagnia di detersivi, shampoo etc.

Si sarebbe perciò tentati di suggerire di far comprare il pane presso le rivendite dei panifici, con una cura maggiore dell'igiene (senza, tanto per fare un esempio, far manipolare il pane dalle stesse mani che toccano il denaro).

Molti quindi i problemi del pane cattivo. Essi finiscono col coincidere con quelli più generali dell'alimentazione, cioè della produzione, commercializzazione e distribuzione delle sostanze alimentari in città.

750 alunni in tre turni alla "Italo Stagno" Una scuola che scoppia

TuttoQuotidiano, 22 ottobre 1974

A vederla da fuori, dall'ampia prospettiva che le larghe strade intorno consentono, fa un effetto rassicurante e solido. E il suo ruolo positivo deve averlo giocato, se si pensa ai parecchi decenni che ha dietro di sé e alle condizioni del quartiere di cui raccoglie i bambini.

Quando se ne esce dopo averlo visitato, l'impressione non muta di molto, anzi si tinge di patetico. La scuola "Italo Stagno" sembra dire: "io il mio dovere l'ho fatto e lo farei ancora; ma che colpa ne ho se chi mi governa dall'alto non mi aiuta a crescere insieme al quartiere?".

Crescere potrebbe benissimo. Tutt'intorno ha uno spazio vastissimo, tra il muro di cinta e la costruzione vera e propria: ma è uno spazio del tutto inutilizzato, lasciato allo stato brado: non un fiore né verde, solo qualche arbusto che lascia perlomeno sperare per l'avvenire.

Dentro, 750 alunni fanno scuola nel modo peggiore: in tre turni.

Tutti cioè, eccettuati quelli delle quinte, fanno solo due ore e mezzo di lezione. Una scuola che scoppia, patetica e grottesca: undici sole aule annegate nello spazio dell'immenso cortile e delle ampie strade vicine. Il direttore, dott. Romolo Piras, ci parla minuziosamente della scuola. Con i tre turni, che iniziano alle 8.30, alle 11.30 e alle 14.30, nelle undici aule si succedono trenta classi: quattro classi, la prima, la seconda, la terza e la quarta a tre turni, una, la quinta, a due turni. In ogni aula sono sistemati una media di 28-30 alunni. Per il riscaldamento si usano alcune stufe. Non esiste una palestra, non esiste un locale dove possano svolgersi attività ricreative, o pratiche, ad esempio proiezioni o audizioni musicali. Ha tutte le caratteristiche, insomma, per essere definita, - e lo suggerisce lo stesso direttore - "una scuola che non soddisfa le esigenze moderne".

Occorre dare atto però all'istituto della dignità con cui sostiene questa parte, come un vecchio decaduto. Pur insufficiente, la scuola dà al visitatore l'impressione di pulizia e di decoro. Esiste una bibliotechina, e sufficienti sono, a detta degli insegnanti e dei genitori, i sussidi didat-

tici. Rafforza l'impressione di decorosa e orgogliosa difesa di una povertà che non vuol diventare miseria, la consapevolezza dei mali della scuola che traspare dalle parole del suo direttore: in particolare da quelle che cercano di evidenziare i passi compiuti per sensibilizzare l'ambiente sociale circostante sui nuovi metodi scolastici contenuti nei decreti delegati. "Si sono tenute molte riunioni lo scorso anno - dice - per commentare le funzioni dei nuovi organi collegiali: consiglio di circolo, di interclasse, comitato dei docenti. È stato sottolineato come i genitori e il mondo sociale del quartiere avranno veri e propri compiti di sollecitazione didattica e di controllo sul profitto".

I genitori come reagiscono alle deficienze della scuola?

"Si lamentano, naturalmente. Vi sono state riunioni, incontri, proteste, minacce. Sono stati anche dall'assessore. Ma alla fine si arrendono di fronte alle difficoltà e si rassegnano".

E i bambini?

"Qualcuno dei più attenti e vivaci riecheggia i discorsi uditi in casa e domanda perché lui deve fare solo due ore e mezzo di scuola mentre gli altri ne fanno quattro. Certo, sono limiti inconcepibili in un rione che non ha un livello culturale ed economico che porti a sopperire, in casa, alla poca cultura che si fa a scuola. Qui, la scuola è l'unico centro culturale; se manca lei è il deserto".

"In questa situazione - prosegue il direttore - noi badiamo solo allo svolgimento puro e semplice del programma. È già moltissimo. Ma tutto il resto, che è anch'esso molto, se si pensa ad esempio in termini di scuola a tempo pieno, viene mortificato. Anche l'attività all'aperto è molto ridotta".

Con l'ampio cortile a disposizione sembra davvero un controsenso...

"È un cortile non attrezzato, mancano verde, aiuole, ed anche quella piccola manutenzione che, dando ai bambini la sensazione di pulizia e di ordine, finirebbe con l'aver pure essa un valore educativo. L'abitudine al "brutto visivo" non aiuta certo la crescita di una personalità in formazione. Del resto, non si può dir troppo male quest'anno dell'amministrazione comunale, che almeno ci è venuta incontro nei lavori di rinnovo degli arredi, nel potenziamento del riscaldamento, nella riverniciatura e pulitura degli interni".

Quattro giudici per 3.500 cause **Agonizza il processo del lavoro**

TuttoQuotidiano, 18 marzo 1975

Due stanzoni adattati ad uffici, uno dei quali quasi inservibile perché buio, due sole macchine per scrivere e per di più poco funzionanti, mobili che sono dei residuati di altri uffici, impianti elettrici di fortuna messi in opera da personale volenteroso, che ha anche provveduto ad acquistare di tasca propria parte del materiale, una copiatrice a spirito a funzionamento manuale, niente telefono. Questa, a un anno e mezzo circa dall'entrata in vigore della legge sul processo del lavoro, la dotazione degli appositi uffici giudiziari di Cagliari. La dotazione umana non è molto più ricca: quattro giudici (Mura, Jacono, Canepa, Maxia), due cancellieri (Nesta, Sario), sei dattilografe. A settembre dello scorso anno i giudici erano due, cancelliere uno.

Frattanto, tremila cause attendono d'essere discusse. Ciascuna attenderà un periodo di circa dieci mesi, mentre la legge stabilisce un termine di due mesi. Ecco perché si parla di fallimento della legge sui processi del lavoro, che di quel termine ravvicinato faceva il suo cavallo di battaglia.

Quando fu fatta nel '73, suscitò molti entusiasmi. "Non solo veniva ad offrire uno strumento particolare ed agile per cause che hanno assoluta necessità di risolversi in tempi brevi - ci dice il giovane avvocato Pietro Muggiano - ma apriva la grande speranza che i suoi criteri di modernità e di agilità si propagassero a tutto il corpo procedurale civile. Oggi, si sa, le nostre cause civili durano anche decenni. La legge sul processo del lavoro, con i suoi termini brevi, si offriva come parametro da imitare, come fatto nuovo che poteva trainarsi dietro tutto un processo di rinnovamento del nostro ordinamento processuale. Il fallimento della legge sul processo di lavoro significherebbe il naufragio di tutte quelle speranze".

La legge 11 agosto 1973 n. 533 riguarda la "disciplina delle controversie individuali di lavoro e delle controversie in materia di previdenza e di assistenza obbligatorie".

Tra i suoi scopi, quello principale di isolare le cause di lavoro dal resto del contenzioso per risolverle celermente, dati gli interessi particolari che difendono. Il viaggio verso l'approvazione della legge è stato lento e laborioso. "Il nostro è un sistema confuso e caotico: chi cerca di chiarirlo e di sveltirlo, è male accolto da chi ha tutto l'interesse che nulla si muova", ci dice un cancelliere incontrato al palazzo di giustizia di piazza Repubblica.

Se ne cominciò a parlare agli inizi della quarta legislatura del 1963, fu riproposta nel 1968 con un altro disegno di legge, e si è conclusa infine nel 1973. Ci sono volute tre legislature. Dopo innumerevoli rinvii e tentativi d'insabbiamento, pressioni tendenti a snaturarla e privarla del suo contenuto innovativo, si è risolto anche il problema delle dotazione finanziaria: da 5 miliardi, a due, infine a uno, assolutamente insufficiente. Non si può dire che si accordino con questo risultato le dichiarazioni del Procuratore generale presso la Corte di Cassazione in occasione dell'apertura dell'anno giudiziario 1974: "Questa riforma costituisce un'opera di grande progresso e di alta civiltà, un segno di elevato livello civile e morale del nostro Paese".

La legge è molto opportuna e incisiva, abbiamo detto. Risponde a esigenze autentiche e diffuse. Ogni anno, da quando è nata (prima, le relative cause erano di competenza del tribunale, e ne restano circa 10.000 ancora da trattare in quella sede), sono in 3.500 a recarsi in pretura per chiedere quella risoluzione rapida di controversie di lavoro che la legge garantisce.

Nel 1974 la sezione lavoro della Pretura ha emesso 500 sentenze; nei primi mesi di quest'anno sono già 276. La sezione lavoro di Roma ha un carico di 10.000 cause annue, nel '74 ne ha sbrigate solo 1.000, pur potendo contare su attrezzature copiosissime e moderne (due piani, 1.000 metri quadri, uffici e arredi funzionali) e su 30 magistrati, 9 cancellieri, 21 dattilografe.

Dal confronto risalta il grande impegno del personale cagliaritano che pur potendo contare su poche unità è riuscito a sbrigare metà delle cause portate a termine dalla pretura romana.

"Quattro giudici per 3.500 cause in un anno sono un'assurdità - dice l'avvocato Muggiano -. Bisogna dar loro atto di un grande spirito di sacrificio. Ma da soli non possono supplire alle carenze organizzative e materiali. Occorre una grande opera di sensibilizzazione da parte

delle forze sociali e politiche perché si salvi la legge. Il governo deve ampliare gli organici dei magistrati e fare nuovi concorsi”.

Dello stesso parere è uno dei quattro giudici, il dottor Mauro Mura. “Il problema non è solo di locali o di personale ausiliare - dice - ma fondamentalmente di magistrati, il cui numero è enormemente inferiore al necessario. Quando lo stesso lavoro veniva sbrigato dal tribunale c'erano sette magistrati a tempo pieno e sette magistrati a tempo determinato”.

Quali le prospettive immediate per ovviare a queste lacune?

“Praticamente zero. Solo la possibilità di un altro magistrato tra quattro-cinque mesi. Tra un anno o due forse gli altri due previsti dal Consiglio Superiore della Magistratura”.

Il cancelliere della sezione del lavoro Nesta, che è anche segretario regionale della Uidag, sindacato di categoria che riunisce tutti i dipendenti dell'amministrazione della giustizia, fa il punto sulle necessità attuali della Pretura di Cagliari in ordine al più spedito funzionamento dei processi di lavoro. “Bisogna che il personale assegnato a questa sezione - egli dice - sia in numero sufficiente e fisso. Ad esempio la situazione di instabilità contrattuale delle dattilografe assunte a tempo indeterminato, e minacciate di licenziamento quando verranno assunte quelle di ruolo, deve essere risolta. Occorre convincersi - conclude il cancelliere - che l'apparato giudiziario italiano è ancora oggi un complesso sclerotico e fatiscente e che bisogna creare condizioni di efficienza affrontando delle ristrutturazioni dell'organizzazione giudiziaria e attribuendo qualifiche funzionali e garanzie economiche precise al personale della giustizia”.

Due spettacoli dell'Odin Teatret a San Sperate Questa volta Barba fa cilecca

TuttoQuotidiano, 21 aprile 1975

Il gruppo teatrale danese Odin Teatret, fondato e diretto dall'italiano Eugenio Barba, ha presentato ieri e oggi due spettacoli preparati lo scorso anno in Puglia, ideati dal regista leccese allo scopo di realizzare quel "teatro di radicamento" in cui consiste la sua attuale idea della scena.

Tale svolta Barba maturò a cavallo degli anni '73 e '74. Si può dire anzi che proprio la precedente tournèe dell'Odin in Sardegna, dal 14 al 27 gennaio dello scorso anno, abbia segnato il momento di definitivo passaggio dal "teatro per 60 persone", intellettualistico, liberatorio, e d'altissimo livello stilistico, a quello "di radicamento", che si pone, in una particolare zona, al servizio d'una sua animazione socio-culturale.

Il 26 gennaio dello scorso anno, ad Orgosolo, venne infatti rappresentato per l'ultima volta il mitico spettacolo *Min Fars Hus*, appartenente al precedente genere; e venne rappresentato davanti a duecento persone invece che davanti alle rituali sessanta: questo dopo una tournèe poco reclamizzata svolta in due sole località, San Sperate e Orgosolo, a diretto contatto con un pubblico di contadini e pastori. Si può dire, cioè, come avevamo congetturato sin da allora nella cronaca di quelle giornate, che Barba abbia compiuto in quei giorni, nei due paesi sardi, la prova generale di quel che avrebbe poi attuato con maggiore organicità nel Salento dopo alcuni mesi.

Ora Barba è tornato a San Sperate. Vi starà alcuni giorni per tenere, dopo i due spettacoli, un seminario aperto ai giovani che fanno teatro in Sardegna.

Gli spettacoli presentati ieri ed oggi rivelano nella loro struttura i diversi scopi cui sono diretti. Predomina la semplicità e la chiarezza, il desiderio di gettare un ponte alla gente del luogo, per quell'operazione di "baratto" che è l'elemento più saliente, lo sbocco, del "radicamento": dopo lo spettacolo del gruppo, la comunità offre agli ospiti una propria manifestazione artistica. Ieri, ad esempio, dopo uno spettacolo in cui i giocolieri e gli acrobati la facevano da padroni con rara

maestria, in una cornice di ragazzini vocianti e plaudenti e di studenti e operatori del settore venuti da Cagliari ammirati dai perfetti sincronismi gestuali degli attori danesi, un gruppo folcloristico di Assemini ha ricambiato gli ospiti con un'esibizione di canti e balli sardi.

Ma l'interesse del cronista teatrale davanti alle azioni di questo nuovo Barba va oltre gli spettacoli che egli presenta, investendo necessariamente proprio la nuova idea teatrale nel suo complesso.

Specialmente se si considera il progetto del trentottenne regista italiano di ripetere nella prossima estate in Sardegna l'esperimento fatto lo scorso anno a Carpignano in Puglia: stabilirsi cinque mesi in una zona, dove preparare degli spettacoli nuovi in collaborazione attiva con la gente e i gruppi culturali locali. Su questo piano, occorre dire chiaramente che la partenza per l'operazione sarda non è stata delle più felici.

La sua preparazione è avvenuta finora all'insegna della grandiosità smaccata, sia per quanto riguarda il battage pubblicitario sia per quanto riguarda le pressioni politiche.

Anziché attendere i frutti di una perorazione della "causa Barba" da parte delle forze culturali e sociali locali sensibilizzate (che si sarebbero prestate a proseguire la sua opera, lui ripartito), il rappresentante dell'Odin Pierfranco Zappareddu ha ben presto scavalcato queste forze invadendo del progetto i giornali e presentando questo come già perfezionato, nel momento in cui tramite le suddette forze egli cercava di premere per linee interne per ottenere i necessari finanziamenti.

In un documento sottoscritto dalla Cooperativa Teatro di Sardegna, dal titolare della cattedra di storia del teatro dell'Università di Cagliari Davico Bonino, dalla federazione unitaria sindacale dello spettacolo Cgil-Cisl-Uil, dall'Arci, dall'Endas e dal collettivo teatrale "I compagni di scena", e indirizzato all'assessore regionale allo spettacolo Giagu, le forze culturali, teatrali e sociali esprimevano, da una parte, l'invito all'Assessorato a cogliere l'ipotesi "Barba" come un'occasione per rilanciare organicamente il problema del teatro in Sardegna (soprattutto di una legge appropriata), dall'altra la necessità che un eventuale finanziamento all'Odin "non andasse a detrimento delle quote di contributo destinate ai gruppi teatrali già operanti in Sardegna e alla promozione dell'attività di altri eventuali gruppi".

Il documento non passò senza contrasti tra i firmatari, alcuni dei quali trovavano esagerata la parte che veniva dedicata a caldeggiare l'arrivo

dell'Odin in Sardegna rispetto a quella nella quale si auspicava un intervento più organico e massiccio dell'Assessorato nel settore.

Queste perplessità sono aumentate e sono state fatte proprie da tutti allorché Zappareddu, ottenuto il documento, si eclissò con esso e cercò nel frattempo altri appoggi all'operazione. Riavuto il documento, il "comitato di promozione teatrale" che si era formato non lo presentò più all'assessore, giudicando veramente pericoloso a quel punto l'appoggio ad una operazione che lo stava scavalcando (due lettere di Barba, una promessa e una sollecitata per conoscere esattamente il pensiero originario sull'operazione, non arrivarono mai).

In questa cornice si colloca l'avvenuto arrivo di Barba, primo atto di quella operazione "radicamento sardo" per la quale sono stati chiesti i finanziamenti.

Cornice non certo chiara e che suscita non pochi interrogativi. Vuole o no Barba, nel momento in cui desidera radicarsi in Sardegna, avere rapporti con quelle che ne sono le forze vive e attive sul piano culturale e sociale?

Molti segni indurrebbero a credere che il radicamento serva di più al grande regista e all'entourage accademico-editoriale che lo appoggia che non alla Sardegna.

Convegno nazionale a Palmi Per un teatro nel Meridione

TuttoQuotidiano, 10 maggio 1975

Il teatro popolare deve combattere oggi su due fronti: non più soltanto per fare emergere finalmente dal palcoscenico figure, sentimenti e idee della gente rimasta fuori dalla storia, ma per difendersi dalla mercificazione dell'arte e della cultura popolare. Questo il tema affiorato alle prime battute del convegno "Per un teatro nel Meridione" che ha preso il via stamane a Palmi, una graziosissima cittadina di 18 mila abitanti, a mezza costa fra la cima del monte Sant'Elia e il mar Tirreno, posto di fronte alla punta settentrionale della Sicilia e delle isole Eolie, a 50 chilometri da Reggio Calabria. Il convegno, promosso dall'associazione nazionale dei critici di teatro e organizzato dal comune di Palmi, durerà tre giorni. L'ha aperto il presidente dell'associazione Roberto De Monticelli, critico del *Corriere della Sera*.

Scopo del convegno, come ci dice Maricla Boggio, critico dell'*Avanti* e incaricata dall'associazione di occuparsi del problema delle strutture teatrali del Meridione, è quello di dare un contributo allo sviluppo del teatro nel Sud, tramite una esposizione da parte dei gruppi o operatori teatrali locali delle linee di lavoro portate avanti in questi anni. Sono presenti infatti, oltre a studiosi di arte e cultura popolare del Meridione e a critici dei vari giornali o periodici (abbiamo notato tra gli altri Mario Raimondo che scrive su *Sipario* e cura gli spettacoli sperimentali della televisione, Odoardo Bertani dell'*Avvenire*, Ghigo De Chiara dell'*Avanti*, Giorgio Guazzotti del *Gruppo della Rocca*), anche numerosi giovani esponenti di gruppi teatrali lucani, pugliesi, calabresi.

"Avremmo potuto organizzare il convegno in qualsiasi grande centro del Sud, Catania, Palermo, Napoli, Bari, ma abbiamo preferito accettare l'invito del comune di questa isolata cittadina per far svolgere al convegno il ruolo di propulsione e incoraggiamento dei fermenti teatrali affiorati recentemente", dice Roberto De Monticelli. Il critico del *Corriere* si attende il meglio del convegno nella parte in cui dopo l'introduzione culturale sulla ritualità scenica del Sud, affidata a tre esperti, si passerà a

fare un confronto fra le ipotesi teatrali operative meridionali e le soluzioni presenti da tempo nel Centro-Nord (teatri stabili, circuiti tradizionali di sale, grosse compagnie cooperativistiche o private).

Al convegno non è stata data appositamente larga pubblicità per riservargli un carattere quasi seminariale. I grossi nomi del teatro italiano presenti mostrano di gradire questa impostazione, compreso il luogo convenzionale prescelto.

Non mancano gli operatori teatrali del Centro-Nord. È presente Mario Guidotti, il proteiforme animatore di quell'originalissimo "teatro povero di Monticchiello" (un paesino di trecento abitanti della Toscana meridionale) che annualmente, dal 1969, presenta spettacoli all'aperto in cui la piccola comunità si specchia in modo sorprendentemente pieno e appagante. Il nostro teatro - spiega Guidotti - è popolare non in senso folkloristico ma nel senso vero del termine: si occupa dei problemi di quella comunità. Questi vengono dibattuti a lungo assieme; molte volte viene recuperato un episodio o un personaggio della storia passata, o un problema del paese. Esigenze, curiosità, ansie della gente vengono infine coagulate e lo scrittore-giornalista (Guidotti è anche capo ufficio stampa della Camera dei Deputati) le fissa in un copione teatrale, che gli stessi abitanti poi recitano. Nel post-spettacolo i problemi vengono riferiti poi alla condizione presente per trovare una soluzione. Guidotti ha da pochi mesi dato alle stampe un libro, intitolato *Il teatro povero di Monticchiello* (editore Images 70, Padova), in cui condensa le sue esperienze.

Il racconto dell'esperienza di teatro povero di Monticchiello è stato seguito con molto interesse dai convegnisti che affollavano l'aula consiliare del comune di Palmi (un'aula un po' malandata, con dipendenti trafelati e gentilissimi: il tutto concorre a creare un carattere di povertà dignitosa e creativa al convegno stesso).

L'avevano preceduto i tre interventi "culturali" del convegno, di cui riferiremo più ampiamente domani, affidati a Leone De Castris, che ha parlato su *La cultura del Sud e il suo rapporto con l'espressione teatrale*, a Luigi Lombardi Satriani (*Festa teatrale ed espressione teatrale*) e Antonio Buttitta (*Teatro popolare e teatro d'oggi*). Tutti concordi nell'indicare il pericolo della rapina indiscriminata, della strumentalizzazione da parte della nuova industria inquinante, quello che razza il patrimonio etnico culturale del Sud.

Per un teatro nel Meridione
Folclore linfa teatrale

TuttoQuotidiano, 11 maggio 1975

Parmigiana di zucchini, pasta e melanzane: la cucina calabra è squisita, anche se pizzica un po' la lingua. Scampati ai primi assaggi che non abbiamo rifiutato per una misteriosa sfida che questa terra sollecita, scampati ai peperoncini e all'aglio rosolato che s'annidano in ogni pie-tanza e che risparmiano solo la frutta, ci accingiamo a condensare le linee principali delle tre relazioni culturali che hanno introdotto il convegno. Compito non facile, sia per la loro ampiezza sia per la perigliosità (anche qui comunque sollecitante) degli argomenti.

Il convegno è molto vivace e prende a macinare ad un buon ritmo i propri argomenti. Sono giunti altri critici e uomini di teatro, fra cui lo scrittore calabro Seminara, Mario Giusetti, direttore del teatro stabile di Catania, Ottavio Spadaro, presidente dell'Istituto del Dramma Italiano, Ruggero Jacobbi, direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", il senatore comunista calabro Emilio Arginoffi, il critico di *Sipario* Fabio Doplicher, esponenti del gruppo teatrale Oistros di Lecce e numerosi altri.

"Il mondo meridionale è estremamente ricco di suggestioni e di temi, spesso dialettali, di grande interesse per la loro originalità - ha esordito Leone De Castris, esperto in studi sull'arte nel sud - ma esso non si realizza mai con un apporto alla cultura nazionale". Facendo un esame degli apporti culturali dal sud dall'Unità in poi, De Castris ha concluso che, se questi apporti sono stati rari, è dovuto ad una "resistenza" antiunitaria del Meridione deluso.

L'unico momento di "non rottura", il caso di Eduardo De Filippo. Anche oggi - ha sottolineato lo studioso - il tentativo di ricreare il tessuto unitario avviene a livello politico e non di massa. De Castris ha quindi posto il problema dello spontaneismo artistico in provincia, un fenomeno che rischia sempre l'emarginazione o l'integrazione, il populismo o la falsa spiritualità, oppure la parzialità elitaria di tipo politico. "Occorre - ha concluso De Castris - evitare sia il teatro del partito sia il partito del teatro".

“Teatro per chi, e quindi quale teatro?”, si chiede il docente di storia delle tradizioni popolari dell’Università di Messina Luigi Lombardi Satriani, 39 anni, nativo di un paesino della Calabria, che ha insegnato nei dipartimenti di sociologia di alcune università americane, e che è autore di numerose pubblicazioni, tra cui la recente *Menzogna e verità nella cultura contadina del sud* edito da Guida: “Si può credere nel folclore - dice Lombardi Satriani - e ritenere che sia sufficiente dare alle vecchie operazioni teatrali colonialistiche una verniciatura folcloristica per avere una saldatura effettiva tra due fasce culturali tra loro diversissime o ritenere che un nuovo contenuto (magari di tipo ‘sperimentale’ o ‘progressista’) possa passare indenne nelle vecchie forme folcloristiche, degradate così a contenitori o a cavalli di troia”.

“Fare teatro in meridione - prosegue lo studioso di antropologia culturale - ha un senso solo se questo teatro si inserisce su un atteggiamento di effettiva problematizzazione dello spessore culturale degli strati sociali cui intendiamo rivolgerci. Il termine cultura resta una astrazione inerte, se non viene rapportato alla stratificazione sociale che è sempre multiforme e varia. In quale collocazione vogliamo mettere l’interlocutore del nostro teatro meridionale? Rispondo: in una collocazione di classe. Teatro per il Meridione, in questa prospettiva, è teatro per le classi subalterne meridionali”.

Dopo aver osservato che conseguentemente la cultura di tali classi, la cultura folclorica diviene oggetto principale di indagine, in quanto condizione preliminare per una azione culturale che intenda svolgere realmente la sua efficacia, Lombardi Satriani si è tuffato in una lunga serie di considerazioni sulla drammatica nella cultura folclorica, che hanno arricchito il convegno di preziose indicazioni sulla problematizzazione dell’ambito di questa cultura, dei suoi meccanismi espliciti e latenti, delle sue funzioni. Lo studioso ha anche illustrato certi risultati parziali ai quali è pervenuta una equipe da lui diretta, che sta conducendo per conto del Centro per lo studio delle tradizioni popolari di Napoli, sotto gli auspici del Centro nazionale per le ricerche e con la collaborazione del settore programmi sperimentali della Rai.

Secondo Antonio Buttitta, 42 anni, siciliano, figlio di Ignazio Buttitta, insegnante di etnologia alla università di Palermo, direttore della rivista di studi etnologici *Uomo e cultura*, il teatro meridionale non può che legarsi strettamente alle proprie radici culturali e rielaborarle nei

modi che gli sono peculiari. Per farlo però deve guardarsi da un pericolo che si è già rivelato a proposito del fenomeno che va sotto il nome di folk music revival, quel fenomeno cioè, di per sé positivo, che cerca di sottrarre la società contemporaneamente dal destino assegnatole dal sistema capitalistico, di doversi trasformare grazie alla droga del consumismo, in una “colonia” di animali inferiori immersa nell’oblio del proprio passato, e per farlo ripresenta e attualizza i modi melodici tradizionali con tutta la carica dirompente e contestativa che avevano al loro nascere.

Il pericolo è quello - dice Buttitta - che i prodotti della cultura popolare, percepiti soltanto a livello delle loro strutture apparenti, vengano ricondotti e costretti, come sta già succedendo, in schemi di forma e sostanza borghesi; e che, trasferendo i prodotti culturali a livello sociale se ne cambi radicalmente il senso, in termini di evasione, dando luogo ad uno dei più grossi fenomeni di alterazione e mistificazione che la storia della cultura abbia registrato. La stessa cosa può avvenire per il teatro popolare.

Il convegno proseguirà domani. Ora ci attendono degli “spaghetti alla puttanesca”.

Concluso il convegno di Palmi **Teatro come necessità**

TuttoQuotidiano, 12 maggio 1975

Un ampio e vivace dibattito si è sviluppato dopo le tre relazioni introduttive del convegno. Purtroppo però, la produttività immediata è stata inficiata da alcune contraddizioni insorte nell'organizzazione del convegno stesso, tra cui principalmente l'aver voluto unire il problema delle strutture teatrali da creare nel Meridione a quello di uno dei tanti presupposti culturali su cui tale teatro dovrebbe poggiare, cioè la riscoperta delle tradizioni teatrali popolari da usare per un teatro "diverso", "altro" rispetto al teatro tradizionale. L'ansia di purezza, di ritorno ad un prodotto genuino perché profondamente radicato nel tessuto sociale locale, ha finito così per appannare l'analisi dei possibili strumenti operativi con cui fare emergere tale nuovo teatro. È stata questa una contraddizione dalla quale il convegno non è potuto uscire, nonostante più d'uno degli intervenuti l'abbia fatto notare.

Un'altra contraddizione è stata quella di aver voluto affrontare il discorso sulle strutture senza avere ben chiaro prima il quadro delle forze teatrali operative esistenti nel Meridione. A questo riguardo, la "mappa" offerta ai convegnisti è stata davvero insufficiente. Tutto ciò ha fatto stagnare per un po' di tempo il dibattito attorno a due poli rappresentati dagli interventi di Giorgio Guazzotti, promotore-organizzatore del Teatro Insieme, che opera nel circuito dell'Ater, e di Mario Raimondo, critico teatrale e responsabile dei programmi sperimentali Rai-Tv.

Nel suo intervento, Guazzotti aveva tracciato le linee di uno sviluppo del teatro nel Mezzogiorno che tenga conto dei risultati raggiunti dal migliore teatro italiano d'oggi, quello del teatro regionale toscano, emiliano e lombardo: strutture quali i circuiti, l'impostazione professionistica, gli aiuti ministeriali, i rapporti con gli Stabili, il reperimento di sale, potevano essere filtrate dalle esigenze locali e messe al servizio di un teatro meridionale. Raimondo aveva posto l'accento invece, mediando le istanze culturali poste ieri da De Castris, Lombardi-Satriani e Buttitta, sulle condizioni socio-culturali nel cui quadro può

muoversi una nuova attenzione al fenomeno teatrale delle regioni meridionali. “Il processo di sviluppo delle strutture teatrali nel nostro paese - ha detto Raimondo - deve avvenire non su modelli prefigurati o precostituiti, ma attraverso la libera scelta e l'autonoma presa di coscienza delle comunità interessate”.

Molto interessante, dopo la testimonianza di ieri sul teatro di Montichiello, quella resa oggi dai rappresentanti del gruppo leccese Oistros, che hanno raccontato il modo davvero originale e corretto con cui il loro teatro si innesta nella comunità emarginata di Lecce e della sua provincia. Scalercio, rappresentante del consorzio teatrale calabro e dell'Arci regionale, ha quindi affermato che gli operatori culturali devono farsi mediatori della necessità di un teatro che sia strumento di emancipazione per il popolo, strumento che il popolo non si può dare da solo.

Per quanto riguarda la minaccia di “invasione” nel sud da parte di organismi di circuito molto forti, quali l'Eti (Ente teatrale italiano), minaccia serpeggiata al convegno come un fantasma incombente, Scalercio ha detto: “Collaboreremo senza nessun problema con l'Eti e con l'Agis purché questi organismi si “facciano usare” in modo democratico”.

Hanno preso la parola nel dibattito anche il sen. Emilio Arginoffi, che ha lamentato l'assenza dal convegno, così come era stato fatto da altri interventi, di rappresentanti della Regione e della Provincia e di altri esponenti politici locali. Quindi ha preso la parola il critico teatrale Ghigo De Chiara dell'*Avanti*, che ha auspicato una circolazione anche nel sud del “grande teatro” fatto dai migliori registi italiani, Ruggero Jacobbi direttore dell'Accademia d'arte drammatica che ha posto l'accento sul problema della formazione dell'attore nel Sud, lo scrittore Fortunato Seminara che ha lamentato la scarsa attenzione degli operatori teatrali soprattutto giovanili per le espressioni letterarie del Sud e degli scrittori viventi, il procuratore della repubblica di Messina Di Giacomo, vari critici, fra cui Doplicher, di *Sipario*, Libertini dell'*Osservatore Romano*, Callari e Pani di giornali siciliani e calabresi, Bertani dell'*Avvenire* di Milano, Boggio dell'*Avanti*, rappresentanti dell'Eti e dell'Agis e vari rappresentanti di gruppi e operatori teatrali, fra cui Anna Maria Cascetta, Rina Durante, Rosanna Gasparro, Vito Teti, il sottoscritto nella sua qualità di presidente della Cooperativa Teatro di Sardegna e numerosi altri.

Il convegno si è quindi concluso nella tarda mattinata con la presentazione e l'approvazione di due mozioni.

La prima firmata da Mario Raimondo tenta di conciliare le diverse tendenze affiorate nel corso del convegno fra gli stessi membri all'organizzazione dei critici, l'altra firmata dall'intellettuale Leone De Castris e da Egidio Pani ha posto il problema dell'impulso da dare alle strutture teatrali nel Meridione.

Queste due mozioni sono rimaste separate ed è questo un punto di particolare rilievo da sottolineare, significa l'estrema apertura che il convegno ha voluto mantenere anche avviandosi alla chiusura, nel presupposto che i temi affiorati al convegno verranno ripresi nei prossimi mesi. A riguardo è stato annunciato che i problemi dibattuti a Palmi saranno oggetto dell'imminente convegno a Chianciano dell'associazione dei critici.

Spettacolo di Teatro Immagine a Selargius
Cantiere di sillabe mute

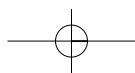
TuttoQuotidiano, 28 maggio 1975

Nell'oscurità tagliata dalle luci trasversali, in uno spazio rettangolare delimitato dagli spettatori seduti su sedie, tavolini, o addirittura per terra, si muovono i nove attori; per tutta la durata dello spettacolo l'attenzione è solo sui loro movimenti e sulle loro espressioni facciali: è il "teatro gestuale" del nuovo gruppo cagliaritano Teatro Immagine, condensato nello spettacolo *Le sillabe mute* rappresentato domenica sera nella disadorna saletta del Circolo culturale del Partito socialista di Selargius, per iniziativa del suo animatore Elvio Palmas.

Avevamo già visto una prova pubblica dello spettacolo a Villasimius, quando venne rappresentato all'interno del convegno sulle tradizioni teatrali sarde organizzato ai primi del mese dall'Ide-Forum. Era stato già allora la felice scoperta di uno spettacolino denso di robusti stimoli emozionali e di un gruppo chiaramente reduce da un lavoro lungo, costante e faticoso. A distanza di settimane, l'impressione positiva resta nonostante le numerose modifiche apportate.

Lo spettacolo non ha una sua storia, non solo per la mancanza di un discorso orale in cui possa incarnarsi, ma proprio per il deliberato proposito di suscitare solo sensazioni e di evitare qualsiasi assunto, qualsiasi "significato" nel senso tradizionale "occidentale" del termine. Da questo punto di vista queste *Sillabe mute* seguono la strada di quel teatro di pura espressività fisica indicato da Grotowski, percorsa, pur con qualche diversità, da Eugenio Barba, con in più, ci sembra (ruolo della musica e delle luci), un pizzico di quel "teatro-immagine" che prima di divenire la sigla del gruppo cagliaritano ha significato in Italia, da Nanni a Perlini, da De Berardinis a Ricci, una linea originale dell'avanguardia di casa nostra.

Impossibile quindi raccontare una trama che non esiste. A malapena si possono indicare alcuni personaggi, alcune "situazioni": l'uomo a due facce, il burattinaio, l'orco, il vecchio, la mamma, la bambina, i quattro burattini, la voce e i quattro suonatori. Le emozioni che lo spettacolo



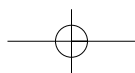
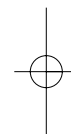
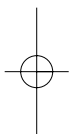
suscita, legate ad un rigore e ad un dosaggio della espressività corporea (pause, ritmi, dinamiche e così via) che il gruppo dovrà affinare ancora un poco, si condensano nell'arco di un sogno, di alcune visioni procurate nel sonno ad una bambina da una fiaba orribile.

Visioni a volte leggere, a volte orrende, in cui al gioco sfrenato dei conduttori di danze dall'andamento imprevedibile, si alternano i movimenti di oppressione, i gesti dell'accettazione di un duro comando: obbediscono i manichini, obbediscono gli uomini. Reciproca offerta dell'acqua e scatenamento irrefrenabile di crisi sado-masochistiche, interruzione brusca e orrenda del misterioso e multiforme gioco onirico da parte di un orco, parentesi di pace, orgasmi, invito a danze che si trasformano in scontri violenti.

Un ruolo relevantissimo svolge la musica, soprattutto la voce spasmodicamente dolce di un violoncello, improvvisata con estro e bravura da Maurizio Biancu, accompagnato dalle chitarre e dagli strumenti a percussione di Simone Pitzalis, Massimo Delogu e Alberto Cabiddu. La "voce" musicale è di Grazia Manconi, i nove attori sono Carlo Zuddas, Massimo Marongiu, Tonino Vento, Giuseppe Lecis, Cristina Russo, Grazia Loi, Massimo Alvito, Roberta Sanna e Nadia Guardianio mentre Alberto Carreras ha curato l'organizzazione tecnica e le luci.

Le visioni della bambina spariscono ed essa si rimette a letto: lo spettacolo è finito. Ma il letto è costituito proprio dai fantasmi che hanno sconvolto il sonno della bambina. Nella nostra società il pericolo è dunque inesorabilmente sempre incombente?

Lo spettacolo è fatto con poco, è frutto di fantasia e lavoro più che di mezzi. Il gruppo, che è sorto come sigla nel febbraio del '74 e ha preso corpo all'interno del corso di formazione dell'attore curato da Marco Parodi la scorsa estate per conto della Cooperativa Teatro Sardegna, è indirizzato in modo promettente per quanto riguarda la serietà con cui lavora. È appena uscito da una crisi interna di chiarificazione ed è quindi pronto ad affrontare più a fondo di quanto non abbia fatto finora i problemi del proprio rapporto con il contesto sociale in cui opera e dell'affinamento dei mezzi in relazione al linguaggio espressivo, che consiste, ci sembra, nelle "provocazioni sensoriali" ad un mondo che sembra volersi avviare al patibolo assolutamente ebbro e incosciente.



Un problema sociale di enorme gravità
Quattromila famiglie vivono in tuguri

TuttoQuotidiano, 15 giugno 1975

Le famiglie cagliaritane che vivono in condizioni drammatiche, che vivono cioè in grotte, scantinati, ripostigli, locali umidi, antiigienici, sovraffollati sono circa 4.200. Anche se la consistenza numerica contrasta in un primo momento con la nozione riduttiva che il cittadino ha di questo grave problema sociale (sembra un caso isolato quello del tale che protesta perché sfrattato o perché costretto in condizioni inumane), le cose stanno proprio così: sono dalle venti alle venticinque mila le persone che vivono in condizioni che sono, a dir poco, drammatiche.

A fornirci questi dati è il consigliere nazionale del Sunia-Sindacato unitario nazionale inquilini e assegnatari, Teo Casanova. Il Sunia non è un sindacato vero e proprio; sorto sotto la spinta della Cgil e dei partiti di sinistra (attualmente chiede la collaborazione di un più ampio arco di forze sindacali e politiche) garantisce ugualmente una difesa dell'inquilinato, essendo riconosciuto per questa funzione dalla legge.

Quattromiladuecento sono le domande avanzate da altrettante famiglie cagliaritane all'Iacp, Istituto autonomo per le case popolari. A tale istituto infatti fanno domanda le famiglie che vivono in locali inadatti o per scarso reddito o per antiigienicità degli ambienti o per sovraffollamento o per condizione sociale particolare (emigrati, disoccupati, pensionati, profughi, etc..).

Il dramma di queste famiglie è l'impossibilità da parte dell'Istituto di soddisfare tutte le richieste. L'offerta infatti è di appena 450 case, il numero di alloggi popolari, cioè, che l'Iacp sta costruendo (al primo bando di 228 si è aggiunto il secondo di 162 del 6 giugno scorso).

Per precisare meglio la collocazione sociale, veramente la più umile, delle famiglie che dividono l'esistenza tra la sofferta ed esasperante attesa di una casa decente e i gravi disagi degli insalubri locali in cui vivono, aggiungeremo che non stiamo parlando, qui, di tutte quelle famiglie che hanno ugualmente bisogno di una casa per i più vari moti-

vi, non ultimo quello di sfuggire ad affitti proibitivi, e che cercano di procurarsela costituendo cooperative (12.000 domande nella sola Cagliari) o aggrappandosi ad altre possibilità. Stiamo parlando di gente disperata, emarginata dal consesso civile, in condizioni di miseria o semi miseria con una montagna di figli addosso, come tutti i poveri. Gente che dorme in tre o in quattro in un buco di due metri per due metri, in assoluta promiscuità, con la paura che i figli siano morsi di notte dagli animali più vari. È gente cui lo stesso Comune, tramite il certificato dell'ufficiale sanitario, riconosce le disagiate condizioni in cui vive (certificato che gli interessati esibiscono all'Iacp per avere la casa).

Chiediamo al consigliere nazionale del Sunia che possibilità abbiano queste 4.200 famiglie di avere la casa. "Molto poche - risponde. Le case nuove disponibili per loro sono scarse, le leggi sono insufficienti, e quando ci sono sono poco e male attuate. Vanno avanti solo i casi più disperati, quelli che riescono a raggiungere un punteggio di 15-20 punti. Gli altri, anche se la loro condizione è ugualmente drammatica, devono aspettare. Quanto? Non si può sapere di preciso. Certamente molto, perché anche in questi casi la burocrazia è lentissima. Oggi, anche se l'Istituto, ad esempio, volesse consegnare delle case, subentrerebbe ad allungare i tempi la disorganizzazione comunale, che non ha provveduto a portare nelle zone interessate, a Mulinu Becciu, le opere di primaria urbanizzazione: luce, fognature, etc..".

Chiediamo quale sollievo abbia portato a questo problema la notizia dei 36 miliardi concessi alla Regione sarda per l'edilizia residenziale. "Questi 36 miliardi sono un punto interrogativo - risponde Casanova. Solo una parte comunque andrà all'Iacp: il resto andrà ai centri storici, alle cooperative, alle imprese private. La presenza di queste ultime e dei privati crea gravissime perplessità: possono mettere anche in questa faccenda la loro tradizionale forza d'urto".

Per documentare meglio il discorso che abbiamo cominciato sul problema delle case popolari da dare ai cagliaritari che vivono in condizioni inumane, siamo andate a trovare una delle 4.200 famiglie interessate: la famiglia Erriu di Monserrato, che abita al numero 14 del vico terzo Giulio Cesare.

Il capofamiglia Angelo lavora alle Saline ma quello che guadagna basta a malapena a far mangiare e vestire moglie e dieci figli, il primo dei quali ha tredici anni e l'ultimo sette mesi. Non può assolutamente

permettersi di pagare l'affitto di una casa "normale", decorosa, nemmeno di una sola stanza e servizi.

In tali dimensioni la sua famiglia può vivere solo dove abita attualmente: in una catapecchia, in quella che lo stesso certificato dell'ufficiale sanitario, come dice il signor Erriu, definisce una "baracca", e dove comunque pagava (ora non può pagare più nemmeno quelle) 18.000 lire mensili.

La "casa" della famiglia consiste infatti in una stanza: una stanza che ha una finestra e due porte, una d'entrata e una che la divide da un'altra senza finestre e che quindi non può ritenersi assolutamente un vano abitabile. La cucina e il servizio sono da un'altra parte, ad alcuni metri, nel cortile. Qua c'è la vasca dove si lavano. Il gabinetto non ha porta, il tetto e un muro sono cadenti; è quindi impraticabile, serve soltanto come deposito rifiuti, con l'aggravante che lo scarico è otturato. Oltre alla mancanza di igiene, c'è il fattore sicurezza che preoccupa non poco. Il muro cadente è tenuto su solo da una fune applicata dal padrone di casa.

La cucina come dicevamo è disposta anch'essa nel cortile: un vano piccolissimo addossato al gabinetto dove mangiano a turno perché non ci stanno e perché non hanno sedie sufficienti.

Dentro la stanza le condizioni sono ancora peggiori. La promiscuità raggiunge livelli bestiali (dodici persone in pochi metri quadri), una grande umidità impregna tutto e imbratta i muri di un nero sconsigliato, d'inverno il freddo tocca punte insopportabili.

E in questa casa malsana, in cui piove, che ha una sola finestra, dove i bambini del signor Erriu sono malvisti dai vicini che cercano di non farli giocare nel vicolo perché disturbano troppo, la famiglia vive da cinque anni.

Dopo le recenti elezioni comunali a Cagliari **Intellettuali all'assalto**

TuttoQuotidiano, 19 giugno 1975

Una delle novità più salienti della nuova compagine consiliare è l'ingresso in essa di un maggior numero di uomini politici impegnati culturalmente.

Il fatto va sottolineato per numerosi motivi. Cagliari, è risaputo, è città essenzialmente "mercantile". Il processo è iniziato nell'Ottocento, allorché la città dovette scendere dal Castello alla Marina proprio per il sorgere delle borghesia dapprima spicciola (piccoli bottegai operanti a ridosso delle mura che difendevano la marina dal mare), poi sempre più organizzata. I valori culturali di questa borghesia (che ai primi del Novecento, con l'edificazione di via Roma e dintorni, diede la migliore dimostrazione di una imprenditorialità al servizio del "bene" solo estetico riservato a pochi) non si sono mai elevati ai livelli di altre borghesie più illuminate.

Da allora i cagliaritari, aridi e avidi, si sono messi a costruire e ricostruire una città senza respiro spirituale, senza ironia, senza fantasia: spazi urbanistici intasati, biblioteche affidate alla sola abnegazione del personale, teatri civici lasciati distrutti, scuole carenti. Si potrebbe continuare e arrivare a concludere che anche le ingiustizie sociali, le arretratezze civili, (acqua, fognature, casa, ospedali) dipendono esse stesse da una mancanza di spinte ideali e generose, che soltanto una nutrita vita culturale può far nascere.

Ma il benvenuto ai consiglieri più sensibili ai fatti culturali va dato anche per un altro motivo. Se c'è un momento in cui la città, per la crisi economica ma anche politica che l'attanaglia, ha bisogno di fantasia, di spinte generose, e diciamo pure, di analisi e proposte più "scientifiche", il momento è proprio l'attuale, quello che esce da una competizione elettorale, di risultati, storici sì, ma anche imbriglianti. Ed è in momenti come l'attuale, a prescindere dalle scelte politiche che verranno fatte a breve e a lungo termine, che v'è bisogno della lucidità, del coraggio ed anche delle capacità visionarie degli intellettuali.

Perché è ormai chiaro che questa città va “reinventata” da cima a fondo, se si vogliono offrire ai suoi abitanti condizioni di vita appena civili.

Che cosa pensano delle recenti elezioni e delle prospettive di Cagliari i due nuovi consiglieri? Ne abbiamo avvicinato due.

Per Michelangelo Pira l'aumento delle sinistre è il suggerimento di un nuovo modo di governare; tale modo deve sfociare al Comune in un rifiuto sia del centro-sinistra che del rapporto privilegiato della Dc col Pci e nel varo di uno schieramento autonomistico unitario che comprenda forze interne ed esterne alla Dc. “La nuova giunta - dice Pira - deve essere la saldatura mai operata fra potere politico ed egemonia culturale: questa è da tempo della sinistra, quello, del potere economico che tiene in pugno la città da vari decenni.

“In campo culturale - conclude - c'è quasi tutto da fare, a cominciare dalla programmazione. Troverò in Lilliu un interlocutore valido. Lilliu è un uomo che non si lascia imbavagliare”.

Per Giovanni Lilliu il voto dei giovani e gli errori degli altri sono stati determinanti per l'avanzata della sinistra. Avanzata contenuta in limiti meno sostanziosi del previsto a Cagliari perché Cagliari è una città profondamente moderata con una vocazione mercantile, in cui prevale sempre la forza organica alla città stessa. Lilliu vede la Cagliari dei prossimi anni proiettata verso l'interno, con una saldatura città - campagna e con una funzione culturale che non ha mai avuto. “Il Comune - dice Lilliu - dovrà rapportarsi alle organizzazioni culturali presenti in città per far assumere a sé stessa il ruolo di promotore ed organizzatore culturale”.

Conosciamo i nuovi consiglieri

L'entusiasmo dei giovani al Consiglio comunale

TuttoQuotidiano, 21 giugno 1975

Francesco Cocco, Enrico Montaldo, Giuseppe Cocco Ortu: tre nuovi consiglieri comunali che sono accomunati dalla giovane età, 39 anni i primi due, 30 il terzo. Legata alla realtà operaia mineraria (è nato a Guspini) la formazione politica del primo, alla vita universitaria quella del secondo, alle tradizioni prestigiose del padre e del nonno quella del più giovane Cocco Ortu.

Laureato in giurisprudenza, prima di svolgere l'attività attuale di funzionario del Consiglio regionale, Francesco Cocco è stato assistente di Pigliaru all'università di Sassari, ha collaborato per "Ichnusa" ed insegnato materie giuridiche al "Martini" di Cagliari. Scapolo, Cocco dedica molto del suo tempo all'attività di partito, il Pci, e quando gli resta qualche ora libera va a fare l'agricoltore in un pezzo di terra vicino Quartu. Per lui la politica è una cosa seria. L'assistentato presso la cattedra sassarese di dottrina dello stato gli ha fornito il metodo del rigore e della scientificità, gli studi sul marxismo e soprattutto la lezione gramsciana gli hanno offerto saldezza e fervore di principi e ideali. "L'avanzata delle sinistre ha aperto molte speranze a noi comunisti - dice - ma ci consentiamo solo un giusto entusiasmo; siamo contrari ai trionfalismi (l'insegnamento di Gramsci contro la "boria di partito") e cerchiamo di usare toni molto responsabili nelle dichiarazioni di questi giorni. Fare politica - conclude Cocco - è un servizio che si rende alla comunità: occorre quindi non perdere mai di vista il legame organico con la classe operaia e quindi con i ceti medi, i cui interessi vengono realizzati dalla funzione di liberazione universale della classe operaia stessa".

Sollecitato a indicare un problema cittadino alla cui soluzione il partito cercherà di dare un deciso apporto, il neo eletto liberale Giuseppe Cocco Ortu segnala quello della speculazione edilizia. "Occorre bloccarla - dice - per favorire la costruzione di case popolari, che è un'esigenza sempre più sentita e non più dilazionabile". Giuseppe Cocco

Ortu è figlio di Francesco, il leader del liberalismo sardo scomparso sei anni fa. Pur controllando da ragazzo l'istintivo desiderio di seguire subito le idee del grande padre ("papà del resto era un vero liberale: in casa non cercava mai di influire sulle nostre idee") Giuseppe si è trovato poi a seguirne le orme anche per quanto riguarda il posto da tenere all'interno del partito: la sorpresa della sua elezione nelle liste cagliaritaniche del Pli è stata infatti, oltre a quella di avere scavalcato illustri colleghi di partito, di averlo fatto da posizioni di sinistra, quelle posizioni di sinistra che non trovano di solito nel Pli a livello nazionale la stessa facilità ad emergere.

"Da queste elezioni le forze intermedie devono trarre una lezione", dice Cocco Ortu. "Il nostro partito, rinnovato, può diventare un nucleo trainante per la creazione di una nuova forza politica di alternativa laica". Avviato alla professione forense, il giovane Cocco Ortu, che è sposato e ha un figlio dallo stesso nome del nonno, fa parte della direzione regionale del partito. Impiega il tempo libero nelle arti figurative, con estrosi collages alla Cosimo Canelles.

La passione extra politica di Montaldo, invece, è il cinema d'arte e d'impegno, attraverso il quale da ragazzo, al Cuc, ha scoperto la stessa politica, cominciando a lavorare negli organismi universitari. Entrato nel Pci nel '63, ne fu espulso assieme a quelli del "Manifesto" nel '69. Formato il Pdup, ne è stato nominato portavoce nel direttivo nazionale. "Al consiglio comunale il Pdup rappresenterà soprattutto i comitati di quartiere, i consigli di fabbrica, i comitati studenteschi; darà una mano inoltre alla sinistra tradizionale per formare ipotesi alternative di governo". Montaldo è ingegnere, come il padre Paolo. Promette di sollevare subito al consiglio comunale il problema del centro storico cagliaritano.

Circa le elezioni, "l'aumento delle sinistre - dice - ha significato l'eliminazione di certe forze centriste che funzionavano da terreno di scambio su cui la Dc manovrava per operazioni di freno. Noi siamo soddisfatti di non aver fatto perdere voti alla sinistra eleggendo con i voti raggiunti un consigliere. Un'altra nota positiva è secondo noi, il ringiovanimento dei componenti il Consiglio".

Per un dialogo tra cittadini e amministratori
Conosciamo i nuovi consiglieri comunali

TuttoQuotidiano, 22 giugno 1975

Uno dei nuovi consiglieri comunali, eletto nella lista del Psi, è l'ingegnere Paolo Atzeri, di 37 anni, sposato con due figli, nativo di Cagliari ma che ha fatto tutte le scuole fino all'università a Nuoro, dove ha avuto la prima promozione politica.

Con il ritorno a Cagliari e con l'inizio degli studi universitari avviene anche l'ingresso ufficiale nella vita politica: nel 1957 Atzeri s'iscrive al Psi, entrandovi sulle posizioni autonomistiche di Vinicio Mocci e Sebastiano Dessanay. Dopo la scissione con i socialdemocratici del 1964 passa alla sinistra lombardiana, dove tuttora si situa. In occasione del primo congresso dopo la scissione entra nel direttivo e nell'esecutivo di federazione, di cui fa parte ancora oggi. Da due anni è segretario della sezione cagliaritano "Jago Siotto".

Negli anni '60 è stato anche presidente della Lauc. Altre esperienze vissute intensamente in questi anni, il problema delle scuole materne a Cagliari e in Sardegna, quello dei comitati di quartiere (ha lavorato a Sant'Elia), quello dell'assetto del territorio e dell'inquinato (è nella segreteria del Sunia, il Sindacato unitario nazionale inquilini e assegnatari) e quello della distribuzione commerciale a Cagliari (è membro della commissione commercio del comune prevista dalla legge 426).

"La spinta a sinistra delle elezioni - dice Atzeri - deve essere portata alle sue logiche conclusioni ed essere interpretata sia a livello delle cose da realizzare che a quello delle giunte da formare". La conclusione, per il giovane neoconsigliere, è che se a Cagliari si vuole veramente cambiare qualcosa si deve arrivare ad una convergenza di forze che abbiano nel Pci e nel Psi un loro punto di riferimento. "Non si può fermare la speculazione edilizia con chi vuole lottizzare il Molentargius", conclude Atzeri.

Il dottor Michele Di Martino è il terzo degli eletti democristiani. È nato a Cagliari 45 anni fa. Laureato in giurisprudenza, è condirettore e segretario generale del Credito industriale sardo. Precedentemente aveva

lavorato presso la direzione generale della Singer a Milano, dove si trovava a fare il militare fra i bersaglieri. È sposato con tre figli. La sua grande passione è sempre stato lo sport in tutte le sue espressioni. Ha fatto mezzofondo, pallanuoto, pentatlon, triatlon, calcio, partecipando anche a numerose manifestazioni nazionali.

Di calcio, tornato a Cagliari, si è occupato in maniera più assidua e concreta entrando nel “Cagliari Calcio”, in cui ricopre attualmente il ruolo di dirigente, segretario del consiglio d’ amministrazione.

Di Martino non ha mai fatto politica attiva. Vi arriva portandovi, oltre ad un forte desiderio d’impegno (quasi un segno di riconoscenza per tutti quelli che l’hanno votato), un’ attitudine manageriale e una mentalità pratica derivatagli dal tipo di esperienze fatte finora. “La lezione che abbiamo subito - dice del suo partito - ci deve far riflettere sulla necessità di fare le cose promesse, di promettere solo quello che si può realizzare, e di badare alle priorità”.

In via Canelles una allucinante “storia del sottosuolo”
Mangiano e dormono in una stanzetta

TuttoQuotidiano, 25 giugno 1975

Una stanza tre metri per tre, con due finestre che danno sulla strada. Un tavolino, una brandina ripiegabile, un altro letto nascosto in un mobile, un armadio, mobiletti ripieni di oggetti ammucchiati; di fronte alle finestre ci sono il cucinino e il water con una vaschetta. Marito e moglie dormono nei due lettini. Fino a due mesi fa, la stanzetta era stretta e antiigienica ma viverci non era poi tanto impossibile. Ora, con due gemelli nati prematuri e rimandati a casa dall'ospedale dopo un mese di incubatrice, vivere in quel buco non è più possibile.

La famiglia è composta da Antonio Tronci (camionista che spera nella buona sorte, dopo il licenziamento da manovale) e dalla moglie Maria Musio. La “casa” è al numero 100 di via Canelles, al primo piano. “Al momento di sposarci, per una camera e cucina ci chiedevano 50mila lire. Questa stanza ce ne costa 20mila: di più non possiamo permetterci”.

Le due gemelle dormono in due carrozzine regalate. Quando la madre cucina, debbono respirare il gas della bombola e quando vengono aperte le finestre (“bisogna pure stendere”) rischiano una polmonite. Non riescono a liberarsi da una forma catarrale molto fastidiosa. Sono per di più esposte ai pericoli dell'antiigienico water a un metro da loro.

I signori Tronci hanno fatto domanda all'Iacp e al Comune. È venuto un rappresentante comunale a vedere la stanza e ha preso atto dell'assenza di servizi igienici e del sovraffollamento. Ma finora, ed è passato più di un anno, non è cambiato nulla.

Via Canelles, Castello. Il quartiere è povero, tutti vivono occupati da mille angustie e problemi. Alla signora Maria nessuno dà una mano quando il marito è fuori. Almeno portar giù la carrozzella per far prendere aria alle bambine... Ora si è fatto vivo Maurizio, un ragazzo solo che vive con gli zii. Il caso ha fatto incontrare la sua disperazione (era in prima media ma ha abbandonato) con quella dei Tronci. Ha promesso che aiuterà lui la signora Maria a trasportare la carrozzella giù in strada. È estate, e quelle due neonate rinchiuse nella stanzetta...

Respiro internazionale di un'iniziativa nuorese
Danza, canto, folclore

TuttoQuotidiano, 27 luglio 1975

Si è concluso oggi, dopo tre giorni di intensi lavori, il convegno internazionale di studi coreutico-musicali sardi, promosso da un gruppo di intellettuali nuoresi facenti capo a Raffaello Marchi e organizzato e finanziato dal Consorzio provinciale per l'incremento e la diffusione della cultura, dalla Fondazione Pro famiglie vittime della strada "P. G. Sanna" e dal gruppo Amici del Folclore.

La terza giornata dei lavori è stata coronata da una manifestazione folcloristica svoltasi allo stadio comunale, che ha visto la partecipazione di numerosi complessi, rappresentanti, oltre che la cultura folclorica sarda (e nuorese in particolare), quella di altri paesi.

L'andamento dei lavori del convegno, seguiti da un attento, anche se non numerosissimo pubblico (e disertati, secondo un deplorabile malcostume, dalle autorità), è stato vivace, gli interventi generalmente densi di spunti e notizie interessanti, così che il dibattito è risultato avvincente. Partecipavano al convegno studiosi sardi, accademici e no, del folclore musicale e delle tradizioni popolari, nonché valenti rappresentanti della penisola e stranieri delle medesime discipline.

Un avvenimento senz'altro da ascrivere alle poche note positive che la dinamica culturale isolana riesce stentatamente a registrare; un avvenimento che non poteva cadere in un momento più propizio dell'attuale, in cui il ritorno alle tradizioni locali è fenomeno sempre più vasto e sentito, spia del bisogno di ritrovare radici e identità in un'esistenza sempre più alienata e dispersiva.

Tendenza che diventa necessità vitale e quasi l'ultima speranza, nella Sardegna reduce dalle illusioni frustrate della "rinascita", dopo i secoli bui della sottomissione. Anche in questo convegno la Sardegna è sembrata cercare la propria storia, la propria cultura, prima di intraprendere un altro viaggio verso la speranza.

Sui pericoli di questo recupero delle tradizioni popolari ha messo in guardia nella relazione introduttiva, dal titolo *Dinamiche di produzio-*

ne, trasmissione, fruizione del canto sardo, Clara Gallini, docente di etnologia e storia delle religioni all'Università di Cagliari.

Dietro il prospero revival attuale del canto popolare, ha detto in sostanza la relatrice, c'è spesso la pretesa beffarda del sistema di voler fare il monumento a quella stessa civiltà legata all'economia agro-pastorale che esso sistema ha ucciso. Il folclore - ha detto la Gallini - si può recuperare solo in chiave scientifica e non certo attraverso strumenti legati nella loro attuazione storica alla legge del profitto. La etnologa sarda ha quindi dimostrato come produzione, trasmissione e fruizione del canto sardo coincidessero nelle passate generazioni per l'assenza di un rigido rapporto tra produttore e consumatore, tra improvvisatore e ascoltatore; ruoli che infatti erano interscambiabili. "Questo non vuol dire - afferma la Gallini - che vi siano stati periodi in cui il popolo sia stato libero idiliacamente di inventare le proprie espressioni poetiche e canore. Non credo alla genuinità - prosegue - da sempre le forme di produzione e le strutture economiche hanno condizionato la produzione artistica".

Il convegno - presieduto da Raffaello Marchi - si era aperto giovedì 24 con il saluto della città, porto a nome del sindaco dall'assessore alla Istruzione Francesco Maxia. Erano seguiti gli auguri di buon lavoro formulati dal presidente del Consorzio culturale Vittorio Secci e dal presidente della Fondazione Ezechiele Sanna (che parlava anche a nome degli Amici del Folclore).

Dopo la relazione introduttiva si sono succeduti numerosi altri interventi. Hanno via via preso la parola Diego Carpitella, Maria Giacobbe Hader, Mario Atzori, Marilena Cannas, Pietro Sassu, Paola Atzeni, lo studioso danese Gustav Nenningsen, Stefania Testa, Leonardo Sole, Gabriella Satta, Giovanni Lilliu, Antonio Sanna, Michelangelo Pira, Girolamo Sotgiu, Ignazio Delogu, Carlo Rossetti.

Ha chiuso ufficialmente i lavori Raffaello Marchi. "Mancano i politici - ha detto - ma noi speriamo nei tempi nuovi".

Proposta per un annoso problema

Teatro comunale: finire il piccolo prima del grande?

TuttoQuotidiano, 7 agosto 1975

Nemmeno il mutuo di 400 milioni ottenuto in aprile basterà all'impresa che porta avanti i lavori del nuovo teatro comunale per mettere la parola fine alla costruzione del rustico, a chiudere cioè il primo lotto dei lavori.

Il nuovo teatro comunale, come è noto, sta sorgendo tra le vie Cao di San Marco, Bacaredda e Sant' Alenixedda. L'appalto dei lavori è avvenuto alla fine degli anni sessanta, l'inizio dei primi scavi, subito interrotti per difficoltà tecniche e studi esecutivi, nel settembre del 1972.

Dopo una pausa di un anno i lavori hanno assunto il ritmo regolare che hanno anche attualmente. Questo ritmo s'interrompe o diminuisce ogni tanto per difficoltà finanziaria. Vi è stato un momento nel settembre scorso, in cui l'impresa chiuse addirittura il cantiere e mandò a casa gli operai. La crisi venne poi superata, il Comune fece un altro sforzo finanziario e i lavori ripresero.

L'opera è imponente. Il suo costo, a lavori ultimati, sarà dell'ordine di alcuni miliardi. L'imminenza di un'altra crisi che potrebbe portare ad un nuovo arresto dei lavori, deve indurre quindi tutti i responsabili ad approfondire il problema e a cercare delle soluzioni, dato che la non ultimazione dell'opera avrebbe conseguenze gravissime che tutti possiamo immaginare.

Il teatro sta sorgendo nell'isolamento e nell'estraneità al tessuto cittadino. Ad attendere con impazienza la fine dell'opera, ad interessarsi alle sue caratteristiche, sono in città soltanto gli "addetti ai lavori": l'Ente lirico, la Cooperativa Teatro Sardegna, altri organismi che operano nel campo dello spettacolo. Tutto il resto della città si può dire che assista distratta e apatica al sorgere di questo edificio, che si presenta non solo come un'imponente opera architettonica, ma anche come un problema: quale destinazione, quale ruolo nel rilancio culturale dell'isola.

Questa apatia non è casuale. Il disinteresse culturale del cittadino cagliaritano, la sua ritrosia a mischiarsi e partecipare attivamente alle

varie iniziative che ogni tanto animano la città, ha radici storiche, deriva soprattutto da quella filosofia del “chi me lo fa fare”, del “tanto, di cultura non si campa”, di cui la classe politica al potere nei trent’anni del dopoguerra ha impregnato la fase della ricostruzione e del decollo economico di Cagliari. Se è vero che gli amministratori avrebbero bisogno di essere essi stessi sollecitati da spinte culturali che vengano dal basso, è ugualmente, e maggiormente, vero che compito principale dell’amministratore è proprio quello di promuovere questi fermenti là dove essi mancano. In numerose città italiane il Comune svolge una azione di intrapresa culturale, di avvio di certe iniziative che poi lascia ad altri proseguire. Nulla di tutto ciò accade a Cagliari da trent’anni. Accade poi, fortunatamente, che le strutture, che dovrebbero essere vivificate dal soffio sollecitatore del Comune, vengano perlomeno costruite.

Cagliari offre decisamente questo aspetto contraddittorio: accanto a scuole, ospedali e, nel caso nostro, teatri, che non vengono fatti, vi sono scuole ospedali teatri che vengono fatti: fatti, però, come dire, con la mano sinistra: fatti, e poi abbandonati a se stessi.

Con tale spirito è nato e sta andando avanti una struttura tanto importante come il nuovo teatro comunale. Poche città, in effetti possono vantare un edificio così articolato, moderno, funzionale. La nostra amministrazione è stata capace di porvi mano, anche se proprio il criterio generale che vi sta alla base, cioè la sua grandiosità, rivela un difetto di fondo nella politica culturale del comune di cui il teatro dovrebbe essere espressione.

Abbiamo il teatro, quindi, ma quando sarà finito nessuno saprà cosa farne, né vi saranno i quadri tecnici, artistici e organizzativo-promozionali capaci di farlo funzionare. Chiameremo anche qui, i “continentali”? Ma il guaio grosso, e qui chiudiamo la parentesi e torniamo da dove eravamo partiti, è che la stessa ultimazione del teatro è un punto interrogativo. Dopo i circa due miliardi impiegati, il Comune ha ripetutamente fatto sapere che non può più finanziare l’opera; e ha chiesto aiuto alla Regione. Ma da viale Trento nessun segnale si è levato. Al teatro manca forse il “padrino politico”?

La proposta che facciamo tende, non diciamo a trovare un “padrino” al teatro, quanto a risvegliare un interesse politico in tutta la classe dirigente, e a stimolare i settori culturali e artistici della città.

L'edificio in costruzione, in quella che con molto ottimismo ci ostiniamo a individuare come la futura "cittadella della musica e del teatro", comprende, oltre al grande teatro per circa duemila persone, un teatrino da 250 posti. Questo è già finito nella sua parte muraria, compresa la copertura. Per renderlo agibile occorrono solo gli impianti idrico, elettrico, e di riscaldamento e per le rifiniture 350 milioni circa. Nessun altro impedimento vi sarebbe, essendo il teatrino autosufficiente per i servizi e indipendente per le entrate e le uscite. Se il Comune fosse d'accordo il teatrino potrebbe essere inaugurato alla fine della prossima estate.

Perché facciamo questa proposta? Perché pensiamo che giunti a questo punto il teatro debba, da una parte, diventare un'istituzione sostenuta dalla stessa popolazione: e niente ci sembra più adatto di un sollecito inizio di attività; dall'altra, essere finalmente appoggiato, oltre che dall'amministrazione comunale (soprattutto il vice sindaco Ferrara vi si è prodigato non poco), da quella regionale: e questa può più facilmente intervenire se la cosa si fa concreta e pressante, sentita come un bene comune da tutta la popolazione. Ci sembra indispensabile, insomma, che il compenso allo scarso interesse esterno verso il teatro venga proprio dall'interno del teatro stesso, da un piccolo nucleo che cominci ad agire dal di dentro con la capacità di contagiare entusiasmo che è tipica delle attività artistiche.

L'intervento della Regione è indispensabile su un piano più generale, naturalmente. L'opera va terminata tutta e presto, e sappiamo che i costi sono molto elevati. Da conti approssimativi occorre un miliardo circa per terminare tutto il rustico del teatro e rendere agibile il teatrino. Ecco un'occasione, ci sembra, per il Comune, di far andare avanti le cose senza spendere un soldo: la decisione farebbe muovere altre forze, interesserebbe settori più vasti, il teatro si potrebbe finire.

Crediamo che molti dei nuovi consiglieri concordino nel proposito di assegnare molto più spesso d'ora in poi al Comune il ruolo di promotore e organizzatore di cultura e non solo di ente meramente finanziatore.

Lo stabilimento di viale La Plaja
La Semoleria ha chiuso i battenti

TuttoQuotidiano, 10 agosto 1975

Domattina l'Enel toglierà l'energia elettrica al grande complesso dei Molini Sem di viale La Plaia. Il provvedimento, di per sé, considerato che lo stabilimento è stato chiuso dai dirigenti dal 1 agosto al 30 settembre, potrebbe essere giudicato consequenziale e scontato, tale da non spendervi molte parole di commento, se non rivelasse, in modo così plateale e drammatico, le dimensioni di una crisi su cui vale la pena di riflettere.

La crisi è quella che investe da anni uno dei più grossi complessi molitori d'Europa. Sorto nel lontano 1905, lo stabilimento si estende oggi su un'area di circa 24.000 metri quadrati situata in pieno centro cittadino, sul viale La Plaia.

Ha una potenzialità di lavoro di circa 2.800 quintali di grano giornalieri, ha magazzini e opifici per una superficie di 7.000 metri quadrati, silos per una capienza di 150.000 quintali ed un mangimificio che, con opportune modifiche, potrebbe essere uno dei maggiori dell'isola. Ha anche una grossa cabina di trasformazione di corrente, una officina e un laboratorio di analisi.

Parlando con gli operai e gli impiegati che stanno occupando di fatto lo stabilimento, dopo la chiusura dei giorni scorsi decisa dalla direzione per difficoltà finanziarie dipendenti più da mancanza di volontà politica che da ragioni economicamente interne all'azienda, si rievoca una vicenda lunga e travagliata, esemplare della resistenza che i settori speculativi privati oppongono a quei disegni economici comunitari, di tipo cooperativistico, che sono al servizio esclusivo dei lavoratori e dei consumatori.

I lavoratori hanno accenti di autentico appassionato attaccamento al loro vecchio molino. È lo stesso spirito di corpo che li ha sospinti a istituire in questi giorni di chiusura un servizio di sorveglianza all'interno dello stabilimento, per mantenere viva la presenza dei lavoratori e tutelare l'integrità degli impianti, assumendosi, nei confronti della

direzione, la responsabilità di eventuali guasti o incidenti. Per i lavoratori il molino è stato per molti anni una grande speranza. Vi hanno intravisto non esclusivamente una fonte personale di lavoro, ma soprattutto uno strumento di profonda trasformazione di un vasto settore economico isolano, che abbraccia la produzione del grano, il suo ammasso, la trasformazione, la commercializzazione e il successivo impiego nei pastifici e nei mangimifici.

Le speranze nacquero quando il movimento dei lavoratori operanti in tutti questi settori assecondò e condusse alla vittoria la lotta degli operai del molino tesa a togliere la semoleria al monopolio genovese che l'aveva, non senza meriti, tenuta fino ad allora.

Si era negli anni '60 e, dopo lunghissime trattative ed un'occupazione, lo stabilimento venne affidato ad una gestione cooperativistica.

Le speranze crebbero allorché nel 1970 il complesso fu acquistato congiuntamente dall'Unione delle cooperative e dalla Lega delle cooperative con un finanziamento della Regione sarda.

L'operazione, che costò alla Regione 835 milioni, oltre che garantire il posto di lavoro alle maestranze già occupate doveva servire da trampolino di lancio per una ben più vasta iniziativa a carattere regionale nel settore cerealicolo, in quanto avrebbe dovuto servire a garantire agli agricoltori un giusto prezzo di acquisto dei loro prodotti, a renderli partecipi degli utili ottenuti dalla loro lavorazione e commercializzazione, svincolandoli finalmente dalla speculazione dei grossi imprenditori privati; a garantire anche agli allevatori il giusto prezzo e la sicurezza delle forniture nelle ricorrenti carestie e calamità varie che affliggono il settore, situazioni delle quali approfittano gli speculatori per alterare sfacciatamente i prezzi dei mangimi.

Tutto questo sarebbe potuto succedere se la Regione non si fosse completamente disinteressata di quello che ormai era diventato un suo patrimonio, rideterminandone così il lento decadimento. Tale disinteresse è stato dimostrato dalla negazione dei necessari capitali d'esercizio. Fatto che ha costretto spesso il molino a lavorare ad un trentesimo delle sue capacità.

A più riprese le rappresentanze sindacali aziendali e i sindacati hanno prospettato alle autorità le crescenti difficoltà in cui si dibatteva la Sem. "Il disimpegno con il quale la giunta ha risposto - scrissero le rappresentanze sindacali in un documento emesso durante l'occupa-

zione del '74 - sembrerebbe avvalorare l'ipotesi di una manovra orchestrata per riportare lo stabilimento in mani private".

"Le pretese difficoltà finanziarie - dissero ancora in quella occasione - in cui si dibattono gli attuali dirigenti e la conseguente cessazione dell'attività, portano all'assurdo risultato che, nell'attuale momento di totale crisi economica nazionale, un complesso delle dimensioni della Sem, in grado di produrre, a prezzi notevolmente inferiori a quelli di mercato, prodotti di largo consumo e di prima necessità, come farina, semola e mangimi, dai cui derivati (pane, pasta, etc...) la Sardegna è quasi totalmente tributaria delle industrie del continente, in grado di assorbire mano d'opera, in grado di contribuire attivamente e in modo determinante al rilancio del settore agricolo e zootecnico sardo, venga completamente dimenticato dalle autorità politiche interessate, quelle stesse che nel '70 avallarono il principio dello sviluppo della cooperazione".

Questa protesta sembra più che mai valida oggi, che lo stabilimento soccombe a tal punto alle difficoltà create dalla cecità politica da piombare, non solo metaforicamente, al buio.

Quando domani i fili della luce saranno tagliati, si toccherà con mano una realtà che forse non tutti avevano colto nella sua intrinseca gravità. Per far funzionare di nuovo il più grande molino della Sardegna, per far sì che il grano che marcisce nei solai degli agricoltori venga insilato nei suoi immensi magazzini, macinato nei suoi laminatori e venduto a pastifici e mangimifici, occorrerà che le forze politiche e sociali, comprese le stesse organizzazioni cooperativistiche, recuperino mobilità e forza politica e la concentrino in un'unica direzione.

La cittadella della musica e del teatro Il “teatrino” pronto tra un anno?

TuttoQuotidiano, 12 agosto 1975

Vediamo più da vicino il “teatrino” situato al primo piano del grande teatro comunale in corso di costruzione tra le vie Cao di San Marco e Sant’Alenixedda. Ne abbiamo parlato giorni fa mettendolo al centro della nostra proposta di avviare a conclusione la vicenda del teatro, dando mano ai lavori di rifinitura del “ridotto”, in modo da renderlo agibile al più presto.

Potervi far cominciare un’attività di spettacolo tra un anno significherebbe, abbiamo detto, far convergere l’interesse dell’opinione pubblica e delle autorità politiche, soprattutto regionali, sul grave problema di tutto il complesso teatrale, per il quale occorrono ancora vari miliardi: miliardi che il Comune ha ripetutamente dichiarato di non poter più garantire. Il nucleo d’interesse che si verrebbe a costituire in una piccola parte del teatro agirebbe da “propellente” per la risoluzione del problema, creando un movimento d’opinione pubblica intorno ad esso che oggi purtroppo, per negligenza della pubblica amministrazione, manca.

L’ostacolo maggiore da superare per rendere agibile il “teatrino” è la sua autonomia. Abbiamo posto il quesito all’impresa costruttrice ed essa ci ha risposto che tecnicamente la cosa è fattibile, in quanto si tratterebbe di creare delle separazioni tra una zona e l’altra del grande teatro e le uscite di sicurezza, che la costruzione in atto consente di realizzare facilmente.

Anche per quanto riguarda l’accesso non vi è alcun problema. Il teatrino è stato già progettato con ingresso indipendente sulla via Santa Alenixedda. “Ostacoli tecnici, in sostanza, non ce ne sono - hanno detto al cantiere - , la proposta di rendere agibile subito il teatrino è perfettamente realizzabile, manca solo il “via” del Comune. Anche per quanto riguarda gli allacci fognario, idrico, elettrico e l’impianto di riscaldamento, dicono i tecnici dell’impresa Cap che ha in appalto i lavori, le difficoltà non esistono: basterà fare degli allacci provvisori

dall'esterno, pur approntando l'impianto che verrà collegato in futuro a tutto il complesso.

Dando un'occhiata più particolare al teatrino, notiamo l'ampio ingresso, che dà sulla via Sant'Alenixedda con un'ampia e lunga vetrata (tutta la costruzione viene "vista" dall'esterno con questo sistema, adottato anche dal nuovo "Regio" di Torino).

Nell'ingresso, la biglietteria, pure essa molto ampia e il bar. Di bar, nel teatro grande ve ne sono 4: il primo, appunto, al piano terra, in corrispondenza con l'ingresso del teatrino, il secondo in corrispondenza con il foyer della platea della grande sala, il terzo e il quarto in corrispondenza con le due logge.

Il teatrino si trova situato tra il primo e il secondo piano, ad un'altezza da terra che va dai tre metri e mezzo ai sei e ottanta. La platea, nella quale prenderanno posto i 242 spettatori, è sistemata ad anfiteatro. Il palcoscenico misura all'incirca 8 metri per 14. Sul fondo della platea, in alto, una piccola cabina regia, che può essere usata anche come cabina di proiezione, allorché il teatro viene impiegato come cinema (è previsto anche un ripostiglio per le pellicole)

Per quanto riguarda l'elaborazione e l'esecuzione del materiale scenico, il progetto degli architetti prevede degli ambienti molto vasti che dovrebbero servire tutto il teatro quando sarà ultimato. Vi sono però, sotto il teatrino, alcuni altri ambienti riservati all'officina meccanica, che non essendo usati subito, potranno essere impiegati come ambienti per la scenografia, la scenotecnica, il magazzino, la sartoria e tutte le altre necessità del teatrino. Una difficoltà può essere costituita dagli studi esecutivi necessari per gli impianti di servizio e per le rifiniture (alcune delle quali, come lo studio dell'acustica, non sono di poco conto). Tali progetti, che dovevano essere realizzati per tutto il complesso dagli architetti progettisti, non sono ancora pronti. Evidentemente, il Comune, cosciente che i lavori del teatro si protrarranno per molto tempo, non ha avuto fretta in tutti questi mesi e non li ha richiesti. Se dovesse prender corpo l'idea di finire subito il teatrino, l'amministrazione dovrebbe interessarsi immediatamente del problema, sollecitando adeguatamente i progettisti. "Se noi abbiamo i progetti e il Comune ci autorizza a finire subito il teatrino - dicono al cantiere - bastano otto-nove mesi per terminare i lavori".

È evidente, quindi, che stando così le cose, ogni indugio burocratico-

amministrativo da parte del Comune verrebbe considerato grave. L'attesa, infatti, presso i settori più vivi di quel piccolo mondo dello spettacolo che si è andato formando a Cagliari in questi anni, c'è ed è grande: proprio perché da tanti anni, masticando sacrifici spesso gravissimi, le varie iniziative e i vari gruppi che si occupano di cinema, teatro e musica in città cercano uno sbocco logistico, una "casa" in cui lavorare con serenità.

Il teatrino potrebbe essere affidato in gestione ad un movimento cooperativistico o, meglio ancora, consorziale, che rappresenti tutte le autentiche forze locali esistenti nel settore, ed a cui venga pure affidato il compito di organizzare dell'attività di spettacolo culturale anche con iniziative della penisola. Il Comune, naturalmente, dovrebbe procedere a questa scelta dopo avere avuto in cambio le adeguate garanzie di una gestione corretta e democratica del teatrino.

Con questo intervento, col quale pensiamo di avere definito meglio la proposta avanzata, invitiamo i lettori ad intervenire con pareri, suggerimenti o critiche, materiale più ampio di riflessione per i nuovi consiglieri comunali.

La Biblioteca Universitaria
Burocrazia e lettura non vanno d'accordo

TuttoQuotidiano, 22 agosto 1975

La situazione alla biblioteca universitaria è sempre drammatica. È dal 5 aprile di quest'anno, giorno in cui si è verificato un guasto all'impianto elettrico dello scantinato, che il cittadino che vuole consultare qualche libro continua a sottoporsi con santa pazienza ad ogni specie di sacrifici. Ha potuto in tutti questi mesi accedere soltanto ai pochi libri disponibili in sala consultazione e ai cataloghi. Per avere un altro libro desiderato ha dovuto aspettare di più. Chi ha avuto il permesso di accedere ugualmente al magazzino dove sono conservati i vecchi libri oppure il materiale vario composto di opuscoli, manoscritti, lettere, etc., lo ha dovuto fare con mille precauzioni e a lume di pila. Preso il libro, è stato il più delle volte impossibile rimmetterlo a posto. Ed infatti sono numerosi i libri ammucchiati che attendono d'essere sistemati nelle sedi adatte.

È dall'aprile scorso quindi che la biblioteca funziona a ritmo ridottissimo paralizzando un importante settore della vita culturale cittadina. Perché il guasto non è stato riparato subito? Secondo la confederazione degli statali Cgil-Cisl-Uil si tratta del classico "giallo burocratico": di quella paradossale paralisi burocratica che si attua nonostante che tutti i vari uffici (sollecitati, nel caso, proprio dai sindacati momento per momento) si siano impegnati al massimo.

Non meraviglia quindi che serpeggi tra gli addetti ai lavori il più nero pessimismo anche in questi giorni di imminente inizio dei lavori di riparazione dell'impianto elettrico. La spiegazione che si dà è che, nonostante si sia atteso questo momento per mesi e mesi, si teme che anche l'adempimento che sta per verificarsi non serva assolutamente ad avvicinare il giorno in cui la biblioteca avrà riacquistato la sua pur limitata funzionalità che aveva prima del fatale 5 aprile. Così com'è successo per la scelta del progetto di rifacimento dell'impianto (affidato alla Facoltà d'Ingegneria), i vari controlli ministeriali (è venuto puntuale un ispettore da Roma), la scelta della direzione dei lavori (affidata al genio civile), anche la gara d'appalto dei lavori che inizie-

ranno lunedì andrà per le lunghe finendo per arenarsi in tante piccole “secche” burocratiche o tecniche.

Ma il pessimismo proviene anche dai numerosi e gravi altri problemi che assillano la Biblioteca, tanto gravi che di fronte ad essi quello della riparazione dell'impianto elettrico appare un piccolo, banale incidente. Il problema della ristrettezza dei locali soprattutto. La vecchia sede di via Università, aperta al pubblico il 10 ottobre 1792, diventò ben presto strettissima. Fu solo pochi anni fa, durante la direzione Balsamo e nel passaggio alla direzione attuale Sedda Delitala (all'incirca tra il '61 e il '63) che si cominciò a fare qualcosa concretamente per creare più spazio. Luigi Balsamo predispose, d'intesa con il Ministero e l'Università, un progetto di generale ristrutturazione della biblioteca. Questa presupponeva una preliminare risistemazione edilizia, con l'utilizzazione dell'adiacente Palazzo del Seminario.

Il progetto viene seguito ed elaborato ulteriormente dalla direttrice di oggi Sedda Delitala. Nel '64 quasi tutta la biblioteca si trasferisce in un'ala del Palazzo del Seminario dove funziona attualmente. Ma lo spazio maggiore, subito messo a frutto per nuove sale di lettura, i cataloghi, le sezioni bibliografica ed enciclopedica, e così via, si esaurì lasciando dietro di sé il desiderio di ulteriori spazi per quei numerosi altri servizi necessari ad una biblioteca moderna.

La direzione si batté per portare ancora più avanti il progetto di ristrutturazione edilizia. Ecco quindi istituita nel 1968, con convenzione tra Stato, Comune e Università, una biblioteca di vaste proporzioni e molto articolata, con doppia veste universitaria e pubblica. In questo “sistema bibliotecario urbano” alla biblioteca di via Università (che avrebbe operato in un Palazzo del Seminario completamente trasformato da un progetto dell'ingegner Deplano) veniva affidato il ruolo di “biblioteca madre” per tre succursali (Pirri, Monserrato, San Michele). Ma il progetto è rimasto solo un progetto, nonostante la buona volontà. Le tre succursali sono state costruite (e giacciono abbandonate e in rovina), mentre la “biblioteca madre” non è mai nata. Anche un progetto del Comune, con “biblioteca madre” dislocata altrove, elaborato per sfruttare un contributo finanziario di duecento milioni dello Stato, “dorme” mentre i milioni si svalutano.

Ma di problemi ve n'è altri. Tra questi, il più grave è quello del personale, esiguo e chiaramente insufficiente.

La cittadella della musica e del teatro
Teatro comunale a misura d'uomo

TuttoQuotidiano, 27 agosto 1975

Mentre si profila in città la ripresa dell'attività politica e amministrativa, si sviluppa il dibattito aperto alcune settimane fa intorno a un problema che ci è sembrato importante: quello del nuovo teatro comunale di Cagliari. Il teatro sta sorgendo nel triangolo compreso tra le vie Bacaredda, Cao di San Marco e Sant'Alenixedda, in quell'area, comprendente anche il Conservatorio di musica e il nuovo Auditorium, che abbiamo definito la "cittadella della musica e del teatro".

Gli scavi per le fondazioni hanno avuto inizio nel settembre del 1972 e i lavori sono andati avanti abbastanza regolarmente, anche se non sono mancate le difficoltà. Nel settembre dell'anno scorso, ad esempio, il cantiere fu chiuso e gli ottanta operai licenziati. Motivo: difficoltà finanziarie dell'impresa costruttrice, l'impresa Cap.

Dopo alcune settimane di fermenti e preoccupazioni, i lavori ripresero: il Comune aveva trovato una trentina di milioni con cui far fronte ai pagamenti più urgenti ed aveva promesso la contrazione di un grosso mutuo, un miliardo con il Banco di Sardegna. L'operazione andò infatti a buon fine nelle settimane successive.

In seguito, nell'aprile del '75 intervenne un altro mutuo di quattrocento milioni. Ma di soldi ne occorrono ancora altri, un miliardo, dice l'impresa: per terminare i lavori del primo lotto, oggetto dell'appalto, che riguarda la costruzione del rustico, compresa la copertura.

Perché si parla di un "problema" del teatro comunale? Perché la solerzia dimostrata in questi anni - occorre darne atto soprattutto al vice sindaco e assessore ai lavori pubblici Ferrara - il Comune non l'ha avuta nel periodo 1972-1974? Solerzia significa cercare i finanziamenti per un'opera voluta non si sa da chi e per quali scopi e comunque senza una sicura copertura finanziaria. Aver trascurato in quegli anni l'edificio che andava sorgendo ha comportato un grosso scotto finanziario: i costi sono "saltati" e quello che poteva bastare per tutto il teatro non è bastato nemmeno per finire il rustico. I risultati sono che, pur essen-

dosi registrato in questi anni un maggiore intervento del Comune, non si intravede una data neppure approssimativa entro la quale il teatro sarà terminato, avendo più volte dichiarato il Comune che non sborserà più i miliardi che ancora occorrono.

Il problema per il Comune è quello di lavorare di fantasia, cioè di volontà politica, se non di borsa: di assumere un ruolo promozionale verso il problema, di investire l'opinione pubblica, di sensibilizzare le autorità regionali, di pensare all'eventualità di un consorzio tra varie istituzioni cittadine: Università, Camera di commercio, banche.

L'ambito regionale è indispensabile sia per la corretta impostazione culturale del problema (un teatro dalle dimensioni così anacronisticamente grandiose non può essere gestito che su dimensioni regionali), sia per l'ampiezza dell'intervento finanziario necessario.

Da queste considerazioni è nata alcune settimane fa la proposta di porre mano subito all'ultimazione e alla rifinitura del "teatrino" interno, che gli architetti hanno progettato al primo piano della costruzione e che è già pronto come rustico. Preso atto che questo teatrino che contiene 250 posti può essere reso indipendente dal resto del complesso e autosufficiente, abbiamo suggerito di renderlo funzionante al più presto.

Contando sulla forte carica propulsiva dell'attività teatrale, abbiamo pensato di metterla al servizio di quella generale opera di sensibilizzazione dell'opinione pubblica e delle autorità, che sembra ormai indispensabile per risolvere il problema del nuovo teatro comunale. Il teatrino, diventato "casa" dei gruppi teatrali sardi e sede di spettacolo per altri complessi anche non sardi, creerebbe un fervore di iniziative quanto mai proficuo per quello scopo.

Sull'argomento avevamo chiamato ad intervenire sulla proposta avanzata altre persone o gruppi interessati. I primi a farlo sono stati il neo consigliere comunale Michelangelo Pira, scrittore e docente universitario, eletto quale indipendente nella lista del Pci, e la Cooperativa Teatro Sardegna, l'organismo teatrale che opera con regolarità dal 1968.

"La nuova cultura - dice Pira - in tutto il mondo chiede, e ne è capace, di autogovernarsi, chiede cioè di partecipare. Lo si vede nella scuola, nello spettacolo, nell'informazione, nel governo delle città. Il vero teatro, oggi, è quello che nasce localmente da esigenze spontanee di base, per una auto rappresentazione del sociale e dell'individuale dei cittadini".

"Da questo punto di vista, il grande teatro in costruzione in via Santa

Alenixedda è nato contro la storia, da posizioni vecchie, provinciali (attendere l'arrivo della "grande compagnia da fuori") e da un gusto del grandioso e del monumentale che si credevano per sempre tramontate. Così impostato, non solo il nuovo teatro non soddisfa il desiderio di partecipazione della collettività (lo spettatore difficilmente si sentirà coautore di quello che vi si rappresenterà), ma offende, per la cifra che costerà, i bisogni primari da cui sono afflitti ancora in città tante categorie di persone".

"Il grande teatro nasce solo, slegato dalla realtà sociale e culturale che lo circonda. Giusto quindi proporre il "teatrino" situato dentro. Vi si potrà fare teatro partecipato. Sarà la "casa" lungamente attesa da tanti gruppi locali. Il Comune - conclude Pira - si deve dare carico urgentemente di questo problema, invertendo la tendenza che l'ha visto mortificare, anziché promuovere, le iniziative culturali".

"Tutti i soci della nostra cooperativa accolgono con notevole interesse l'iniziativa di *Tuttoquotidiano*", esordisce Teatro Sardegna nella sua nota. "Nel corso della nostra attività abbiamo rivolto inutilmente numerosi appelli alle autorità competenti affinché provvedessero a mettere a nostra disposizione locali adatti per l'allestimento degli spettacoli, per le prove, per la costruzione e la conservazione del materiale scenico.

Da circa due anni l'Auditorium di piazzetta Dettori (di proprietà della Regione ma affidato al Conservatorio di musica che, a sua volta, convenzionato con l'Ente lirico, ne dispone per tutto l'anno) ci è praticamente vietato, per i pochi giorni che restano liberi dall'attività lirica o concertistica. Tenuto conto della necessità per noi di lavorare con continuità, per gli obblighi verso gli enti finanziatori e per il credito duramente conquistato in campo nazionale, è assolutamente indispensabile rendere disponibili nuovi spazi per raccogliere un'attività che proprio per mancanza di locali rischia di morire".

"Costringere noi, che lavoriamo nell'interesse pubblico senza fine di lucro, a pagare le forti tangenti dei locali pubblici o privati è sintomo di un malcostume politico che auspichiamo debba presto finire. L'unica soluzione al momento attuale - prosegue e conclude Teatro Sardegna - sembra quindi il teatrino proposto, reso agibile al più presto; un luogo fisso in cui poter lavorare potenzierebbe un servizio pubblico che in molte parti dell'isola comincia ad essere considerato come indispensabile.

Abbandono, sporcizia, pericoli
Via Is Maglias: un deserto nella città

TuttoQuotidiano, 5 ottobre 1975

C'è un deserto in mezzo alla città. È quello attraversato in tutta la sua superficie dalla via Is Maglias e compresa tra i quartieri, tutti popolarissimi e assestati urbanisticamente da tempo, di San Michele, Sant'Avendrace, Is Mirrionis e la zona di viale Merello. Il deserto c'è, ma non tutti ce ne accorgiamo, presi come siamo dalle nostre faccende private. Occorre un'attenzione particolare, dare un'occhiata dall'aereo alla zona, ad esempio, per accorgersi della sua esistenza. I contorni del deserto, la sua estensione, il suo andamento, diventano allora nitidi. Nitidi e agghiaccianti: la zona è infatti completamente abbandonata, sporca, pericolosa.

Abbandono, sporco e pericolo vanno a braccetto, l'uno è la conseguenza dell'altro. E tutte dipendono, a loro volta, dalla scarsa considerazione che le varie amministrazioni, specialmente le prime del dopoguerra, hanno riservato ad una zona centralissima ed all'esiguo numero di persone che abitano nella zona. Sono un centinaio, appollaiate in casette costruite anni fa sullo sperone di quello che era uno dei nove colli di Cagliari. Oggi il colle di Tuvixeddu non c'è più. Ma le famiglie ci sono ancora. Avevano costruito anni fa su regolari licenze date dal Comune in base al piano regolatore vigente. Questo prevedeva nella zona uno sviluppo edilizio di tipo abitativo, con una serie di servizi collegati. Invece, non solo non sono sorte altre abitazioni, ma nell'ampia radura ricavata dallo scavo abusivo del colle dovrebbero sorgere ora, edifici pubblici (tra cui la Prefettura e la Caserma dei carabinieri) in mezzo a vaste estensioni di verde pubblico.

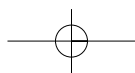
Essendosi sviluppati solo in parte l'edilizia abitativa e i servizi collegati, gli abitanti sono esposti da anni a una serie di disagi e pericoli. Nelle immediate vicinanze non ci sono negozi o uffici. Per qualsiasi necessità occorre recarsi in altre parti della città. Non possedendo tutte le famiglie un mezzo di trasporto proprio e transitando l'unico pullman con una frequenza di venti minuti, spesso i pochi abitanti sono costretti a procedere

a piedi: il che, di sera, è molto pericoloso. È di giorni fa la notizia di una ragazzina di dodici anni sottratta alle cattive intenzioni di uno sconosciuto; sempre nella stessa via Maglias una signora è stata molestata in modo pesante. L'illuminazione, se ci fosse, eviterebbe questi pericoli e permetterebbe la visione, di notte, di un suggestivo paesaggio lunare. Nel quale di staglia il *canyon*, la grande profondissima valle a pareti verticali che si trova all'altezza di Tuvumannu. Il *canyon* è nato come strada necessaria al trasporto del materiale calcareo strappato alla collina dalla cementeria (finalmente trasferita). La cementeria se n'è andata ma il *canyon* è rimasto. Andate a dargli un'occhiata, ne vale la pena.

E già che ci siete guardate pure l'altro "monumento" lasciato dalla cementeria: il grosso buco profondo otto metri e largo 15 che si trova nell'ampio spiazzo a cui dà una traversa di via Is Maglias. Lì, come sui bordi di tutta la lunga via, gente proveniente da tutti i quartieri viene a depositare immondizie, carcasse di bestie, avanzi di mobili o di frutta marcia rimasta nelle cassette del mercato ortofrutticolo. Condizioni igieniche che possono provocare malattie infettive.

Tutta la zona è un esempio di dove l'uomo possa arrivare nel devastare la natura, se nessuno lo imbriglia. Un'opera che dura da secoli, se è vero che anticamente i due colli, Tuvumannu e Tuvixeddu, tra i quali è incastonato il piccolo nucleo abitato, e la stessa strada, erano saldati tra loro e con il colle di Buoncammìno. Prima la strada, poi la rapina graduale delle colline stesse, poi il sorgere della fabbrica di calce, tutt'altro che "ecologica", infine lo strazio di rendere una zona così centrale e "storica" un autentico, immenso, immondezzaio, un ghetto desertico in cui di notte non si può assolutamente avventurarsi a piedi. A lasciarlo fare, l'uomo avrebbe scavato ancora, nonostante che vicino ci sia la traccia concreta del rischio che può comportare scavare col metodo "aziendale" delle mine: una casa crollata.

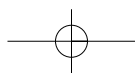
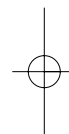
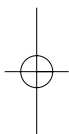
Ma gli abitanti si sono opposti, qualcosa si è mosso, anche se in ritardo, c'era da far valere anche il nuovo piano particolareggiato approvato dal Comune, che prevede nella zona la completa ristrutturazione di cui abbiamo detto. Questo piano, a sentire gli abitanti, se ha permesso loro di muoversi per far cessare gli scempi sul paesaggio, li ha però anche danneggiati. Il tipo di insediamento previsto, di edilizia pubblica, infatti non risolverebbe per niente i loro problemi. Non di edifici pubblici, popolati da impiegati che abitano altrove, essi hanno bisogno, ma di altri



edifici privati, che completino l'isolato, lo popolino di cittadini residenti, di negozi e servizi vari.

Alla loro protesta si è aggiunta quella dei proprietari dell'area interessata. Questi, anche per motivi economici (il loro terreno verrebbe espropriato a prezzo molto basso), hanno presentato ricorso al Tribunale amministrativo regionale per la Sardegna contro un provvedimento comunale con il quale il sindaco, l'8 luglio 1974, respingeva una loro domanda, intesa ad ottenere l'autorizzazione alla lottizzazione a scopo residenziale delle loro aree. Il tribunale gli ha dato ragione.

La questione di via Is Maglias si fa quindi ancora più complicata. Occorrerà forse una modifica al piano regolatore. Il che vuol dire anni di tempo. Si lascerà in questi anni il "deserto" nell'attuale squallore?



Coreografie moderne **A piedi nudi sul palco**

TuttoQuotidiano, 2 novembre 1975

Ci affanniamo sempre a cercare dei nomi per definire le cose, ma le cose sono sempre più belle e misteriose dei nomi che diamo ad esse. Prendete il termine "modern dance", ad esempio. Starebbe a significare quel tipo di danza, antiaccademico, vivo, aderente alla personalità dei creatori di coreografie che tanta strada ha fatto da una cinquantina di anni a questa parte. Sarebbe già una buona ed efficace definizione, un buon nome che ha reso un buon servizio alla cosa che deve descrivere: ed invece, andate a vedere "la cosa" e vi accorgete che le emozioni e le idee che vi suscita sono più grandi, immensamente più sfaccettate, sguscianti, inafferrabili e belle di quel "modern dance" che la vuole esprimere.

D'altra parte, andate un po' da Patrizia Cerroni, la coreografa dei Danzatori Scalzi che si sono esibiti martedì e mercoledì all'Auditorium, e chiedetele di rinunciare ad una definizione che è stata tutto per lei in questi anni, una bandiera issata su una barricata da difendere e da far avanzare sempre più. Vi risponderebbe con una espressione di assoluta sorpresa, una delle tante espressioni che il suo viso mobilissimo riesce a trovare.

I brani eseguiti dai Danzatori all'Auditorium erano cinque, su musiche di Mauro Bortolotti, John Cage, Igor Strawinskij, Ginger Baker, Frank Zappa.

Il primo pezzo, *Concatenazione*, introduce subito, con il rigore della sua costruzione coreografica, allo stile del gruppo, antiaccademico ma anche severo, frutto di lungo allenamento e di non pochi sacrifici. In esso, figure umane ridotte ad automi ricercano, con movimenti rubati ad un'immobilità dall'ampio significato emblematico, un equilibrio perduto, una sintetica visione del mondo definitivamente frantumata. Nel secondo pezzo, *Self-mirror*, a nostro avviso il più compiuto, le figure umane, tre, riacquistano debolmente scioltezza per tracciare la vitalità di un dolore. *Marche* è invece deliberatamente uno sberleffo

ironico, in cui un solo danzatore mima in modo grottesco il feticismo accademico del “movimento”. Chiude la prima parte *Aikò biayè*, una felicissima coreografia che ha trascinato il pubblico per la sua irresistibile carica civile, un incitamento alla riscossa propagato da una comunità ad un individuo solo di fronte alla sopraffazione.

Il secondo tempo è tutto dedicato ad un unico pezzo: *Apotropia*, una danza liberatoria da qualsiasi feticismo, una vera apoteosi espressiva, dotata di una sua efficacissima teatralità. Il pubblico è stato trascinato anche da questa composizione, applaudendo a lungo gli stupiti “danzatori scalzi” che non si attendevano tale accoglienza da un pubblico “impreparato”.

Patrizia Cerroni è una delle fondatrici di quel Teatro Danza che cinque anni fa, dopo aver fornito l’esempio della “nuova danza”, propagò in Italia il verbo in molteplici direzioni, tante quanti gli elementi che lo componevano e che poi andarono ciascuno per conto suo. Patrizia fondò insieme ad altri il nuovo gruppo, che sin nel nome volle racchiudere il senso antitradizionale dello stile di rappresentazione.

Le chiediamo in che cosa soprattutto si evidenzi questo nuovo stile. “La tecnica non è bloccata intorno a schemi prefissati e canonici - ci risponde - come nella danza classica, né cede a lusinghe solo spettacolari come accade a coreografi anche moderni. Ogni coreografia è nuova, esprime le idee dei singoli appartenenti il gruppo, e quindi richiede anche una tecnica completamente nuova. Temi da esprimere e strumenti tecnici ad un certo punto si fondono”.

Pensa al pubblico quando crea una coreografia? “Il pubblico lo sento sempre perché viviamo tutti immersi nella quotidianità e coscienti dei problemi della gente, ma nel momento preciso in cui creo non mi riferisco direttamente ad una collettività: cerco solo in me stessa i motivi che mi animano”.

Riflessione critica sul lavoro svolto da Paese Museo
San Sperate dibatte sulla cultura popolare

TuttoQuotidiano, 11 gennaio 1976

“Una cultura popolare creata da tutta la comunità e vissuta con vasta e profonda partecipazione, non può che essere basata sulla necessità, così come succedeva tempo fa nei paesi, allorché tutti partecipavano alle usanze e ai bisogni della vita di tutti i giorni: ad esempio fare il pane”. Questo, in sintesi, il senso che ha voluto dare al concetto di “cultura di base” lo scultore sardo Costantino Nivola, intervenendo, insieme allo studioso di cose sarde Giovanni Lilliu, al docente universitario Salvatore Naitza, all’ingegnere Enrico Milesi e al pittore Foiso Fois, al dibattito svoltosi ieri al Centro di cultura “Paese Museo” e introdotto dallo scultore Pinuccio Sciola.

Lo spunto al dibattito l’ha dato l’esperienza artistica vissuta da San Sperate, di cui si parla da molti anni in tutto il mondo: tentarne una valutazione critica, per approfondire poi il tema di una cultura sarda oggi, l’ansia di miglioramento sociale e civile della collettività regionale di questi anni. “Abbiamo organizzato questo dibattito - ha detto Sciola - perché non vogliamo che questa forma di cultura e di arte sviluppatesi a San Sperate rimanga un fatto isolato e perché vogliamo capire criticamente che cosa è veramente questa esperienza, e come essa può continuare”.

Sciola, così come numerosi altri intervenuti, parlava in sardo, confermando un indirizzo che va prendendo decisamente piede nell’isola da quando il dibattito sulla lingua sarda è andato oltre i convegni, facendosi problema di scelte operative immediate da parte di amministrazioni comunali e di scuole. Che sia un fenomeno vasto non vi sono ormai dubbi: anche a Sassari giorni fa, dopo una rappresentazione teatrale, il dibattito fra il pubblico si è aperto in sardo e si è soffermato a discutere il problema. Che sia sempre produttore, è un altro discorso.

Antonio Sini, il sanguigno poeta di Sarule, ha vibratamente sostenuto, ad esempio, intervenendo nel dibattito, che intendeva parlare in italiano perché pensava di essere capito da un maggior numero di persone.

Circa la “diversità”, concetto affiorato nel corso del dibattito e che si lega naturalmente al tema della lingua sarda, Sini ha sostenuto: “È vero che noi sardi siamo diversi, ma le diversità non sono così marcate come spesso si vuol fare credere oggi in Sardegna ai sardi, o in Sicilia ai siciliani, o nel Friuli ai friulani.

“La verità - ha concluso Sini - è che, oltre che ribadire gelosamente i nostri tratti caratteristici, dobbiamo anche badare a trovare quelli con cui identificarci, cioè tutti gli sfruttati di tutti i paesi, così come gli sfruttatori cercano di fare tra loro”.

In fondo, il problema di come intendere, e di quale uso fare della “diversità” sarda, in un momento politico che non accenna a dissipare la paura di forti condizionamenti esterni allo sviluppo economico e sociale dell’isola, affiora sempre più prepotentemente in questi incontri e discussioni sulla cultura sarda popolare. Si teme un certo accademismo, una certa astrattezza. Rischio che è stato ben colto da un giovane abitante del Paese Museo, che ha messo in guardia dal considerare il popolo come qualcosa che, in chi parla di cultura popolare, significa un dato sociologico esterno, da valutare “scientificamente”.

Il professor Lilliu è tornato proprio sul tema della “diversità”, affermando che “la nuova cultura sarda, una cultura piena di tutto il sentimento e di tutta la fantasia del popolo, non deve essere un valore antico da conservare nostalgicamente, ma deve riflettere tutto il dolore e le contraddizioni che la Sardegna presenta oggi”, e che “la diversità, così intesa, deve essere un elemento di contraddizione, di rottura, di battaglia. Deve essere intesa cioè in senso positivo e non negativo come si cerca di fraintendere”. Secondo Lilliu, di questa nuova cultura, che esprima i bisogni di tutta la collettività, San Sperate è un esempio anticipatore.

Per Nivola la cultura sarda non deve distaccarsi, oltre che dalla “necessità” (intuizione che ci sembra preziosa in tempi di bisogni indotti anche in campo culturale), dalla tradizionale tragicità della visione sarda della vita, quella tragicità che Nivola ha sintetizzato nella sequenza di contrastanti stati d’animo: o estrema felicità o estremo dolore.

Dell’esperienza di Paese Museo, alla quale ha dato un aiuto concreto, Foiso Fois ha sottolineato il clima di fratellanza tra tutti quelli che si dedicano ai murales o agli altri numerosi lavori: come quello di costruire una casa per l’amico che si sposa.

L'ingegner Milesi ha messo in risalto, ricordando la propria sfortunata esperienza di urbanista suggeritore di un piano di sistemazione del centro storico di San Sperate, come un concetto corretto di cultura popolare (e quindi l'appropriata valutazione dell'importanza di un centro storico migliore, rurale) aiuti un migliore assetto anche economico di una zona, e viceversa. "Si è scoperto che quelli che non capivano l'importanza della conservazione di un vecchio portale non volevano nemmeno la politica di case popolari suggerita dalla "167".

Secondo Salvatore Naitza, non tutto ciò che si è fatto a San Sperate è degno, artisticamente, d'essere conservato, né è auspicabile una cultura "sansperatina" isolata e autoincensatoria. All'attivo di "Paese Museo", secondo Naitza, è l'aver capito, come si nota anche nei quadri di Sciola, che fare cultura sarda significa anche recepire in termini propri e personali la lezione che ci viene da realtà sociali di altri paesi.

A proposito dei murales, Nivola ha espresso con senso costruttivo alcuni dubbi, soprattutto in relazione ai dipinti dei bambini (la spontaneità in questo campo non è utile, occorre invece una grande preparazione tecnica) e al modo in cui viene trattato il muro. "Quando si dipinge un muro, che ha sempre una funzione sua propria molto precisa - ha detto - si deve rispettare questa funzione. Quel che ho visto finora non mi sembra che abbia sempre rispettato questa regola".

Nel dibattito successivo si sono registrati molti altri interventi del pubblico, tutti molto vivi e stimolanti. Oggi il ciclo culturale proseguirà con una giornata di studi sulla lingua sarda e una rappresentazione teatrale in dialetto.

Carcere e collegio per i senza tetto?
Occupano una scuola ma li ricacciano nella strada

TuttoQuotidiano, 11 febbraio 1976

“Lei è stata una pazza ad occupare la scuola. Se non se ne va subito, finisce in carcere assieme a suo marito, e i bambini vanno in collegio”. Con queste parole la signorina Calabresi, dell’ufficio sanitario del Comune, ha aggredito Maria Letizia Mura, di 23 anni, che assieme al marito, Efsio Lisieri, di 28, aveva occupato ieri mattina, verso le 7 e mezzo, un ripostiglio della vecchia scuola elementare “Dante Alighieri” di Quartucciu. L’uomo è disoccupato da molti mesi, quel poco che è riuscito a guadagnare con lavori saltuari è servito a malapena a sfamare i quattro bambini piccoli; per l’affitto, 48.000 lire, della casetta malsana che la famiglia occupava in via Quartu, non c’è stata quindi alcuna possibilità, ed è arrivato lo sfratto.

Presi dalla disperazione, i due giovani genitori hanno progettato allora di rifugiarsi in una costruzione comunale: dopo, qualcosa sarebbe successo. Quello che è successo si è visto: dure parole di minaccia, un implicito “arrangiatevi come volete ma fuori di qui”, con quel ventilare carcere e collegio (e il manicomio dove lo mettiamo?) che conferma l’abito mentale di chi, non volendo prevenire, non rifiuta però la tentazione di reprimere. Sono entrati alle 7.30 con due enormi valigie, sono usciti alle 12.30, lasciando le valigie. “Mio marito non c’era - ha detto la signora Maria Letizia - se c’era lui, non so come andava a finire... È buono e caro ma quando lo insultano non ci vede più e commette qualche sproposito: e ha ragione”.

Il “carattere” di Efsio Lisieri gli costò alcuni mesi fa il posto al Comune (tre mesi rinnovabili come manovale addetto alla pulizia delle cunette delle strade): bisticciò con il suo superiore e fu licenziato.

Il bidello della scuola, Franco Pischedda, così racconta l’episodio. “Vengo sempre alle sette per le pulizie. Ieri, appena arrivato, ho trovato ad aspettarmi Lisieri. “Ti devo dire una cosa”, mi fa. Ma poi si è allontanato. Mi sono messo a lavorare, quando ho sentito delle voci di bambini. Mi sono precipitato giù e mi sono trovato la famiglia Lisieri

al completo, con due valigie. Volevano occupare lo spogliatoio-magazzino dove mettiamo il materiale per la pulizia. Ho insistito perché se ne andassero, dicendo che il locale non era adatto. Ma non si sono convinti. Poi è venuta la signora Monni (Elena, da 26 anni custode della scuola, che abita in una casetta accanto) ed ha insistito anche lei. Niente da fare, hanno resistito. Allora abbiamo chiamato i carabinieri e avvisato la direzione”.

“I carabinieri - prosegue con il racconto la signora Elena - sono venuti ma sono andati via subito dicendo che non potevano farci niente. Il brigadiere Di Franco ha visto i bambini malridotti e mi ha dato del denaro per andare a comprare del pane e del latte. Ho fatto una zuppa calda, che hanno divorato in un attimo. Quello piccolo con le guance rosse sembrava un pupazzetto. La madre aveva la faccia della fatica e della fame. Si è molto spaventata quando l’impiegato del Comune ha detto che non poteva stare qui, che come abusiva rischiava di finire in guardina”.

A madre e figli non è restata altra possibilità che rifugiarsi di nuovo nella casa da dove erano sloggiati. Il proprietario ha concesso alla famiglia di rimanervi ancora per una notte. La casa è in cattive condizioni: mancano luce e acqua, i muri trasudano umidità. Per un anno sei persone hanno vissuto in condizioni igieniche proibitive, con un affitto di 48.000 lire. “Per noi, all’inizio - dice ancora la signora - era un grande passo in avanti. Dove abitavamo prima, in casa di mia suocera, stavamo tutti e sei in una stanzetta di 4 metri quadrati. Siccome allora mio marito lavorava, c’è sembrato che si potesse avere una casa più dignitosa. Invece... abbiamo pagato l’affitto per 5 mesi, poi lo hanno licenziato e non è stato più possibile. Ora non sappiamo proprio dove sbattere la testa. Gliel’ho detto alla signorina: dove andiamo senza un soldo? I miei parenti sono a Roma, i suoceri stanno a San Vito, le cognate non possono far niente perché hanno anche loro molti bambini e in casa sono stretti... Mio marito è andato a parlare con il sindaco. Speriamo”.

A tarda sera Efisio Lisieri ci ha telefonato riferendo che per l’interessamento del sub sindaco di Quartucciu Antonio Fadda il sindaco aveva concesso un contributo per fitto casa che può risolvere il problema per 4-5 mesi. “Domattina ci metteremo subito a cercare una casa. In un primo momento ci volevano mettere in un albergo del povero, ma non c’era posto”.

Successo per lo spettacolo dei fratelli Medas **Teatro dialettale isolato**

TuttoQuotidiano, 11 febbraio 1976

“Pigarì unu brodu”, “bolis imparai a babbu a fai fillus”: modi di dire tipicamente cagliaritani che chi ha avuto la fortuna di vivere o perlomeno sfiorare la “cagliaritanità”, stando a contatto con i vecchi abitanti di Casteddu (“vecchi” perché hanno vissuto, non perché crescendo biologicamente sono arrivati all’ultima età), o con la gente umile della periferia, delle bottegucce artigiane e dei ristoranti economici, degli antichi “caffè”, ha sentito sgranare più volte, anche se avulsi dal loro contesto, spesso imbastarditi da arbitrarie alterazioni.

Sentirseli venir giù, uno dopo l’altro, da un palcoscenico, appiccicati, quei modi di dire, ai personaggi con i quali sono nati, in quel determinato contesto, in quella vecchia “offelleria”, con quei determinati abiti, quelle facce, quelle pettinature d’una volta, quelle camminate, quel gesticolare, messi in bocca alle macchiette di cui, noi più giovani specialmente, abbiamo sempre sentito parlare, ma che ci sono passate raramente accanto, e tanto rapidamente da non lasciarci nulla di più che il desiderio di approfondirne la conoscenza: bene, vedere e sentire tutto questo, venerdì scorso al teatro dei salesiani di viale Fra Ignazio, è stato un genuino piacere. Piacere estetico, dell’occhio e dell’udito, per l’appunto, ma piacere anche più sottile: di aver scoperto qualcosa, la “cagliaritanità” a teatro; di averne avuta confermata un’altra, l’efficacia del teatro nel farci ritrovare una “umanità” perduta.

I Medas, i fantastici sette fratelli, Antonio, Plinio, Francesco, Mario, Emma, Maria, Totoi, Assunta, nati a Guasila tanto tempo fa e che da circa trent’anni cantano e recitano in dialetto, i Medas, cui nel frattempo si sono uniti sei figli, più tanti altri amici e giovani, felici di esprimersi nel teatro dialettale, presentavano *Bellu schesc’e dottori*, un’opera del magistrato e letterato cagliaritano Emanuele Pili, che ci introduce nella pittoresca vita cagliaritana di fine secolo, dove si muovono per l’appunto figure, macchiette e tipi curiosi di quel tempo, dal brontolone dottor Carrabusu, leguleio senza preparazione, al commer-

ciante spiantato Gironi, dall'ex "panettera" Efisia ad Angeledda dai nobili ascendenti, dallo spaccamontagne ingenuo Perdu Nieddu, "su piccapalderi" eroe di mille gesta, a ziu Antiogu, "su ziu de is biddas" dal frizzante spirito villico, e così via.

Si parla tanto, al giorno d'oggi, di teatro dialettale, che verrebbe qui la voglia di attardarsi un pochino, se non si avesse da render conto dello spettacolo cui abbiamo assistito venerdì. Diciamo allora soltanto che quando qualsiasi cosa, anche il teatro dialettale, la si fa con la perseveranza, l'onestà, l'umiltà, diciamo pure la bravura (pur avendo presenti i limiti di un teatro di dilettanti), con cui da anni lo fanno i Medas, non può non venirne bene, come da qualsiasi prodotto artigianale fatto con cura e passione.

Il bene è proprio quello al quale si accennava prima: l'efficacia insieme documentaria e provocatoria del teatro dialettale: la conservazione e la riscoperta delle nostre vecchie tradizioni, che senza il dialetto, il mezzo di espressione cioè più diretto e legato a quella realtà, non potrebbero emergere; la proposta di una espressività ancora non "comprata" dal potere. Ci si è resi conto venerdì, di fronte ad uno spettacolo che segna il più alto livello artistico dei Medas, allestito con chiara consapevolezza dei rischi del teatro dialettale, primo fra tutti quello di finire con lo strappare solo applausi per la proposta di *gags* di cattivo gusto, di facili macchiettismi, di quale decisivo apporto, di crescita ma anche di chiarificazione, sia capace il teatro dialettale verso il tanto attuale problema della lingua sarda: molto meglio forse che annaspere con il sardo nei pietosi tentativi di tradurre l'italiano americanizzato-tecnologico-computerizzato.

Il teatro dialettale non traduce, esprime direttamente, ed esprime contenuti culturali, se tali, in una dizione complessiva, possiamo definire l'insieme di modi di pensare, di tradizioni, di gusti di un'epoca trascorsa. Che i contenuti siano tutti genuini, e non invece, alcuni, derivati dai moduli che la Sardegna ha frequentemente preso in prestito dal "continente", è certo questione da approfondire: ed alcune risposte, che lo stesso spettacolo dei Medas fornisce, non sono certo rassicuranti. Ma che questo mezzo così diretto, comunicante, stimolante, debba essere preso in maggiore attenzione perché utile ci sembra fuor di dubbio. Altrettanto scontato che la cosa si ponga in termini di urgenza, per intellettuali e politici, nel momento in cui, dopo lo spettacolo, anno-

tiamo sul notes: se non li aiutano, se non gli danno un locale stabile, i Medas chiudono; non ce la fanno più a fare tanti sacrifici. Il che significherebbe una grossa perdita. Solo loro nel teatro dialettale raggiungono certi livelli.

Lo spettacolo fuoriusciva dai soliti schemi anche per un altro motivo: vi si rappresentava non un'opera intera, bensì tre atti di opere diverse. Oltre a quella di Pili, di cui è stata data la sintesi del primo atto, il secondo atto di *Su banditori* di Efisio Melis e la sintesi del primo di *Basciura* di Antonio Garau. Una "carrellata del teatro dialettale", che, se lascia insoddisfatti per la frammentarietà del discorso, risulta formula utile a fini divulgativi e didattici.

Il pubblico che stipava la sala ha applaudito a lungo gli attori, tutti molto impegnati, soprattutto Antonio Medas, autentico grande talento teatrale, pieno d'inventiva e di vis comunicativa, e poi i suoi sei fratelli, e ancora Giuliano Carta, Piero e Giorgio Barmina, Antonio e Mariella Russo, Tonina Ledda, Patrizia Widmar, Franca Muntoni, Patrizia Arthemalle, Claro di Bernardino, Liliana Congia, Nini Zedda, Sergio Cutravo; splendide e molto curate le acconciature e i trucchi di Lino Pinna, che conferma ancora una volta le sue non comuni doti.

Un momento bellissimo dello spettacolo è stato, ad apertura di sipario sull'atto di Melis, la canzone-coro della famiglia "de su banditori" intenta a confezionare il pane.

Si replicherà? Dubbio angoscioso per i Medas, che senza un aiuto soprattutto un locale, non potranno mai rispondere a domande del genere. Sono senza una casa, senza un'organizzazione, senza finanziamenti. Il successo c'è stato, il bisogno di queste rappresentazioni è senz'altro sentito. Ma i Medas non possono rispondere.

Inaugurazione della stagione lirica
Allestimento costoso: paga *Pantalone*

TuttoQuotidiano, 18 febbraio 1976

Se c'è ancora qualcuno che pensa che il melodramma sia un'istituzione capace di sopportare qualsiasi oltraggio, qualsiasi malgoverno e sopravvivere nei secoli, a questo qualcuno, ieri sera, qualche dubbio deve essere venuto. Effettivamente, se si continua così, con i prezzi assurdamamente alti e con la sala quindi semideserta (ben più della metà dei posti erano vuoti, riempiti pietosamente soltanto da una pubblicazione che offriva sul retro la réclame di una nota industria automobilistica, e non era il primo "documento" della società dei consumi: nel foyer faceva bella mostra di sé, in una vetrina, una monumentale cucina), se si continua così, dicevamo, la lirica muore.

Personalmente non crediamo che la lirica, uno dei pochi frutti artistici di cui l'Italia nei secoli sia stata esportatrice, debba morire. Ma sicuramente morirà se la si continuerà a trattare folcloricamente come un fatto consolatorio, rievocativo, nostalgico.

Ieri sera, per parlarci chiaro, all'inaugurazione della stagione lirica con *Macbeth* il tonfo è stato totale: al Massimo dai 2000 posti, quattro-cinquecento persone in platea, quaranta-cinquanta in balconata, fra cui non pochi invitati. Una sparuta rappresentanza, impreziosita dalla presenza di qualche personalità della politica, del tradizionale pubblico borghese cagliaritano. E per quei pochi nemmeno la consolazione-nostalgia-ricordo di una *Traviata* o di un *Rigoletto*.

C'era *Macbeth*, un'opera che richiede un respiro che Cagliari musicale di oggi non può inventarsi in quattro e quattr'otto. Oltre a una diversa politica dei prezzi sarebbe stata necessaria una serie di iniziative culturali di contorno, un contatto con il mondo della scuola (l'Università di Cagliari ha una cattedra di storia della musica), che preparasse il pubblico ad un avvenimento davvero grande: così come fanno altri enti lirici.

Che cosa avrebbe dato, però, in extremis, una giustificazione culturale minima ad una "prima" di *Macbeth*? Una "gestione" diversa dell'av-

venimento, ed una politica di pubblico nuovo. Se giusta è stata, secondo noi, la scelta di quest'opera e di questo allestimento, sbagliato è stato fermarsi pigramente, e forse arrogantemente, sul solito cliché della "prima" di gala (o di semi gala: in quel garage mal riuscito che è il teatro Massimo faceva pena vedere lo sfarzo ricercato con sparuti mazzi di fiori). La festa si sarebbe ottenuta semplicemente invertendo radicalmente il disgustoso ordine gerarchico inventato per la stagione: alla prima la "crema" con settemila la poltrona; alla seconda e alla terza la "mezza crema" con la poltrona a seimila, la quarta a tremila per la "bassa forza".

L'Ente lirico sa per primo - e quindi vogliamo ritenerlo solo un incidente - che il suo attivo attuale è la schiera di giovani che affluiscono ai concerti ed il pubblico nuovo dell'interno, dove si è spinto il suo decentramento.

Quei giovani, quel pubblico nuovo, la vera "città" insomma, adeguatamente sollecitata e preparata, avrebbe decretato il successo e il calore che l'avvenimento di per sé meritava. L'opera lirica è un fatto di cultura solo se riesce ad attivare fra palcoscenico e platea una scintilla di autentico interesse, di autentica sorpresa, un'onda di curiosità.

Ieri, successo e calore sono mancati del tutto. Le splendide voci, la splendida coreografia attendevano ben altra accoglienza dei freddi ed educati applausi del pubblico sbagliato, chiamato ad onorare siffatto avvenimento.

Ora, in teatro tutto si può sbagliare, meno che la politica del pubblico. Si dirà che stiamo parlando solo del pubblico della "prima". Certo, e non a caso; è un errore iniziale che getta una luce di grave perplessità su tutta la stagione e su tutta la gestione dell'ente lirico.

Appunti / 1

Su Connottu: storia di un successo

L'hanno visto in 160 mila, è stato rappresentato in oltre novanta località della Sardegna e della penisola, ha ricevuto lodi incondizionate dal pubblico e dalla critica, è stato invitato in America Latina, l'hanno apprezzato i sofisticati organizzatori della Biennale di Venezia, i pastori di Barbagia, i contadini del Campidano, gli operai di Porto Torres; è stato rappresentato in un molino, in un circo, nelle scuole, nelle fabbriche, ad un festival internazionale, nelle piazze dei paesi e dei quartieri delle grandi città; è citato nei convegni teatrali e nei libri sulla Sardegna; è entrato nel gergo comune della popolazione e dei giornalisti che se ne servono quando debbono esprimere il rammarico per il tramonto delle buone tradizioni; genera fenomeni di entusiasmo collettivo difficilmente riscontrabile in altre occasioni della vita sarda, fa serpeggiare fermenti politici presso gli emigrati sardi, viene usato dalle organizzazioni culturali e sociali come strumento di stimolo per le loro lotte, ha concorso in maniera determinante alla ripresa degli studi sulla storia sarda nelle scuole e nelle organizzazioni di massa.

Tutto ciò, e molto ancora di più, è Su Connottu, lo spettacolo tratto dall'omonima opera dello scrittore nuorese Romano Ruju, morto a 37 anni nel maggio del 1974, cui la Cooperativa Teatro di Sardegna, che l'ha allestito, e il regista Gianfranco Mazzoni, che l'ha messo in scena, hanno aggiunto prologo, epilogo e numerose ballate di Francesco Masala, commissionate appositamente al poeta-narratore di Nughedu San Nicolò.

Perché Su Connottu ha tanto successo? Perché da semplice spettacolo è arrivato a significare un modo di far teatro e cultura? Perché da questo fatto culturale si è sprigionata tanta feconda capacità provocatoria, evocativa di tradizioni che si ritenevano sepolte per sempre, graffiante sberleffo al potere, alimento e linfa per gli isolati circoli culturali e politici dell'interno dell'isola? Perché è riuscito a questo spettacolo quello che riesce raramente ad altri spettacoli teatrali, di fondere così bene arte e storia, cultura e politica, di calamitare l'interesse di vastissime masse

popolari? La notizia dello spettacolo e del suo successo passava di paese in paese tramite una specie di giornale orale e durò a lungo la meraviglia degli attori, arrivati tardi sul posto, di vedere che l'intero paese raccolto in piazza attendeva pazientemente l'inizio dello spettacolo per ore e ore: è successo ad Oliena, a Benetutti, a San Teodoro...

Ruju scrisse Su Connottu in un periodo che va pressappoco dal luglio 1970 al novembre 1971. Fu un lavoro duro. Alla compagnia teatrale che poi l'avrebbe portato al successo, Romano fece pervenire quattro stesure del copione. Quella definitiva fu presentata in lettura in alcuni centri dell'isola a cavallo fra il 1971 e il 1972.

L'opera, come scrisse Francesco Masala nella prefazione al libro pubblicato da Fossataro nel settembre del '72, è un "recital ideologico, un autodafé inquisitorio, una controstoria della Sardegna". La scrittura è semplice e schematica, il ricorso ai documenti dell'epoca scoperto e insistito. Alla lettura, per arrivare alla materia occorre vincere il fastidio dell'eccesso documentario. Nella prima parte vi si narra con rapidi quadri la serie di dominazioni subite dall'isola dalle origini. Nella seconda il racconto si sofferma sulla rievocazione della sommossa popolare scoppiata a Nuoro nell'aprile del 1868, allorché una folla di contadini e pastori prese d'assalto il palazzo comunale per dare alle fiamme le mappe catastali relative alla abolizione del salto del Demanio comunale di Sa Serra e alla privatizzazione di terreni da sempre usati in maniera comunitaria.

La decisione del Consiglio comunale era in linea con lo spirito dell'Editto delle chiudende emanato 48 anni prima da Vittorio Emanuele I: la logica di sviluppo del sistema borghese paleo-capitalistico-terriero contro quella dell'antico sistema comunitario sardo.

L'idea di spettacolo di Mazzoni la si ricava dalle sue note di regia: "Su Connottu da una parte demistifica la storia ufficiale e dall'altra evidenzia la lotta delle classi subalterne in una Sardegna da sempre considerata e governata come colonia. È anche un testo che tende a valorizzare l'espressività popolare con l'inserimento di canzoni, poesie e documenti propri di questo mondo. Il mio lavoro registico si è proposto di valorizzare tutto in una costruzione scenica che si avvicinasse il più possibile alla rappresentazione popolare, sfruttando sia la forma epica, narrativa, con cui va avanti la storia, sia altri elementi dell'espressività del popolo. Sono partito dal presupposto che un gruppo di persone

voglia, in occasione di una riunione, raccontare ad altri la storia della Sardegna e la sommossa di Su Connottu, facendo del racconto non soltanto una ricostruzione storica ma un fatto esemplare, e quindi riscontrabile in altre situazioni. La recitazione, la musica, il canto si rifanno all'espressività popolare, non intesa in senso folcloristico, cioè pura e formale ricostruzione, ma come sintesi e suggerimento per una nuova creatività. Ho insistito sul bilinguismo suggerito dal testo perché, come dice Masala, l'uso del bilinguismo nell'azione scenica vuole proprio significare una testimonianza di colonialismo, cioè il dialetto dei vinti che cerca ancora di resistere alla lingua dei vincitori".

Ai brani musicali e poetici (Masala e Sini), già previsti da Ruju, Mazzoni e Clara Murtas (che ha curato la consulenza musicale dello spettacolo), hanno aggiunto altri canti popolari sardi. Per la realizzazione dei suoni sono stati usati strumenti tradizionali quali sa trunfa, i campanacci, su sulittu ed altri, ricercati appositamente per meglio sottolineare l'efficacia di certe scene. I brani musicali sono un'aninnia di Orgosolo, un rosario, pure di Orgosolo, la canzone Custu Deus chi tenimus est duru e malu a si mogher, Su patriottu sardu a sos feudatarios, la canzone Cantade e sonade 'ois, l'attittu di Ossi, la canzone Cantamos tottu a Su connottu e l'inno Cunservet Deus su re. Gli attori di Su Connottu sono Lia Careddu, Lello Giua, Cristina Maccioni, Paolo Meloni (che ha sostituito Massimo Marongiu), Franco Noè, Isella Orchis, Tino Petilli, Cesare Saliu; alle scene, alle luci e ai suoni provvedono rispettivamente Corrado Gai, Bruno Usai e Sandro Caddia.

L'esordio è avvenuto nell'estate del 1975, il 5 luglio, in piazza Satta a Nuoro. Dopo d'allora la grande cavalcata per la regione e per la penisola, di cui ancora oggi non si intravede la fine. Su Connottu è stato rappresentato finora in provincia di Cagliari, ad Assemini, Cagliari (all'aperto alla Sem Molini Sardi di viale La Plaja, e nei quartieri di La Palma, Stampace, Marina, Castello, al chiuso all'Auditorium, a Sant'Elia, nel circo di piazza Giovanni XXIII), Carbonia, Carloforte, Costa Rei, Decimoputzu, Giba, Guspini, Iglesias, Maracalagonis, Monserrato, Quartu, San Gavino, San Sperate, Sanluri, Selargius, Serrenti, Settimo San Pietro, Sinnai, Uta, Villacidro, Villamassargia, Villasimius. In provincia di Nuoro ad Arbatax, Aritzo, Arzana, Barisardo, Baunei, Bolotana, Borore, Dorgali, Fonni, Gavoi, Gergei, Jerzu, Isili, Lanusei, Lula, Macomer, Mamoiada, Nuoro, Nurri, Oliena,

Orani, Orgosolo, Orune, Ottana, Ovodda, Sadali, San Teodoro, Sarule, Silanus, Sindia, Siniscola, Tertenia, Villagrande, Tonara. In provincia di Oristano a Bauladu, Busachi, Cuglieri, Ghilarza, Norbello, Oristano, Santulussurgiu, Sedilo, Terralba, Uras, Villaurbana, Samugheo. In provincia di Sassari ad Alghero, Benetutti, Bono, Ittiri, La Maddalena, Mores, Olbia, Oschiri, Ozieri, Porto Torres, Sassari, Tempio, Tula. Nella penisola lo spettacolo è stato rappresentato, nel '75, nell'ambito del primo festival internazionale di teatro delle Cinque Terre liguri, a Riomaggiore, Monterosso, Vernazza e Manarola (il gruppo fu in quell'occasione premiato assieme a Eduardo De Filippo), e poi alla Biennale di Venezia nell'ambito delle manifestazioni di cultura sarda nella città lagunare, ed infine a Bologna, Milano e Torino presso gli emigrati sardi di quelle città.

A Bologna e Torino la reazione del pubblico è stata rivelatrice dei motivi per cui Su Connottu ha avuto tanto successo: a Bologna al termine della rappresentazione, tra il generale entusiasmo, si levò dalla sala, dapprima esile, poi sempre più forte, un coro sardo: era la risposta più appropriata e commovente ad una "sardità" che aveva mosso intelligenze e coscienze per tutta la rappresentazione; analoga risposta diedero gli emigrati di Torino gridando sempre in coro, massicciamente, tra gli applausi "a su connottu".

Da queste reazioni popolari, come in analoghe manifestazioni che si registrano alla fine dello spettacolo nelle piazze dell'isola, si può partire per spiegare il successo del lavoro. I termini che subito vengono alla mente sono identificazione, spirito di lotta, coscienza autonomistica, lezione di storia sarda, anticolonialismo, recupero della tradizione poetica e canora sarda, bilinguismo.

Anche la stampa si è espressa sempre in termini lusinghieri. "Il pubblico popolare ha mostrato una forte tendenza ad identificarsi nelle vicende narrate... un momento epico e ribellistico con un preciso carattere di rivolta antiborghese", scrive Alberto Rodriguez, il quale rifiuta invece le chiavi interpretative legate ai termini "nazione" o "colonialismo". È la stessa impressione provata da Paolo Casu la sera dell'esordio in piazza Satta: "Palcoscenico e platea due elementi puramente formali, tanto attori e spettatori erano coinvolti dalle vicende del dramma, il gruppo ha reso il testo di Ruju con viva partecipazione, la regia di Mazzoni ha proposto vicende e

personaggi con una verità scenica più che con una verità reale”.

Una storia sarda profondamente sentita, una recitazione appassionata, una regia non convenzionale: sono le prime risposte al perché del successo. Casu sottolinea così l'impostazione data alla recitazione:

“La gestualità talvolta caricaturale degli attori evidenziava caratteri propri di certi ambienti di corti o di curia, ma si spingeva anche oltre le determinazioni comportamentali adombrando o mostrando apertamente critica e satira. Il pubblico ha perfettamente inteso questo tipo di recitazione”.

Scrive ancora, su questo punto del coinvolgimento del pubblico, Agostino Erittu: “Spesso, appena giungeva al termine lo spettacolo, con gli attori ritti sul palco a gridare i versi sferzanti di Francesco Masala, si sono accese discussioni passionato. Il pastore, il contadino o l'emigrato tornato per le ferie estive si sentivano coinvolti come mai in altri spettacoli.

Una storia sarda. Su questo punto insiste Leonardo Sole, che di fronte al pubblico entusiasta del Civico di Sassari scrive. “I giovani vanno a teatro per imparare. Il successo costante de Su Connottu si spiega anche così: i sardi vogliono conoscere la loro storia”.

Storia sarda, ma con quale angolazione? Autonomistica e anticolonialistica. Scrive Angelo Ceccarelli su Paese Sera, recensendo le rappresentazioni liguri: “Teatro documento, giornale, racconto, che non guarda soltanto alla fedeltà della ricostruzione storica ma che si offre come pretesto per situazioni paradigmatiche, dove il filo conduttore è la lotta delle classi subalterne, il rifiuto di una omologazione culturale, sempre violenta e discriminante”.

Erittu, da Nuoro, conferma: “È un fatto che va al di là del buon livello culturale e scenico della rappresentazione, che porta invece alla luce le radici profonde di una coscienza autonomistica di massa, che guarda con viva partecipazione alla storia di un passato in cui si riconosce e si comprende tanta parte del proprio presente”. Sul carattere didattico, sulla semplicità del linguaggio, sulla linearità della vicenda, sulla manifesta presenza della tesi, sul colonialismo come “natura del rapporto stabilitosi di volta in volta con i vari dominatori stranieri” insiste anche Salvatore Tola su La Nuova Sardegna, mentre Ceccarelli sottolinea l'affidamento della recitazione unicamente agli elementi tradizionali della comunicazione

teatrale, arricchiti, con misurata ma rigorosa applicazione, di una espressività popolare non passiva (rimandando comunque lo spettatore fuori del teatro) e attribuisce al bilinguismo la capacità di accentuare la rievocazione e la lettura dei meccanismi di oppressione (la lingua dei vinti contro la lingua dei vincitori).

Tola collega il bilinguismo al ricorso a poesie e canzoni della nostra tradizione.

La testimonianza più recente sullo spettacolo presentato a Milano è quella di Ugo Volli, di Repubblica: "...la forte impostazione didattica, pensata come strumento di dibattito e di presa di coscienza per un pubblico emarginato e oppresso anche culturalmente come i pastori e i contadini dell'interno della Sardegna, il montaggio attento e misurato dei vari elementi dello spettacolo, la chiave violentemente grottesca delle scene recitate, l'uso di materiali tradizionali e poveri, fanno di Su Connottu un atto d'accusa alla colonizzazione della Sardegna teatralmente assai valido".

Dire che il gruppo si attendesse una simile risposta del pubblico e della critica ad uno spettacolo così difficile per la secchezza documentaria del testo, uno spettacolo che aveva tentato inutilmente anche negli anni precedenti di mettere in scena, sarebbe azzardato, anche se dalle note di regia di Mazzoni e dall'insistenza del gruppo nel corso degli anni si possono ricavare fiducia e chiarezza di idee. Al successo debbono aver contribuito, oltre all'imponderabile forza contagiosa di un elemento sull'altro e ad un equilibrio anche in parte non voluto, le caratteristiche dell'azione teatrale portata avanti negli anni precedenti dalla Cooperativa Teatro di Sardegna. L'uso della piazza, cominciato proprio con Su Connottu, cui si deve l'altra ragione del successo, il recupero dell'antico spirito comunitario sardo, sono infatti lo sbocco di un approccio popolare con il pubblico voluto da sempre dal gruppo con lucidità e coraggio, mi sembra di poter dire, a partire dalla stagione 1971, stagione de Gli occhi tristi di Guglielmo Tell e di Quelli dalle labbra bianche. Teatro popolare che partendo dai temi scelti approdava al vasto pubblico dell'interno.

(Febbraio 1976)

In via Meilogu
Settanta famiglie minacciate dal tifo

TuttoQuotidiano, 5 marzo 1976

Da circa un mese i caseggiati numero 2, 4, 6, 8, 10, 12 e 14 di via Meilogu, che ospitano una settantina di famiglie numerose, sono invasi dal liquame maleodorante affiorato dalle fognature negli scantinati. Il fenomeno non è nuovo. Già l'anno scorso le famiglie si erano lamentate per l'allagamento. La spiegazione c'è. Quando piove oltre una certa misura le fogne non tengono più, le acque luride straripano ed invadono gli scantinati.

Ma perché tanto tempo per riparare? A questa domanda non c'è risposta. Suscita solo la rabbiosa reazione degli abitanti degli stabili. "Abbiamo avvertito subito l'ente autonomo case popolari proprietario degli stabili - dice il ceramista Franco Garau, che lavora alla Sanac - hanno promesso molte volte, ma non sono mai intervenuti. Però ci hanno dipinto le facciate. Bello di fuori, ma umido, angustie e melma dentro. Siamo qui da 18 anni e ogni anno è la stessa storia. Una vergogna".

Le famiglie hanno inviato tre telegrammi di sollecitazione alle autorità competenti. "Vengono i vigili del fuoco, fanno quello che possono, tirano via un po' di melma ma poi questa si forma di nuovo". "Le fogne non scorrono, chi le ha fatte non ne era capace - dice l'autotrasportatore Giuseppe Pisano -. Se non prendono un provvedimento qui scoppia un'epidemia. Ho una bambina di nove anni con la febbre. Il medico ha detto che se si alza e si abbassa continuamente, è tifo".

Per capire lo stato d'animo degli abitanti, occorre riepilogare le condizioni in cui si vive nel quartiere. "Il rione sorto intorno a via Meilogu - dice il saldatore Efisio Cirronis - ha 18 anni ed ancora oggi ha le strade dissestate, la case malsane, le fogne mal costruite, le scuole elementari e medie nate vecchie (sono state progettate vent'anni fa e hanno dei sistemi di riscaldamento difettosi), gli asili insufficienti (i più vicini sono in piazza San Michele: "Ce li teniamo in casa, i bambini"), gli spazi per i giochi assenti (il ragazzo di 13 anni Giacomo

Romano è stato investito due volte nelle strade mentre giocava: la prima volta si è fratturato il setto nasale), i circoli culturali anch'essi assenti, i cinema lontani, altri spettacoli culturali, come lirica o teatro, impossibili per l'elevatezza dei prezzi ("e poi qui è tutto un teatro").

"Abbiamo tentato di costituire un comitato di quartiere che reclamasse dal Comune la risoluzione dei nostri problemi - dicono ancora gli abitanti di via Meilogu - ma non ci siamo riusciti. Non si fa in tempo a metterci d'accordo in quattro-cinque che spunta fuori uno che non è d'accordo e tutto si ferma. Avremmo bisogno di qualcuno competente".

Varcando la soglia di uno dei piccoli appartamenti, si ha la sensazione ancora più precisa della precarietà e dei disagi gravissimi in cui vivono le famiglie. L'umidità ha corrosato pareti e soffitti, gli appartamenti sono di minime dimensioni; due stanze, cucina e bagno. La signora Maria Rita Romano ci vive con il marito e sei figli: in una dormono cinque ragazzi, tra cui il maggiore di vent'anni e una bambina di nove, nell'altra i genitori e la piccola di due anni.

"È una cosa penosa - dice la signora - mio marito ha una bronchite asmatica, se si ammala e vengono gli amici a trovarlo mi vergogno. Il nostro secondo figlio di nove anni è minorato di mente, avrebbe bisogno di una casa in cui dormire da solo e stare decentemente, dove sperimentare le cose che gli vengono in mente. Abbiamo fatto domanda per avere una casa migliore, anche disposti a pagare di più, abbiamo partecipato a tutti i bandi che sono usciti. Niente. Quando una volta abbiamo fatto ricorso alla Gescal perché ci avevano dato solo 13 punti ci hanno risposto che per avere la casa occorreva che il figlio minorato avesse anche la tbc".

Appunti / 2

Morto Franco, non il franchismo

“È morto Franco, non il franchismo”. Sentirsi ripetere direttamente dalla viva voce di una combattente del Fronte rivoluzionario spagnolo, rifugiata politica in Italia, quello che è ormai diventato un ritornello nei commenti politici di questi giorni, restituisce all’espressione la forza e il significato che ha nella voce chi certi fatti li soffre sulla propria pelle.

Maria Ruiz, così si chiama l’esponente del Frap, ha preso parte, venerdì scorso a Cagliari, con altri due esuli politici spagnoli, ad una manifestazione antifascista ed antimperialista.

“Se qualcuno si illudeva che, morto Franco, cambiasse qualcosa si è subito ricreduto di fronte all’evidenza dei fatti. L’indulto concesso ha fatto uscire finora soltanto delinquenti comuni, non certo i prigionieri politici. In questi giorni il regime ha ancora arrestato e torturato. Durante la cerimonia dell’incoronazione molti giornalisti stranieri sono stati espulsi. Circa duecentocinquanta intellettuali, alcuni giorni prima, erano stati arrestati. Questo significa che non si potrà fermare una macchina costruita per la repressione in anni di guerra civile e di dittatura solo perché è cambiato l’esponente al vertice del sistema. Vi potrà essere qualche accenno di “apertura”, ma questo non significherà affatto un vero cambiamento. Il regime non può aprire, anche se avrebbe bisogno di farlo. Non controllerebbe più un processo democratico inevitabile. Scartata la possibilità di un’evoluzione, non resta quindi che quella di una lotta dura, rivoluzionaria”. Al Frap, che insieme all’Eta, all’Unione popolare galiziana, al Fronte liberazione catalana, agli anarchici e ad altre forze minori, costituisce una delle due linee politiche di opposizione al regime (l’altra è quella rappresentata dalla Giunta democratica, di cui fanno parte il Partito comunista di Carrillo, la Democrazia cristiana, il Partito socialista operaio e i carlisti di Carlo Ugo di Borbone), al Frap appartengono pure Pedro Faura, un cantautore appartenente all’Unione popolare degli artisti (Upa), e Marie Carmen Lòpez Rodríguez. Entrambi sono rifugiati politici in Francia.

Marie Carmen ci racconta la sua storia. “Il primo maggio del ’73 era stata convocata pubblicamente dal Frap una manifestazione per le sette di sera nella piazza Anton Martin di Madrid. Sin dalle 9 di mattina i dintorni della piazza erano circondati da 40.000 uomini della polizia. Ci fu uno scontro. Un torturatore della “Brigata politica social”, riconosciuto anche se in borghese, fu giustiziato dalla folla e una sessantina di poliziotti rimasero feriti. Era la prima volta che in una manifestazione “aperta” la gente era passata all’offensiva. La polizia, imbestialita, ha reagito cominciando una furiosa caccia all’uomo, arrestando chiunque gli capitasse a tiro. Sono stata arrestata anch’io. Subito, sei agenti della Bps (la Brigata politico sociale) hanno cominciato a picchiarmi in mezzo alla strada con una sbarra di ferro”.

“Mi portarono alla Direccìon general de seguridad, il luogo da cui nessuno spagnolo, un volta entrato, può sperare di uscire vivo. Con la Bps non c’è alcuna garanzia. Per legge ti dovrebbero tenere per non più di tre giorni ed invece si superano largamente i 7-8 giorni. Ci hanno messo in fila, in piedi. Abbiamo dovuto stare così per ore e ore senza muoverci. Era impossibile farlo: ad ogni movimento ci picchiavano selvaggiamente. Poi ci portarono nei sotterranei. Un ambiente tenebroso, senza luce, con celle molto piccole, costruite per quattro persone ed invece ce ne mettono quindici. Il posto per riposare è un piano in pietra. Le pareti sono sporche di sangue e di vomito, che non puliscono mai. Lo scopo di non farci dormire per farci arrivare stremati all’interrogatorio fu raggiunto”.

“Il giorno dopo il terrore crebbe. Gli agenti non scendono mai nelle celle. Questa volta lo fecero. Ci misero in fila e ci picchiarono. Ma la tortura peggiore è quella psicologica. Giocavano a riconoscere qualcuno. L’interrogatorio dura un minimo di quindici ore. Per tutto questo tempo si è picchiati in continuazione e sottoposti ad ogni tipo di sevizia. Molti compagni furono interrogati e torturati per nove giorni di seguito. Uno perse 15 chili. Il tipo di metodo usato nel tortura è quello della Gestapo: furono gli scampati tedeschi della Gestapo ad istruire quelli della nostra Brigata social. Pugni, tirate di capelli fino a fare sbattere la testa al suolo, testa contro lo spigolo del tavolo, una macchina da scrivere lasciata cadere sul ventre del prigioniero disteso per terra, colpi di karatè sulle parti più sensibili, punture ai

pie di e alle mani mentre sei legato ad una sbarra, la tortura della penna Bic fra le dita, le dita trafitte dalla pinzatrice d'ufficio, lo strappo delle unghie, l'immersione della testa fino al soffocamento in un secchio pieno di merda, il salto di tre metri nel vano di un ascensore facendoti credere che ti gettano fino al piano terra, lo schiacciamento della mano dentro la porta, la corrente elettrica nei testicoli o nei capezzoli (se si ferma il cuore, il medico lo rianima e si continua), l'asfissia e la disidratazione da sauna, l'aggiunta di sale al sangue che hai in bocca, giochi morbosi sessuali alle donne, il gioco della roulette russa, l'ingerimento di acido solforico (Cipriano Maryos, un operaio, ne morì)".

L'elenco è molto lungo e occorre interromperlo. Non c'è intervista o pagina di giornale che possa raccogliere il quadro completo delle persecuzioni e soprattutto lo spirito di perfido e sadico terrorismo psicologico che le percorre. "Naturalmente, la tortura - dice ancora Marie Carmen - non c'è in Spagna, legalmente. Il giudice quando raccoglie le accuse dei prigionieri, risponde: "Io non mi posso basare sulle cose soggettive che mi racconti". E il medico che ti controlla all'uscita dalla Direzione general: "Ma come hai fatto a battere la testa, sei scivolato sul bagnato?".

Marie Carmen, se fosse stata processata, avrebbe avuto una condanna a 21 anni di carcere. Ma il Frap l'ha liberata prima, il 7 aprile di quest'anno, con un'azione partigiana. L'ultima volta che una donna in Spagna fu liberata così da un carcere fu nel 1945.

(Maggio 1976)

Bilancio poco lusinghiero

Istituzioni culturali sarde: passività e vuoto di idee

TuttoQuotidiano, 19 agosto 1976

Mostra itinerante del film nuovo a Palermo, spettacoli all'Olimpico di Vicenza, danze spagnole a Bologna, lirica, sinfonica, balletti e prosa a Verona, rassegna dei Teatri stabili a Firenze, rassegna della canzone d'autore a Sanremo, concorso internazionale di pianoforte a Bolzano: si potrebbe continuare per molto. A scorrere le notizie dello spettacolo culturale provenienti dalle città italiane in questo periodo viene un senso di sconforto nel commisurarle alla assoluta o quasi mancanza di analoghe iniziative in Sardegna ed in particolare a Cagliari, capoluogo della regione.

Intendiamoci. Non abbiamo alcuna voglia di cultura promossa solo per essere servita al turista sul vassoio del tornaconto economico per la città; anche se solo un fanatico può negare i riflessi anche economici di un'operazione culturale e tutti siamo d'accordo che fare cultura non è altro che battersi, sulla frontiera della consapevolezza critica dei problemi di una società, per il progresso e lo sviluppo generale, quindi anche economico, della società stessa. Solo, occorre che di vera azione culturale si tratti, liberatoria di energie e provocatoria, e non di semplice consolazione, celebrazione folcloristica, passatempo, e così via.

Con questa garanzia l'argomento delle manifestazioni culturali ad uso anche dei turisti potrebbe non scottare più tanto ed assumere invece il significato corretto di fecondo scambio di culture diverse, di valido strumento di conoscenza, di giustificato motivo d'impulso economico per la comunità ricevente.

Qual è invece la situazione nella nostra regione sotto questo profilo? Abbiamo durante tutto l'anno la sagra di Sant'Eufisio, la Cavalcata sarda, la corsa dell'Ardia, la Sartiglia, la sagra del Redentore. D'estate le feste patronali e quelle dell'Unità ospitano gli spettacoli musicali e teatrali dei gruppi locali e qualche volta della penisola.

Ebbene, quello che contrassegna queste iniziative è la passività e la mancanza di idee nuove. Passivo è infatti ripetere ogni anno cavalcate, sagre,

feste di paese con le stesse modalità dell'anno precedente, offrendo, senza un'informazione più larga e preventiva, senza una promozione di iniziative collaterali, le espressioni delle nostre tradizioni popolari devitalizzate a tal punto che sorge il dubbio che persino i giovanissimi protagonisti di sfilate e cavalcate non comprendano in pieno il senso di quello che stanno rappresentando per le strade e le piazze dell'isola.

Alcune idee nuove sembrano essere venute recentemente a galla. Tra le altre, le feste dell'Unità, le cui organizzazioni hanno sentito la responsabilità proveniente dall'ascendente politico che hanno sulla popolazione e hanno badato ad arricchire i programmi, ad eliminare gli steccati ideologici troppo settari, a migliorare l'organizzazione: basti pensare alla recente inclusione nei programmi del tema dell'informazione; e la sagra del Redentore di Nuoro, non a caso inclusa in un programma più generale che tende ad occupare tutto l'agosto nuorese con una serie di manifestazioni scaglionate nell'arco delle settimane.

Sono progressi che vanno apprezzati ma che non intaccano la negatività della situazione generale. Molte cose si muovono in Sardegna d'estate nel campo dello spettacolo e delle manifestazioni folcloristiche, ma poche cose lasciano il segno. Se si eccettua l'attività dell'ente lirico cagliaritano, che recentemente, facendo musica all'aperto in uno spazio adiacente al nuovo Auditorium, ha mostrato i segni di una nuova vitalità, oppure di alcuni gruppi teatrali che allacciano con la popolazione delle varie località un dialogo attivo sulla loro storia, oppure del Premio Ozieri, sempre così straordinariamente vitale, o di "Paese Museo" a San Sperate, se si eccettua quella originale iniziativa che fu l'anno scorso il "Settembre lussurgese", vero salto qualitativo nella tradizione della cultura sarda estiva, se si accentua qualche altra iniziativa, il resto è routine che non lascia il segno o, peggio, diseduca.

Perché accade tutto ciò? Nessuno, nemmeno chi a questo punto, come sarebbe tentato anche chi scrive, volesse accusare la classe politica, potrebbe dire di avere formulato la diagnosi giusta e completa. Perché, volendo insistere un momento proprio sulle colpe della classe politica, non si può non considerare che parliamo di un settore così ricco di spazio per la fantasia creativa dei singoli, ed anche, qui in Sardegna, così esteso per la "verginità" della situazione sarda, che riesce alla fine stucchevole e inutile prendersela sempre e solo con la classe politica. Vi è invece un'arrendevolezza, una passività, una tendenza a ripiegare

sulle meno rischiose quattro chiacchiere tra amici o sulla consolatoria critica di chi è riuscito a fare meglio di noi, che vanno pure messe in discussione. Del resto il successo di alcune iniziative sta a mostrarlo. Ma da che cosa derivano a loro volta, arrendevolezza, passività, ripiego nella faida provinciale?

Che le colpe fondamentali appartengano alla classe politica non vi sono dubbi. Essa è stata ed è veramente, sotto il profilo culturale, salvo poche eccezioni, una classe politica ignorante, dedita al piccolo cabotaggio dei favori alle clientele paesane, provinciale proprio nel senso di non avere il coraggio di aiutare la provincia a districarsi dal diletantismo e dall'imperizia. Nel nuovo piano di sviluppo regionale invano cerchereste un proposito organico d'intervento culturale; la parola cultura, del resto già malintesa, se è usata, lo è di striscio, in chiave per lo più retorica di appoggio a "giochi" ben più importanti.

Ma per premere sul potere politico per una seria politica culturale non occorre meno tenacia, lucidità, passione, di quanta ne occorra per allestire una di quelle manifestazioni che lasciano insoddisfatti i turisti d'estate. Forse bisognerà cominciare con il guardare allo specchio la stessa "bruttezza" ch'essi ci vedono addosso, per poterla eliminare.

Bruttezza culturale, che non va cantata o mitizzata, ma va vista per quello che è, e soprattutto potrà essere, in un prossimo futuro: non un nuraghe mal tenuto o una biblioteca chiusa, ma una vita intellettuale povera, una perdita di capacità di emozionarsi, indignarsi, lottare contro compromessi e conformismi, una resa alle ingiustizie e alle ineguaglianze.

Doveva essere una biblioteca per ragazzi a Monte Urpinu **Deraglia il treno dei libri**

TuttoQuotidiano, 22 agosto 1976

Una vecchissima locomotiva, una di quelle Winterthur di fine Ottocento che i ragazzi al cinema vedono sfrecciare nelle praterie assolate del Far West, assaltate dagli indiani e difese dall'eroe di turno, cui dà man forte la bionda dagli occhioni impauriti, una di queste locomotive ormai da leggenda avrebbe dovuto trasformarsi, assieme a due vetture ugualmente d'epoca, in una biblioteca per ragazzi.

Addobbate e complete di tavolini e poltrone, le pareti rivestite di pannelli, il soffitto dipinto di rosso e nero, le vetture e la locomotiva sarebbero state situate alle falde di Monte Urpinu.

Ma il treno non è partito. È ancora a Monserrato, nel recinto delle Ferrovie complementari, custodito con quell'affettuosa cura che i ferrovieri riservano ai treni.

Come far capire ad un ferroviere alle soglie della pensione, abituato alla precisione e alla puntualità, che qualche volta un treno può non partire? "C'era costato tanta fatica e tanto tempo rimettere a posto le vetture - lamenta bonariamente il capo-deposito Salvatore Carta - poi non se n'è fatto più niente".

Ma c'è un treno ben più grosso del "trenino di Monte Urpinu", che non è mai partito. Si chiama "Sistema bibliotecario urbano". Consisteva in una grande "biblioteca madre" e in tre succursali: a Pirri-Bingias, a Monserrato e a Cagliari-San Michele. La bibliotechina per ragazzi di Monte Urpinu sarebbe stato il fiore all'occhiello di questo nuovo assetto librario della città, che avrebbe dovuto risolvere finalmente in modo organico la crisi della lettura pubblica.

Perché non è partito e come avrebbe dovuto funzionare questo assetto? Le tre succursali sono state costruite. Ma nessun libro o lettore vi è mai entrato. Nessuno ha potuto rubare niente. È successo solo che i ragazzi hanno rotto tutti i vetri dell'edificio. E li hanno rotti anche nelle altre due succursali, anch'esse mai inaugurate, di Monserrato e di via Premuda.

Quanto alla “biblioteca madre”, essa non è neanche nata. Il che è come dire che è stata disattesa in pieno la convenzione stipulata il 25 marzo 1968 tra il Comune di Cagliari e il Ministero della pubblica istruzione, che ne faceva il cardine del Sistema bibliotecario. Crediamo che sia la prima volta che tre figlie nascano senza madre. Un caso da non perdere per chi colleziona “vicende italiane”.

La biblioteca centrale, che secondo la convenzione doveva essere ubicata nell’attuale sede della biblioteca universitaria, che si sarebbe a sua volta trasferita nel palazzo del Seminario di via Università, avrebbe dovuto essere dotata di un fondo librario di notevole consistenza, circa 20.000 volumi, opportunamente collocato a scaffali aperti, e di un adeguato numero di opere di consultazione generale: enciclopedie, dizionari, atlanti, manuali e così via. Sarebbe stata articolata nei servizi di prestito, informazione, consiglio e guida ai lettori, con una sezione di audiovisivi e una di storia locale, e avrebbe dovuto assolvere il duplice compito di soddisfare le esigenze dei lettori, e in pari tempo alimentare le biblioteche succursali (le quali però avrebbero avuto un fondo proprio e gli stessi servizi di quella centrale). Questo sistema bibliotecario avrebbe dovuto costituire inoltre un punto di incontro culturale, animato da dibattiti, proiezioni e manifestazioni varie.

La Biblioteca comunale attuale avrebbe ceduto la denominazione alla nuova biblioteca centrale per assumere quella di “Biblioteca comunale di studi sardi”. I non numerosi libri di argomento non sardo esistenti attualmente sarebbero stati trasferiti alla nuova struttura.

Per la realizzazione del “Sistema bibliotecario urbano”, la convenzione prevedeva che il Comune avrebbe costruito, arredato e attrezzato entro il 1970 i padiglioni delle tre succursali, e avrebbe concorso alle spese d’impianto e funzionamento del servizio pubblico, stanziando 76 milioni negli esercizi dal ’69 al ’70 a favore della Biblioteca centrale, e, a titolo di dotazione annuale, 12 milioni a partire dal ’70. Il Comune si impegnava pure ad istituire un organico e ad assumere subito degli impiegati da mettere a disposizione del direttore della nuova biblioteca comunale.

Il Ministero, per conto suo, avrebbe dovuto assicurare nelle varie sezioni e nelle tre succursali un efficiente servizio bibliotecario (7 ore giornaliere) e concorrere al finanziamento e al funzionamento del servizio pubblico, apprestando i locali per l’ufficio centrale (con arredi e

forniture varie), acquistando circa 20.000 volumi e un congruo numero di sussidi audiovisivi, assicurando il necessario incremento annuo del fondo librario e audiovisivo, contribuendo infine alle spese del programma culturale.

Perché non è stata istituita la biblioteca centrale? Sembra per la mancata disponibilità del palazzo del Seminario. Solo dopo anni il Ministero, sollecitato, ha concesso nel '73 un finanziamento di 200 milioni per la costruzione della biblioteca madre altrove. Viene scelta l'area adiacente alla scuola di viale Marconi e studiato un progetto. Ma anche questo progetto, non ancora ufficiale, viene trascurato. Tutto tace nella maniera più squallida: 200 milioni perdono di valore.

Intanto Cagliari continua ad avere una sola vera biblioteca, aperta solo di mattina. L'attuale biblioteca comunale, infatti, è nata come biblioteca di studi sardi e ne conserva tutte le limitazioni. Nessuno sa dove sia, ubicata com'è in un punto poco frequentato e accessibile, senza una segnaletica che orienti il lettore.

La biblioteca universitaria, più di quanto già fa, non può fare. I locali sono angusti, l'organico, già insufficiente, ha dei frequenti vuoti contingenti.

La biblioteca provinciale svolgeva una sua modesta ma efficace funzione molti anni fa, quando, ubicata in via Università, consisteva in una rete di prestito gestita dalla Soprintendenza alle biblioteche. Poi sopravvenne la Provincia, con degli ambiziosi progetti. Il risultato fu la chiusura.

“È una questione di volontà politica”, dice la funzionaria della pubblica istruzione del comune, signora Bernasconi. È facile darle ragione. Noi aggiungiamo che quella volontà non ci sarà mai finché l'opinione pubblica non farà sentire il suo peso, in modo da far circolare nei corridoi di Palazzo civico quella fantasia e quell'alito culturale che vi sono, obiettivamente, assenti.

Consuntivo del convegno nazionale organizzato dal Pci
La legge sul teatro si farà, ma il teatro ci sarà?

TuttoQuotidiano, 28 ottobre 1976

Con le relazioni delle tre commissioni e con un lungo intervento di Aldo Tortorella, responsabile della commissione cultura del partito, si è concluso il convegno nazionale "Per una politica del teatro" organizzato a Prato dal Partito comunista italiano.

Dovendo sintetizzare il significato del convegno si può parlare di trattenuta soddisfazione da parte dei promotori del convegno, di preoccupazione da parte di alcuni schieramenti politico-culturali non comunisti, di cauto ottimismo presso gli operatori del settore, di diffuso disorientamento negli altri frequentatori del convegno, inclusi i rappresentanti del mondo accademico e della critica.

La decisione del Partito comunista di scendere massicciamente in campo nel teatro italiano con un convegno preparato a lungo e costellato di ponderosi interventi da parte di membri dell'apparato e di intellettuali del partito, di intervenire con tutta la forza di cui è capace in un terreno quale quello teatrale che l'aveva visto finora soltanto alla finestra, ha preso tutti alla sprovvista. L'interrogativo sul reale valore di quest'intervento ha contrassegnato le reazioni e gli atteggiamenti di tutti i settori interessati all'argomento.

Da decenni i teatranti invocavano una legge sul teatro. Finalmente l'anno scorso i partiti, Psi, Pci, Dc, hanno messo il governo spalle al muro presentando distinti disegni di legge e mobilitando tutti i settori operativi in un dibattito sempre più stringente e preciso, tendente ad abbreviare i tempi. Il precedente ministro dello spettacolo, Sarti, aveva preso l'impegno di far varare la legge entro l'estate. La crisi governativa successiva impedì invece di appurare se la promessa fosse sostenuta da un'effettiva volontà politica o meno. Comunque sia, della legge sul teatro i partiti hanno ricominciato a parlare subito dopo il 20 giugno.

L'argomento fu ripreso anche all'annuale convegno sul teatro promosso dall'Istituto del Dramma italiano (Idi) a Saint Vincent nelle scorse

settimane. In quell'occasione anche il Psdi fece conoscere un proprio progetto di legge.

Se qualche dubbio poteva permanere nell'animo dei pessimisti, questo convegno di Prato, promosso dal partito che vanta una certa egemonia culturale nel Paese, lo ha eliminato. Il Pci - si è notato - non interviene in modo così massiccio se non si propone di far seguire subito gli atti alle parole.

Sui contenuti dei diversi progetti di legge e sull'andamento del convegno stesso avremo occasione di tornare con più calma. Oggi il consuntivo di questi tre giorni impone di registrare che il convegno non ha accontentato nessuno; ma anche che la legge, comunque, si farà.

Le relazioni introduttive del convegno erano di Adriano Seroni (*Teatro, forma, sperimentazione, pubblico*), di Bruno Grieco (*Tendenze del teatro italiano - Ipotesi d'azione e di trasformazione*) e di Rubes Triva (*Una legge per il teatro*). Relazioni molto ampie, che hanno fatto un bilancio critico complessivo molto articolato sullo sviluppo teatrale registratosi in Italia negli anni recenti e che, dando una correzione qua e là, recependo una indicazione e smussando garbatamente l'importanza di qualche "fatto compiuto" ritenuto negativo, ha travasato tutto l'esistente teatrale, comprese le indicazioni ultime arrivate nel dibattito teatrale, quali i laboratori e i centri sperimentali, in un organico disegno riformatore. Disegno che tra poche settimane sarà presentato come progetto di legge alle nuove Camere.

È stato questo aspetto, definito "totalizzante", che ha preoccupato alcune forze politiche e culturali, quali i settori a sinistra del Pci, rappresentati da Dario Fo e da esponenti di Democrazia proletaria, e dai socialisti, che hanno disertato le commissioni di studio e non sono intervenuti nel dibattito in modo tangibile. Se il Pci prevede tutto con tale meticolosità - hanno in sostanza argomentato questi settori politici - non c'è ragione di temere per la libertà espressiva nel periodo successivo alla riforma, al di là della legittima euforia per gli indubbi passi in avanti compiuti?

I teatranti, rappresentati in gran numero nella sala del teatro Metastasio ma assenti anch'essi dal dibattito, hanno mostrato di apprezzare il significato positivo di un intervento disciplinatore e rinvigoritore nel teatro da parte del più grande partito della sinistra, ma si sono anche chiesti se sia giusto che il partito tragga una posizione egemonica dalla

disciplina di un settore reso vivo da lotte condotte da uomini e gruppi andati avanti con enormi sacrifici da soli, pur essendo in maggioranza su posizioni di sinistra.

L'impressione, tenuto conto di questi atteggiamenti, è stata che il partito comunista abbia bruciato i tempi in fatto di adeguamento burocratico-istituzionale al teatro nuovo svolto in Italia, abbia anche apparecchiato un perfetto scheletro giuridico-programmatorio, una mappa completa del teatro italiano attuale: che sia riuscito infine a individuare le condizioni in cui questo teatro potrebbe avere vita meno grama dell'attuale; ma che si sia dovuto fermare di fronte all'esigenza di trovare un soffio etico-politico nuovo, adeguato al nuovo sistema. E che sia andato al convegno nella speranza-convinzione che sarebbero stati i teatranti e le altre forze politiche e culturali (l'università, i critici di teatro) a mettere la polpa che mancava allo scheletro.

Questo apporto è mancato. Sull'atteggiamento dei socialisti, alla cui fantasia e al cui spirito compromissorio si devono pregi e difetti del teatro italiano attuale, avrà pesato qualche critica udita all'operato dei teatri stabili (gestiti in prevalenza da loro) e il rammarico di veder montare una macchina organizzativa capace di togliere loro l'egemonia sinora avuta nel settore.

Racconto di un'esperienza storica
La Sardegna a Venezia

Il Messaggero Sardo, ottobre 1976

La Sardegna alla Biennale di Venezia, chi l'avrebbe mai detto. Eppure è successo. È stato qualcosa di straordinario che ha coinvolto tutti noi sardi. "Non se lo aspettavano. Ci avevano ospitato senza tanta convinzione, non ci avevano aiutato, un po' perché erano impegnati, un po' perché volevano scaricarsi delle responsabilità in caso di fallimento. Alla fine sono rimasti meravigliati. Ci faranno su un libro", è stato il commento del ritorno.

La Sardegna alla Biennale c'è andata con alcune sculture e prodotti artistici di Sciola e di "Paese Museo" (San Sperate), con spettacoli teatrali della Cooperativa Teatro di Sardegna (*Su Connottu e Parliamo di miniera*), con suonatori di launeddas (Giuseppe Cuga di Ovodda), canti barbaricini e del Campidano (gruppi di Neoneli e Oliena), azioni di teatro gestuale e dialettale (gruppi di San Sperate), poesie di Lorenzo Puxeddu di Siniscola, immagini di Mauro Deledda. Con loro, tutti partiti alla disperata, con pochi soldi (la Regione è intervenuta quando i quattro camion erano già partiti), un'ottantina di persone, che avevano lasciato il lavoro per prendere parte alla spedizione.

Merito di Pinuccio Sciola se la Biennale ha accettato la Sardegna a Venezia. È stato lui a fare inserire l'esperienza di "Paese Museo" nella sezione "Documentazione aperta - ambiente come sociale". Era estate, e alla Biennale si parlava tanto di decentramento. Ci si fece sopra anche un convegno; tutti d'accordo, la Biennale deve trasferirsi anche altrove. Tanto d'accordo che piovvero richieste da tutta Italia. Ed ecco bloccato il decentramento: "Se dovessimo accontentare tutti la Biennale morirebbe, sarà per un'altra volta, ci organizzeremo meglio". Ma Sciola non mollò. La semplice esposizione del materiale audiovisivo dei murales e delle sculture non poteva bastare. "A Venezia bisogna andarci fisicamente, spiegare, mostrare; non solo con le opere ma con le persone che hanno fatto quelle opere e ci vivono accanto", disse.

Il decentramento andava difeso. "Se Venezia non viene in Sardegna, la

Sardegna va a Venezia". E si decise di andare. La Biennale, che finora ha detto un sì a mezza bocca, viene quasi costretta nelle settimane successive dall'irruenza di Sciola e dalla pazienza di Mazzoni (il regista dei due spettacoli della Cooperativa Teatro di Sardegna), a inserire ufficialmente le esperienze artistiche sarde nel programma, a fare un manifesto, a stilare un comunicato stampa. "La Sardegna - vi è scritto - porterà nei campi di Venezia una sintesi delle attività culturali che attualmente sono in fermento e che tendono sia al recupero di una cultura da sempre condizionata e oppressa, sia a rappresentare la sintesi di momenti culturali, sociali, politici della Sardegna d'oggi".

Partono anche gli ultimi, lasciando l'isola da punti e con mezzi diversi. Alcuni s'incontrano sulla nave, come Leonardo Sole, etnomusicologo sassarese, Mauro Deledda, pittore, e Lorenzo Puxeddu, poeta, che vengono da Siniscola.

Il primo giorno tutto si svolge in Campo Santa Margherita, rione popolare che reagisce magnificamente alla "contaminazione sarda": dappertutto "canne" (il paesaggio sardo, oggi rapinato e degradato), cadaveri scolpiti nel legno (morti bianche, morti di miniera, morti di emigrazione, morti da militarizzazione, morti da inquinamento), un impiccato che penzola da un albero, canti, poesie, azioni gestuali, il suono delle launeddas, teatro. "Entrai nella favola, meglio nello specchio sardo, e cominciai a rivivere la storia de *su connottu*... pioveva o piangevo? Che strana confusione quando il coro greco non fu più greco né coro, ma lamento sardo, e sardo, e sempre più sardo, che sardo mi sentii anch'io; cioè come loro spogliato... La voglia storica di un popolo di presenza, di soluzione, un eccoci qui ma temeteci": così descrive la propria emozione Giancarlo Zanattoo, consulente della Biennale in dissidio con l'istituzione.

Tutto bene, interesse, successo...: ma qualcosa non va. "La cultura sarda che abbiamo portato a Venezia, carica di problemi, qui rischia di restare come in un museo, ci hanno messo in un ghetto, occorre uscirne, andiamo a piazza San Marco, lì passano tutti, lì lo scontro vero con la nuova cultura sarà inevitabile", dice un altro giovane pittore di Siniscola. La fatica di trasportare tutto in vaporetto, le discussioni con i vigili: "non avete il permesso". Ma la Biennale si muove e i cadaveri e le canne si posano nella piazza.

Succedono cose indescrivibili. Tutti si fermano. Stupore, ammirazione anche, ma soprattutto pensieri angosciosi. Troppo crude quelle morti,

quelle sofferenze, troppo belle, troppo universali per essere solo sarde. “Venezia è marcia, nell’acqua c’è cromo e mercurio, sono anche cadaveri veneziani”, grida Sciola. “Bisogna essere rudi per rompere questo isolamento che chiamano decentramento - commenta Sole - non siamo più isolati, ma come inquinamento siamo alla pari. La lezione è tutta qui. In questa rottura, in questa smagliatura...”.

Viene distribuito un ciclostilato. “Siamo a Venezia come sardi - comincia - i cadaveri che vedete sono l’immagine della nostra realtà presente e della vostra realtà futura. Sono l’immagine della disgregazione economica, sociale, culturale del popolo sardo, colpito a morte nell’indifferenza generale. Per l’italiano medio la Sardegna è l’isola del silenzio non perché siamo già morti, ma perché nessuno sente o vuol sentire. Il modo migliore per non far sentire è quello di mitizzare una realtà inquietante proiettandola fuori del tempo e dello spazio. A questo scopo serve egregiamente il “folclore”. I panni colorati del “folclore” nascondono: la deportazione di 700.000 sardi, la distorsione dell’economia sarda attraverso l’impianto di una monocultura petrolchimica che ha soffocato il sistema produttivo dell’isola; la trasformazione della Sardegna in un’immensa base militare Nato: 200.000 ettari sottratti all’agricoltura, alla pastorizia, alla pesca, al turismo; il terrorismo culturale applicato sistematicamente nelle nostre scuole contro la lingua e la cultura sarda. Le nostre Seveso sono il gruppo Sir-Rumianca, l’Anic-Montedison, la miniera di Funtana raminosa che ha inquinato il Flumendosa, la superporcilaia della Planargia, la base atomica de La Maddalena...”.

È andata avanti così per tutto il giorno e per quello successivo. La sera, in Campo Santa Margherita, prima di *Parliamo di miniera*, Lorenzo Puxeddu cantava la sua poesia “Ischidadi Sardigna! / Assutta sas lacrimas uddidas / de sos fizos tuos isuliadus / vattu ’e su mundu...”, mentre la signora veneziana regalava un fermacarte all’operaio di San Sperate che la sera prima le aveva donato dei fichidindia.

Coinvolgimento, provocazione, informazione: questo è stato il breve passaggio della Sardegna alla Biennale. Arte e cultura profondamente legate alla realtà sarda, con uomini che sono organici a quell’arte e a quella cultura per averla impastata con le mani e con il sudore, sono andati a Venezia. Ecco perché a una città scettica, ad un’istituzione stanca del bello, è stata trasmessa una scossa vivida, autentica, carica di tutta la passione di un popolo.

Appunti / 3

La Sardegna a Venezia: esperienza rivelatrice

Quando Pinuccio Sciola, lo scultore di San Sperate animatore di Paese Museo, fece sapere che la Biennale di Venezia aveva destinato uno spazio alla Sardegna nel settore "ambiente come sociale" aprendo una "documentazione aperta" sull'isola, ed invitò gli artisti sardi ad unirsi alla spedizione che stava per "saltare il fosso", gli artisti nuoresi risposero pressappoco: "E che? Andiamo a fare pubblicità a Pinuccio Sciola?".

A Cagliari le cose sono andate diversamente. Essere capitale di regione si rivela anche in questo: reagire in modo più misurato, cioè con maggiore cinismo e furbizia. Vada pure Sciola con la sua brigata. Noi restiamo qua, non sono cose per noi le operazioni affrettate e non ufficiali. Al ritorno faremo sapere la nostra su questa faccenda. E così è stato.

Su L'Unione Sarda del 15 ottobre Tonino Casula scrive, in sostanza, che l'uomo bianco non piangerà per i Mori sbarcati a Venezia per rivelargli che anche la Sardegna è inquinata, perché "ha di che piangere del suo". "...La cultura non può essere ridotta a spettacolo per turisti annoiati... Non ci si libera del senso di colpa trasferendo subdolamente gli stessi compiti degli intellettuali infami e disorganici sulle spalle degli indigeni, in nome di un ipocrita e paternalistico modo nuovo di fare cultura...". L'esperienza di San Sperate gli va bene - aggiunge - ma all'interno del suo naturale contesto, è mistificante trasportarla a Venezia, accettando il compromesso con la Biennale dove "tutto è pensato ed esposto come consumabile". E conclude: "...ci siamo lasciati prendere per il naso e non ce ne siamo accorti".

"Se quello dei mori a Venezia può essere stata una versione un po' kitsch della ricerca (peraltro ancora confusa) di una identità culturale sarda, dove operano oggi nell'isola le voci che a questa linea di lavoro si contrappongono e quali le esperienze concrete che stanno esprimendo?": è la risposta a Casula che dà il 27 ottobre Alberto

Rodriguez sullo stesso giornale, sotto il titolo eloquente "Col binocolo dietro le persiane". Dopo aver affermato che "...sono state spesso invidie, rivalità, piccole beghe, ad ostacolare ogni tentativo di uscire dal grigiore", Rodriguez conclude stigmatizzando la mancanza di autocritica, il criticare senza condividere i "rischi del fare".

È del 7 novembre, sempre su L'Unione Sarda, un altro intervento, quello del pittore Primo Pantoli. "Ciò che infastidisce, nella faccenda di San Sperate, - dice - è il continuo tentativo di snaturare un'importante iniziativa didattica per trasformarla in una sorta di cartello dell'arte popolare sarda. In realtà a San Sperate c'è di tutto sui muri, ma ben poco di "popolare" e nulla di "sardo"...Lo stesso Sciola...fortunatamente per lui...ha appreso come scultore dai messicani, da Moore, dagli espressionisti, ma non dai sardi...Proprio San Sperate è la migliore testimonianza dei limiti di gran parte dell'arte che si produce in Sardegna, cioè della scarsa informazione e della scarsa presenza di serie ricerche attuali...". E circa la Biennale: "...come si arriva a questi santoni? Come fanno costoro a sapere cosa si produce in Sardegna? Siamo al solito punto: le strutture che mancano..."

Insomma, il dibattito aperto dalla presenza sarda alla Biennale è stato molto vivo, con interventi sostanziosi e a modo loro coraggiosi. Ma c'è qualcosa di ancora più positivo che emerge dal complesso del dibattito: la frattura forse irrimediabile tra la concezione di una cultura e di un'arte approdate negli anni della contestazione ai positivi traguardi dell'impegno politico e sociale ma arenatesi sugli scogli del dopo contestazione allorché bisognava proprio passare al "fare"; ed una concezione di cultura nuova, portata avanti da sbrancati che avevano visto giusto, da esponenti del '68 che hanno saputo calare il nuovo verbo nella prassi; oppure da tutta quella serie di iniziative giovanili di questi anni, sorte spontaneamente in vari centri dell'interno, che, senza scuole e senza maestri, si sono date un'organizzazione propria autonoma con molta fantasia e indipendenza, trovando un equilibrio tra vantaggi e svantaggi dell'auto-didattismo, sempre rassicurati da un contatto, questo sì, organico con la popolazione.

Si contano a decine i collettivi nati a questo modo nell'isola. Ad Ar-mungia, nel corso di un convegno su Emilio Lussu, alcuni loro rap-

presentanti sono andati emozionati al microfono per esporre i dati delle loro ricerche socio-economiche sulle zone in cui operano. È tutta una rete di organismi che va crescendo silenziosamente, che ha spesso sulla massa giovanile più presa dei partiti storici della sinistra, che è fortemente permeata di interessi politici prima che culturali, e all'interno dei quali, auspice proprio Emilio Lussu, parole come sardismo e autonomia, anticolonialismo e antimperialismo ritrovano una rispondenza nuova ed entusiastica.

È cultura questa? Ci sembra che non si debba faticare a rispondere di sì. Tutto quello che si è teorizzato in questi anni sulla cultura antropologica induce a farlo.

Questa ricerca dell'identità di una cultura sarda, ancorché spesso a testa bassa e confusa, ma sempre sostenuta da grande tensione morale, questo andarsi a rintracciare da soli, colmando colpevoli lacune degli storici, le radici delle lotte, anche perdute, che ci appartengono; questo ritrovato sapore artigianale nel dipingere e nello scolpire in comunità; questo dare finalmente voce, anche andando fuori di segno, tramite la recitazione, il canto o il far poesia, ad un popolo muto; quel ritrovarsi in un centinaio a Venezia, bagnati dalla pioggia, col problema del mangiare e dormire, ma felici per una solidarietà umana che non si sperava più e con la voglia di dare fastidio, di provocare i borghesi veneziani e le autorità, della Biennale e no, e andarsene con la sicurezza di aver lasciato un segno preciso, di parte, non consolatorio e folcloristico, sulla Sardegna; il lavoro dei collettivi spontanei dei paesi: riunirsi, informarsi, scambiarsi idee, fare programmi, prendere in mano l'egemonia del paese; oppure quello dei comitati di quartiere delle grandi città: impadronirsi di leggi e regolamenti, scoprire le magagne del potere e metterlo sotto accusa, coinvolgendo gli organi di informazione e quindi contribuendo a migliorarli; tutto questo è senz'altro cultura, se per cultura, in un momento di crisi e trapasso da un modello di sviluppo ad un altro com'è l'attuale, s'intende più che mai il contributo critico alla comprensione della realtà contemporanea per una sua trasformazione.

Se questo non si è capito e si è pensato davvero che si sia andati a Venezia a tenere spettacolo per i turisti anziché fornire una testimonianza dei nuovi fermenti esistenti nella nostra regione, se si pensa

davvero ad una operazione di artisti in crisi che trasferiscono la loro frustrazione e il loro senso di colpa sugli "indigeni", oppure che pur di esportare l'arte popolare sarda si siano accettati dei compromessi con la Biennale; tutto ciò conferma che da parte di alcuni artisti si è scelto davvero di non correre il rischio del nuovo e di stare dietro la finestra con il binocolo.

Il modo per capire, se lo si voleva davvero, c'era. Bastava scorrere i giornali di quei giorni, intere pagine all'argomento; e nulla di quanto scritto poteva far sospettare, se non a malevoli affetti dal male antico sardo dell'invidia, della rivalità, della bega meschina, che si andasse a Venezia per far vedere dei prodotti artistici.

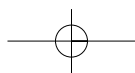
La disinformazione sembra aver interessato la stessa svolta avuta dalla Biennale quest'anno, sulla quale però nessuno si fa soverchie illusioni.

La sezione in cui la Sardegna è stata collocata, "ambiente come sociale", era proprio dedicata al significato della presenza dell'artista come operatore culturale nell'ambiente e soprattutto nel sociale: questo l'ha proprio chiaramente scritto L'Unità del 3 ottobre. Ed allora perché buttare tutto sull'artista e sull'arte popolare, fino a far temere un ritorno, in settori estetici di sinistra, di concetti crociani? Artista come operatore culturale nell'ambiente e nel sociale: a Venezia può essere una formula-civetta; in Sardegna è lavoro di anni impastato di fatica e sudore da parte di chi forse non ha avuto la folgorazione dell'arte.

Era su questo tema, comunque, se proprio polemica doveva nascere, che andavano indirizzate le frecce: e non dopo il ritorno della spedizione, ma prima della sua partenza, quando un quotidiano titolava inequivocabilmente "La questione sarda si abbatte sulla Biennale". Il presente del lavoro dell'artista è l'animazione.

La Sardegna alla Biennale c'è andata nel modo che è piaciuto a lei, non in quello che sarebbe stato gradito dalla Biennale. Questa voleva cavarsela con un'esposizione di opere e documenti audiovisivi.

Fu Sciola ad imporsi: se il decentramento vero, quello della Biennale in Sardegna, non poteva attuarsi, si sarebbe fatto non un finto decentramento ma una informazione culturale sulla Sardegna ben più viva e concreta; bisognava partire in massa per la città lagunare e lì spiegare, mostrare, parlare della nostra regione. La Biennale è



costretta ad accettare, messa in parte di fronte al fatto compiuto. È stato così che davvero la Sardegna è andata a Venezia.

Il primo giorno, nel rione popolare di Campo Santa Margherita, la gente capisce e segue la contaminazione sarda della piazza centrale: le canne sparse qua e là, i cadaveri degli “impiccati” di Sciola, canti, poesie, azioni gestuali, launeddas, spettacoli teatrali.

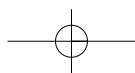
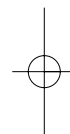
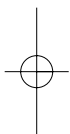
Un veneziano, cogliendo “la voglia storica di presenza di un popolo”, dirà di fronte a Su connottu: sardo mi sentii anch’io, cioè come loro spogliato.

Il giorno dopo la comitiva si trasferisce nel centro, in piazza San Marco, per dare più fastidio, per provocare. Si fermano infatti tutti, stupiti, ammirati, sconvolti: quei cadaveri portati a braccia, quelle morti. Cruda e inquietante realtà. Dell’happening sardo in piazza San Marco parla la radio. Migliaia di veneziani e turisti vi assistono. La Biennale prende atto della corposità della presenza degli operatori culturali sardi e accetta di fare una pubblicazione apposita dedicata ai nuovi fermenti emersi.

Prima di ripartire i sardi vanno a Mirano, 20 chilometri dalla città, dove critici e Biennale discutono di decentramento culturale in un convegno nazionale. La Sardegna chiede spazio per un intervento. Le viene accordato. Pinuccio parla poco e non si leva la coppola che ha in testa. Applaudono tutti.

È stato un fatto autenticamente nuovo, da non canonizzare, certo, e da non guardare acriticamente. Ma da qui a fornirne un bilancio critico a distanza, col binocolo e per giunta parlando solo di arte, dimenticando la complessità dell’operazione, ce ne corre. Non è stato “arte”. È stato “animazione”. Il presente del lavoro dell’artista è “animazione”: è bene prenderne atto e lavorarci con umiltà.

(Novembre 1976)



Conclusa la “settimana sarda” a Bologna
Ecco un problema che non invecchia: l'emigrazione

TuttoQuotidiano, 3 novembre 1976

Per tre giorni la Sardegna è stata di casa a Bologna. In città vivono numerosi emigrati, non tanti quanti ve ne possono essere in altre città italiane, come Milano o Torino, ma sempre in numero considerevole. E ciascuno, se si eccettua qualche caso di felice ambientamento e di soluzione al problema dell'occupazione, vive l'emigrazione come un dramma angoscioso, un dramma che lascia tracce che la città “opulenta” non può non vedere.

Ma per questi tre giorni, da sabato a lunedì scorso, la Sardegna è stata presente a Bologna in maniera più consistente e provocatoria di quanto non dica il dramma del singolo, sia pure drammatico.

Promossa dal circolo emigrati, svoltasi in parte nella sede stessa del circolo, in Strada Maggiore, dove si sono tenuti dibattiti e mostre (una sull'artigianato e una fotografica), in parte al teatro San Leonardo, dove si sono svolte le rappresentazioni teatrali e musicali, in parte in Piazza San Francesco, dove è stata allestita la mostra delle sculture di Sciola, la Settimana sarda ha sviluppato un dibattito così ampio e stringente sulla situazione politica, economica, sociale e culturale della Sardegna d'oggi che il coinvolgimento della città e della sua popolazione ha toccato vertici davvero insperati.

I primi a trarre un risultato soddisfacente dalle tre giornate sono stati naturalmente i sardi. Se ne è avuta la dimostrazione soprattutto la sera di domenica, durante e dopo la rappresentazione di *Su connottu*, lo spettacolo di Romano Ruju, con prologo, ballate ed epilogo di Francesco Masala, allestito dalla Cooperativa Teatro di Sardegna con la regia di Gianfranco Mazzoni. Il teatro era gremito di sardi ed emiliani che hanno seguito con assoluta attenzione e con crescente entusiasmo la rappresentazione, interrompendola spesso con applausi rivolti agli attori.

L'ovazione finale è stata interrotta soltanto da un coro sardo che progressivamente si è levato dalla sala, dove avevano preso posto i com-

ponenti il coro di Neoneli. Il momento è stato emozionante. Subito dopo, diretto da alcuni soci della cooperativa teatrale, ha preso il via un lunghissimo dibattito che, riprendendo anche i temi affrontati dagli incontri tenuti al Circolo, ha spaziato su un arco vastissimo di problemi. È stato, per la durata e per la vivacità e la sostanziosità degli interventi, un secondo spettacolo.

Il dibattito ha evidenziato con limpidezza come sia ormai diffusa tra i lavoratori sardi la coscienza dell'interdipendenza tra la loro situazione, fatta di privazioni, di discriminazioni, di ingiustizia sociale, e l'errato modello di sviluppo economico, basato sulla industria chimica di base, voluto in questi anni dalla classe politica.

Numerosi emigrati si sono succeduti nella discussione, che è andata avanti per molto tempo assumendo toni sempre più partecipati e appassionati. Non sono mancati gli scambi polemici. Ai dirigenti del Circolo, che per molti mesi si sono battuti con tenacia per vincere le molte resistenze incontrate nell'organizzazione della manifestazione, è stato rimproverato di offrire agli emigrati solo occasioni "consumistiche" di incontro e di tenere i dibattiti culturali in ambiti troppo ristretti ed elitari. Accuse che in verità, se possono stimolare un giusto, maggiore, impegno ad allargare sempre più la base associativa, urtano un po' contro l'evidenza di un'iniziativa, quella di questi giorni, che si può ritenere senz'altro riuscita.

Gran parte degli interventi nel dibattito sono stati di testimonianza e di denuncia delle condizioni di vita dei sardi costretti a lavorare nella penisola. "Viviamo in tuguri, in 7-8 per camera, sporchi, al freddo, lontani dalla nostra terra; anche l'eliminazione dei "ponti" va contro di noi". Altri hanno insistito con maggiore lucidità sul fallimento del modello di sviluppo economico in Sardegna, che ha spopolato la regione ed inquinato l'ambiente.

Il quadro del problema emigrazione, collegato alle sue cause, ha ricevuto purtroppo, a poche ore dalla chiusura della "settimana sarda" la raccapricciante appendice del suicidio a Milano di Mario Frau, l'operaio nuorese che ha sofferto per la disperazione anche i due figli che vivevano con lui. A chi ha vissuto l'intensità del problema dell'emigrazione in queste tre giornate bolognesi ogni commento è sembrato inutile.

Per finire, un po' di cronaca. Nella mattinata di sabato erano state inau-

gurate nella sede del Circolo una mostra dell'artigianato sardo e una fotografica. Nel pomeriggio si era tenuto un dibattito su "Cultura sarda: identità e lingua" cui hanno partecipato Sergio Salvi, Franco Cagnetta, Pinuccio Sciola, Antonello Satta. Al teatro aveva tenuto uno spettacolo il Coro di Orgosolo.

Domenica, i temi affrontati in altri dibattiti sono stati "Trasformazione turistica della Sardegna" e "Programmazione economica: agropastorale o petrolchimica?". Su quest'ultimo argomento hanno preso la parola Gianfranco Pintore, Giovanni Columbu e Dario Capelli.

Lunedì infine si sono tenuti dibattiti sulla cooperazione in Sardegna e in Emilia e sull'emigrazione. In teatro poi, a chiusura delle manifestazioni, canti e cori eseguiti da Giuseppe Cuga alle launeddas e dal coro di Neoneli, che ha proposto le canzoni di lotta e di lavoro del suo originale repertorio.

Convegno ad Armungia
I giovani, la politica, Emilio Lussu

TuttoQuotidiano, 15 novembre 1976

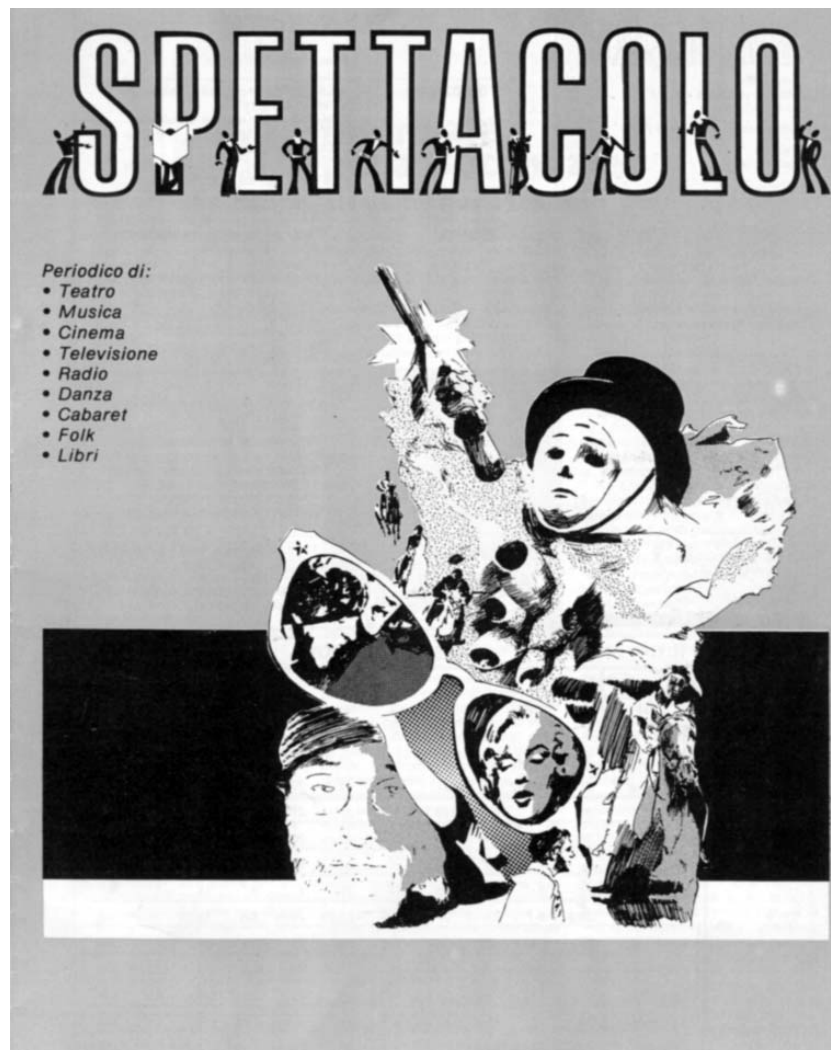
Mancano le autorità, se si eccettua il sindaco del paese, mancano gli “intellettuali”. Ci sono invece molti giovani e giovanissimi, qualche vecchio. Il fatto viene sottolineato da Joyce, la moglie di Emilio, cui è dedicato il convegno promosso dal Collettivo Lussu. “Succede sempre così, nelle numerose riunioni che si vanno svolgendo in Sardegna e fuori”, dice.

I vecchi ricordano la lezione di Emilio, i giovani ne sono attratti: chi manca sono quelli che ne hanno paura, come i politici e gli “intellettuali”, o quelli cui spetterebbe il dovere di insegnarla ai figli: i genitori, appunto”. La sala è zeppa di rappresentanti di circoli culturali, comitati, collettivi studenteschi e politici.

Si è avuto conferma ad Armungia dell’esistenza di questo fenomeno nuovo, un tempo esistente solo in poche zone del nuorese: i giovani fanno da soli, scoprono quei valori etico-politici senza dei quali non sentono autentica la vita; autodidattismo politico: “se non ce lo insegnano, lo facciamo da soli”; il che vuol dire anche: “se non ce la danno i partiti “storici”, la rivoluzione, cerchiamo di promuoverla da soli”.

Questo lo spirito che ha animato il dibattito, cui hanno preso parte, chi con analisi del pensiero di Lussu, chi con testimonianze su certe realtà sarde, Tonio Alziator, del circolo giovanile di Carbonia (“occupazione non è solo difesa dai licenziamenti, ma anche difesa delle risorse locali”), Franco Piredda, del centro di iniziativa proletaria di Senorbì (“strumento di rottura del blocco sociale tra vecchi agrari e nuovi capitalisti”), Pinuccio Sciola (“basta con le analisi, vediamo cosa c’è da fare”: “senza il rientro degli emigrati non c’è la svolta”), la radicale Luisa Dessalvi (ha dato notizia dell’esistenza e dei bisogni delle iniziative Nuova Generazione e Confraternita della Misericordia), rappresentanti dell’Istituto Agrario di Villacidro e del collettivo Pacinotti di Cagliari, Diego Asproni del collettivo proletario di Bitti, Luigi Con-

cas del Psd'Az, Sandro Ruju della Lega dei comunisti "autonomi in senso classista e non interclassista", Lucia Delogu del collettivo Lusu, Giulio Piras del circolo del Pc di Teulada e chi scrive, a nome di *TuttoQuotidiano* e della Cooperativa Teatro di Sardegna.



Il numero 0 di *Spettacolo* (novembre 1980). La grafica era di Pierluigi De Santi

Il teatro del gruppo Domus de Janas
Viandanti che si radicano? Mah...

TuttoQuotidiano, 3 dicembre 1976

è stato presentato ad un pubblico composto soprattutto da giovani, in una saletta della Casa dello studente, il “documento di lavoro” del gruppo teatrale Domus de Janas composto da Pierfranco Zappareddu, reduce da un’esperienza con l’Odin Teatret di Eugenio Barba, Paolo Atzeni, Felipe Balucani-Zamboto, Sandro Becucci, Giorgio Di Lecce, Diego Furlan, Renato Giuliani, Maite Martinez-Aguirre, Kitty Marion Severs, Brigitte Schildknech, Gioacchino Palombo, Giovanna Cangio-
 li, Maria Grazia Bormiolo, Gianni Roli.

Il gruppo, che ha sede a Modena, è composto da giovani di nazionalità diverse e si qualifica quindi non a caso “carovana di viandanti nel teatro”. Qualifica dal significato anticonformistico e provocatorio del contesto attuale del teatro, in cui il concetto di cui più si parla è quello di “radicamento”, concetto che in chi se ne fa sostenitore vuole significare esigenza di porre il teatro fra i mezzi espressivi e di lotta di cui una comunità può giovare in modo non estemporaneo.

Il gruppo Domus de Janas sembra percorrere anche in questo, come sul piano estetico e stilistico, l’itinerario dell’Odin danese, che ha usato e usa il radicamento più come occasione di arricchimento culturale proprio e di ricambio di energie creative che non come strumento da forgiare e lasciare per un lungo e continuo uso in un determinato agglomerato umano. Basta ricordare le esperienze di Barba nel Salento, a San Sperate e nel Nuorese.

Perché “documento di lavoro”? Il gruppo sta preparando uno spettacolo per il prossimo anno e queste che ha voluto presentare a Cagliari sono i momenti di un lavoro che a quello spettacolo dovrebbe portare. Si tratta di un teatro gestuale che prevede, prima della tessitura finale, una serie di fasi di puro training fisico. Il training è vestito con danze e musiche, eseguite con strumenti e corali, dal vivo o registrate.

Nelle due rappresentazioni di ieri, una al pomeriggio ed una di sera, entrambe molto affollate di giovani, si è cominciato proprio con una

serie di canzoni, con strumenti quali chitarra, bongos, flauti, fisarmonica. I ritmi sardi si sono ben presto intrecciati alle danze, su cui si è inserito a sua volta il training fisico, basato su salti mortali, fiondate, capriole. Una musica moderna eseguita fuori campo ha dato modo quindi di assistere ad un carosello frenetico in cui via via entravano tutti gli attori, con figure di dualità e antagonismo. Per una decina di minuti è seguita quindi una clownerie piaciuta molto al pubblico. Alla fine, di nuovo canzoni, per lo più spagnole e sudamericane, in un generale clima da happening.

Si sono avute reazioni contrastanti da parte dei giovani presenti. Qualcuno è andato via subito, altri ridevano e fischiavano, altri invece rimanevano visibilmente attratti ed interessati. Alla fine, una ragazza, Susanna Frau, ha detto: “Lo trovo molto stimolante, a modo suo. Anche se non riesco a capire, così, subito, quale uso politico si può fare di questo tipo di teatro”. Qualcuno ha stigmatizzato il comportamento un po’ di sufficienza degli studenti: “Un discorso così, forse lo capiscono meglio i pastori e i contadini dell’interno. Vi si accostano meno prevenuti”.

In effetti, ricordando anche *Min Fars Hus* di Barba rappresentato ad Orgosolo nel febbraio 1974, la carica comunicativa di una gestualità apparentemente confusa e indecifrabile trova nella mancanza di schemi intellettuali radicati della gente semplice un terreno di ricezione più fertile. Sarebbe interessante avere delle testimonianze sulla reazione della popolazione di Gavoi, dove il gruppo ha provato per tre mesi.

Qualche perplessità sul piano della realizzazione tecnica. Così ad esempio ha commentato Carlo Zuddas: “Come vi è un’estetica dello spettacolo, vi è anche un’estetica della “dimostrazione di lavoro”; come tale quella di oggi mi è sembrata difettosa, improvvisata, con movimenti imprecisi, senza la messa a punto rigorosa perlomeno di alcuni momenti”.

Il Teatro laboratorio Domus de Janas, dopo questa parentesi sarda, si recherà in Corsica e in Bretagna.

La Coppa Davis in Cile tre anni dopo il golpe **Mitra e racchette**

TuttoQuotidiano, 9 dicembre 1976

L'equivoca formuletta di chi vive senza coscienza ha dunque colpito ancora: la politica è una cosa, lo sport un'altra. In Cile si va e si gioca la finale della Davis.

La politica è sempre qualcosa di distinto da altro, sulla bocca dei colpevolmente ingenui, su quella degli interessati a far star ferme le cose.

Come è nata la possibilità che una formula così scopertamente sballata sia passata come valore e sia penetrata talmente a fondo nel nostro costume civile da resistere anche oggi, in presenza di un allargamento fortunatamente sempre maggiore del "politico" nella società? Non basta rispondere, come noi stessi facciamo subito: colpa dei mezzi di comunicazione, della scuola, della famiglia, degli intellettuali al servizio della grande editoria e della Rai-Tv; di ciò che ha formato il consenso alla spolticizzazione e di chi questo valore ha teorizzato e diffuso.

C'è di più, c'è la colpa dei politici; dei politici che hanno creato un'immagine sporca della politica, uno stato d'animo di avversione verso i settori e i problemi della vita associata, dei quali debbono occuparsi altri, quelli "con le mani sporche". Colpa di portata non misurabile, se si riflette alle inesistenti radici di civismo e di democrazia di un popolo mai protagonista, di una cultura permeata, anzi, del culto del "particolare", del machiavellico, del mafioso, del compromissorio con l'autorità.

Ma la politica per fortuna sta cessando, piano piano, di essere una "facenda sporca". La politica, intesa come interessamento del cittadino a tutto ciò che lo riguarda come partecipazione alle scelte che poi ricadranno su di noi come doveri e come diritti, sta ricuperando non senza errori, il terreno perduto. E si intensifica il lavoro svolto dai comitati del quartiere, dagli organi collegiali della scuola, dai collettivi studenteschi e dai circoli dei paesi, dalle associazioni culturali.

Quella formuletta forse morirà in braccio a chi se lo merita: a Pinochet.

A che punto siamo?

Discorso sul teatro in Sardegna

TuttoQuotidiano, 30 dicembre 1976

Qual è il momento del teatro sardo? Quali sono i termini nei quali si pone una problematica, che dopo una decina di anni di apprendistato (all'incirca dal 1968 ad oggi) si può dire tutta posta e aperta ad un'indagine che ne individui la capacità di incidere e le possibilità di sviluppo future? Il problema è delicato. Offre scarsi punti di appiglio all'osservatore esterno, il quale non sa davvero da che parte cominciare un'analisi.

Il teatro è infatti molte cose insieme.

È repertorio. E quindi a che punto è la drammaturgia sarda. In che rapporto stanno testi che riflettono temi regionali, scritti o no in sardo, con testi in dichiarato e schietto dialetto, che dall'impiego del dialetto traggono la loro ragione d'essere (si pensi al revival delle vecchie farse dialettali sarde, delle commedie di Garau e Melis, etc...); e a quale punto d'elaborazione è, se mai è cominciata, il problema del rapporto tra drammaturgia sarda e drammaturgia nazionale o d'altri paesi; e, all'interno di una drammaturgia non sarda, la distinzione tra temi dell'oggi e teatro classico?

Ancora, il teatro è la macchina teatrale. Quella che porta all'allestimento del prodotto culturale: attori, tecnici, organizzatori e promotori culturali. Qual è oggi lo stato dei quadri operativi del teatro sardo? Quanti sono gli attori e i tecnici, gli organizzatori e gli animatori che svolgono professionalmente il lavoro del teatro, che dalla vita passata in teatro trarranno domani la pensione oppure, oggi, l'assicurazione contro le malattie e gli infortuni? E come si sono formati, come si formeranno quelli futuri; esistono in Sardegna scuole di teatro o di recitazione? E che garanzie può offrire, se mancano quelle, il meccanismo della bottega, dell'autodidatta?

Il teatro è anche una macchina burocratico-amministrativa. Disciplina il settore se lo ritiene importante per la società. Vi sono leggi per il teatro in Sardegna? Come scatta il meccanismo dei finanziamenti; in che rap-

porto sono Stato e Regione da questo punto di vista; e quante compagnie o gruppi teatrali esistono in Sardegna che hanno istituito un rapporto solido con le istituzioni ufficiali che disciplinano il teatro; quale rilievo ha il teatro nella considerazione degli enti locali o di organizzazioni culturali o turistiche o dell'associazionismo di base o di altri organismi di democrazia di base che dovrebbero interpretare il desiderio di teatro della collettività ed apprestare i meccanismi giuridico-finanziari in base ai quali promuovere attività in risposta alla domanda?

Il teatro è poi ancora spazi fisici in cui rappresentare. Quanti ve ne sono al chiuso, di regolari, cioè di veri e propri edifici chiamati teatri? Quanti cinematografi possono essere adattati e di fatto lo sono; a quali prezzi i proprietari privati li cedono per l'uso ai gruppi teatrali; esiste una volontà dei comuni dell'interno o delle amministrazioni delle grandi città di mettere a disposizione in modo regolare attrezzature adatte alle rappresentazioni all'aperto nelle piazze, o nei sagrati delle chiese, in altri luoghi all'aperto, delle periferie, dei quartieri? Quale ruolo potrebbe svolgere l'ente Regione per dotare l'isola di maggiori spazi per la rappresentazione teatrale?

Il teatro è infine conoscenza da parte della popolazione del ruolo e dell'importanza di questo mezzo espressivo nella società odierna. È cioè problema di sensibilizzazione delle masse, è problema di scuola, è problema di promozione d'interesse tramite un'appropriata azione culturale di informazione.

Tutte queste cose è il teatro. Se può essere difficoltoso addentrarsi in una materia così poco solidificata e così invece in divenire nella nostra regione, conforta tuttavia constatare che a differenza di dieci anni fa oggi il teatro può almeno porsi in Sardegna come problematica, se non come pratica regolare e completamente appagante. Un vuoto della cultura di allora è stato colmato. Il teatro in Sardegna oggi c'è. Si tratta di disciplinarlo e di aiutarlo a spiccare il salto che la necessità storica gli impone.

Compito della classe politica regionale: inserire questo sviluppo in un contesto legislativo più vasto, in una programmazione culturale nella regione, grazie anche al recente accorpamento in un unico assessorato di discipline prima separate quale la pubblica istruzione, lo spettacolo, l'informazione.

Il momento del teatro sardo. Il ruolo svolto dalla Regione **Al posto delle strutture, l'impresario**

TuttoQuotidiano, 11 gennaio 1977

La legge che governa lo spettacolo è del 1950 e prevede il finanziamento a manifestazioni culturali di spettacolo e sportive con criteri generici, che privilegiano comunque le iniziative già consolidate. Degli strumenti con cui i giovani possono cominciare a fare teatro non si occupa. Un giro vizioso che favorisce solo i più forti.

Giorni fa, chiedendoci qual è il momento attuale del teatro in Sardegna, esponevamo una serie di problemi sui quali bisogna misurarsi per rispondere esaurientemente al quesito.

Uno tra questi è il rapporto tra le istituzioni politiche rappresentative, soprattutto la Regione, e il teatro stesso. Un teatro che, a partire dal 1960 (l'attività legata all'università) e poi dal 1968 (costituzione a Cagliari del Teatro di Sardegna-Centro d'Iniziativa Teatrale) si era imposto nella regione sia come momento d'interesse culturale e di volontà di sensibilizzare strati sempre più vasti della popolazione, sia come momento operativo (soltanto dal '71 al '75, considerando solo il circuito dell'Arca, si sono tenute 425 rappresentazioni, ad opera di 18 compagnie sarde e della penisola).

Stralciando dalla relazione dell'allora assessore allo spettacolo, Nuccio Guaita, introduttiva alla conferenza regionale "Una politica dello spettacolo in Sardegna" dell'estate del 1973, si apprende che "La Regione sarda in materia ha potuto operare grazie alla competenza derivata dall'art. 4 lettera m dello Statuto sardo. Si tratta di una competenza non esclusiva ma concorrente, che consente tuttavia all'amministrazione di emanare norme legislative entro i limiti dei principi stabiliti dalle leggi dello Stato. È interessante in proposito osservare che la Regione sarda è l'unica fra tutte le Regioni a statuto speciale ed ordinario ad avere espressamente citata tale competenza".

Come ha usato la Regione questa possibilità? In modo del tutto insufficiente. Non solo non ha esercitato pienamente la competenza statutaria in mancanza di norme di attuazione che consentissero l'esercizio

delle funzioni amministrative), ma l'unica legge varata sullo spettacolo, la n. 17 del 21/6/1950, è risultata essere incompleta, generica e soprattutto lontana, nello spirito, dal concetto di socialità e di servizio pubblico. Tre anni prima del varo della legge sarda era sorto il Piccolo Teatro di Milano; poi erano venuti gli altri Teatri Stabili e soprattutto negli anni seguenti, erano sorti i circuiti teatrali alternativi dell'Archi, dell'Ater, del Teatro regionale toscano, le cooperative, i gruppi di sperimentazione, l'animazione, i laboratori, etc.

Nata vecchia, la legge è rimasta vecchia. Nessuno l'ha più toccata. Ancora oggi, nonostante tutto quello che è successo nel frattempo nel teatro sardo, è tale e quale ad allora.

Prevede genericamente la possibilità di intervenire a favore del pubblico spettacolo, "per manifestazioni culturali artistiche e sportive, in relazione al carattere, valore artistico, importanza delle manifestazioni ed alla capacità tecnico-organizzativa dei promotori".

Come si può notare, i requisiti in base ai quali si può accedere ai finanziamenti sono veramente generici e affidati ad una valutazione soggettiva invece che a parametri oggettivi: "valore artistico", "importanza", "capacità"... A decidere era ed è solo l'assessore di turno, alla cui maggiore o minore sensibilità ci si doveva e ci si deve affidare perché consultati almeno i funzionari dell'Assessorato cui compete di istruire le pratiche.

Ma oltre che essere generica la legge conteneva un gravissimo difetto di fondo: l'incoraggiamento all'impresariato.

In una regione priva di qualsiasi struttura intorno alla quale i giovani potessero crescere nel teatro, considerare agli effetti del finanziamento le iniziative nel loro semplice porsi come "manifestazioni", spettacoli "finiti" e perfetti, significa perpetuare lo status quo a favore dello spettacolo inteso, per l'appunto, come impresariato: chiudere gli occhi di fronte al problema e risolverlo col finanziare chi andava in continente a comprarlo bell'e fatto, il teatro, oppure addirittura non avere la capacità di fare un'analisi delle necessità culturali della regione che si governa e quindi non accorgersi nemmeno dell'esistenza del problema teatro. Problema che, dappertutto, nel mondo, dal dopoguerra ad oggi, ha significato stimolo al progresso civile e sociale delle comunità, fatto di democrazia, proprio perché solo il teatro, oggi, fra tutti i mezzi di comunicazione, è capace di esprimere verità e dissenso, essendo stru-

mento artigianale, mezzo “vivo” di comunicazione, non suscettibile di standardizzazione.

L’accenno della legge n.17 alla “capacità tecnico-organizzativa dei promotori” è chiaro a riguardo: far sorgere in Sardegna, per calcolo o incapacità, l’impresariato teatrale; che è come dire far sorgere anche in un importante settore culturale il colonialismo, la dipendenza, il soffocamento delle energie locali.

Significava anche negare l’aiuto a un sempre più folto numero di giovani che volevano costruirsi gli strumenti per fare teatro. Significava perpetuare una situazione di fatto che vedeva i giovani curiosi di cose nuove cercare invano una saletta in cui fare le prove, i denari per acquistare libri, oppure ospitare registi, studiosi, spettacoli istruttivi; per allestire i propri spettacoli, per presentarli nelle altre località della regione nell’ambito del nascente decentramento.

Oggi in teatro lo spettacolo è diventato lo sbocco finale di un lavoro ampio e denso, con la ricerca del testo, la realizzazione scenica, il contatto con la comunità che del teatro dovrà servirsi. Mentre per la legge n.17 lo “spettacolo” è tutto.

I suoi meccanismi sono tali da impedire una politica di promozione delle strutture teatrali di base necessarie nella nostra isola. E l’impulso a cambiare la legge, l’esempio, oltre che dalle proposte fatte dall’assessore Guaita in occasione della citata conferenza (rimaste giacenti alla commissione regionale incaricata di elaborarle e portarle avanti), potevano venire dall’uso dei finanziamenti fatto dall’Arci e dalla Cooperativa Teatro di Sardegna, unici organismi ad averli ricevuti in questi anni in maniera consistente: un uso sociale, decine di migliaia di spettatori sensibilizzati al teatro, decine di locali adibiti a luogo scenico, decine di quadri artistici e tecnici formati, l’inizio a una drammaturgia sarda, la promozione della domanda culturale da parte di enti locali, mondo della scuola e del lavoro.

Il momento del teatro sardo. Il ruolo svolto dalla Regione
L'ipocrita "valorizzazione" di un comitato fantasma

TuttoQuotidiano, 13 gennaio 1977

Nell'esaminare la politica teatrale svolta dalla Regione, abbiamo rilevato la discrepanza tra la necessità d'intervento finanziario e di idee, che presentava un settore culturale all'anno zero qual era il teatro negli anni '50-60, e una legislazione che privilegiava l'importazione di spettacoli dalla penisola saltando a piè pari la risoluzione di tutti i problemi strutturali di base del settore stesso. In Sardegna mancavano attori e tecnici, incentivi finanziari ai gruppi, scrittori, domanda teatrale da parte degli enti locali, sensibilizzazione del mondo della scuola e del lavoro, spazi fisici in cui far teatro. La Regione rispondeva con una legge, la n.17 del 1950, che trascurava tutte queste esigenze per finanziare un'attività di pura importazione di spettacoli già fatti. E chi poteva, negli anni '50 e '60, allorché mancava nell'isola un'attività di produzione, presentare alla Regione una domanda contenente una sfilza di spettacoli già fatti, se non un impresario? La legge ve lo invitava espressamente allorché poneva i finanziamenti "...in relazione alla capacità tecnico-organizzativa dei promotori".

Soltanto a partire dal 1969 la Regione, assessore Alessandro Ghinami, finanziò anche la produzione di spettacoli, oltreché la pura distribuzione. L'impresario assunse le vesti di un comitato di fiducia dell'assessorato, un comitato dal nome ipocritamente progressista, beffardo e arrogante, che fotografava l'impreparazione, la presunzione e il trasformismo dei suoi componenti; quasi tutti politici al potere: "comitato per la valorizzazione dello spettacolo in Sardegna": dopo quanto detto, chiunque può desumere che l'unica valorizzazione effettuata dal comitato fu quella della voglia di promozione sociale dell'alta e media borghesia cagliaritaniana, sassarese e nuorese (ma anche ozierese e tempiese), per la quale gli spettacoli del Festival della prosa organizzato dal comitato erano ghiotte occasioni mondane, incontri "fra pari", di quelli che più nessun privato può organizzare.

La stagione teatrale del Festival avveniva di primavera e presentava

una media di sei spettacoli, rappresentati in 4-5 località. Erano per lo più spettacoli di immediato e sicuro richiamo sul pubblico, spesso marcatamente commerciali.

La parte del leone la facevano i divi della rivista o dello spettacolo leggero (Dorelli, Tedeschi, Peppino De Filippo, Rascel, Bramieri..) o i divi della prosa televisiva (Albertazzi, Vallone, Buazzelli, Ferro, Gassman, Guarnieri, Valli..).

Lo spettacolo di richiamo commerciale, con il grosso nome, che anche con pochi manifesti affissi all'ultimo momento o con il solo battage sull'unico giornale, allora, del capoluogo, era capace di riempire la sala, era lo sbocco inevitabile della politica "di valorizzazione": data la penuria di locali adatti a far teatro, dato l'altissimo costo degli affitti dei pochi esistenti (il Massimo di Cagliari, il Verdi di Sassari, il De Candia di Ozieri, il Carmine di Tempio e l'Eliseo di Nuoro), data la ristretta cerchia di pubblico che poteva pagare l'alto prezzo d'ingresso conseguente, a questo pubblico, per il quale "essere tra pari" in un'occasione mondana era già sufficiente richiamo, andavano offerti spettacoli congeniali.

Quello sardo è stato l'unico impresariato teatrale italiano sostenuto da denaro pubblico assolutamente spudorato, che non abbia almeno cercato di salvarsi parzialmente l'anima. E lo poteva, fare, usando parte dei finanziamenti (280 milioni dal 1963 al 1973) per la soluzione dei problemi di base che si ponevano al teatro sardo che stava nascendo. Soltanto nelle ultime edizioni il Festival ha cercato di presentare spettacoli più "culturali" cercando di avvicinare anche un pubblico più vasto e nuovo. Ma i tempi erano cambiati ed anche un *Compagno Gramsci* offerto in quella cornice risultava essere "consumistico", più di quanto non lo fosse già nelle sedi di partenza dove lo spettacolo veniva prodotto.

Anche prima, nel 1969, il comitato diede a vedere di volersi dare una rispettabilità: ospitò infatti nella rassegna primaverile *Omobono e gli incendiari*, il primo spettacolo del Cit-Teatro Sardegna. Ma l'operazione si risolse in un boicottaggio: la pubblicità fu minima, il pubblico, che pure gradì e incoraggiò la nuova formazione sarda, scarso, la stroncatura su *L'Unione Sarda* tanto dura da destar sospetti, essendo firmata da chi risultava essere, oltre che direttore del giornale, anche il presidente del "Comitato per la valorizzazione dello spettacolo": Fabio

Maria Crivelli. Il Centro d'Iniziativa Teatrale poteva promuovere in futuro una politica teatrale "pericolosa" per il comitato?

Il respiro privatistico del Festival fu portato alle estreme conseguenze. Gli uomini del comitato erano o completamente a digiuno di teatro e di quello che poteva volere dire una politica di valorizzazione dello spettacolo in Sardegna o interessati a creare un robusto fatto compiuto che ostacolasse un futuro, probabile progresso nel settore ad opera di forze giovanili. Non si spiega altrimenti la improvvisazione e la brutalità con cui semplicemente si ingaggiavano le compagne, le si faceva transitare da alberghi, ristoranti e poi subito ripartire. Ogni stagione era una media di 30 milioni che varcava il mare e nell'isola restava lo stesso deserto di prima: al più il ricordo di una bella serata.

Lungi dall'assumere qualche iniziativa nel solco dei gravi problemi di fondo di cui abbiamo detto, il comitato non si curava nemmeno di far fruttare lo spettacolo e l'uomo di teatro importante che poteva avere tra le mani, per calamitarvi intorno l'interesse delle scuole, del mondo del lavoro, per tentare un collegamento con l'Università. Non un incontro precedente lo spettacolo per far conoscere opera e autore, non un dibattito, scarsissime addirittura le facilitazioni nell'acquisto del biglietto da parte dei giovani.

Si faceva in Sardegna un colonialismo teatrale grezzo e antiquato che altrove era stato sostituito da tempo da strumenti teatrali che andavano al di là della pura proposta di uno spettacolo ad un pubblico occasionale.

Il momento del teatro sardo. Il ruolo svolto dalla Regione
Un assessore vide giusto ma non fu rieletto

TuttoQuotidiano, 18 gennaio 1977

Abbiamo esaminato nelle due precedenti puntate alcuni aspetti del ruolo svolto nel teatro dalla Regione sarda: il carattere "privatistico" e non sociale dell'unica legge emanata per lo spettacolo, la n.17 del 1950, che incoraggiava e incoraggia il colonialismo culturale, la gestione retriva, da parte del Comitato per la valorizzazione dello spettacolo in Sardegna, dell'annuale rassegna di spettacoli di prosa, costata 280 milioni nel decennio 1963-73.

Oggi concludiamo questi appunti per una storia dei rapporti tra Regione sarda e teatro di prosa accennando ad altre fasi che ci sembrano aver caratterizzato significativamente il rapporto stesso nel periodo 1969-1974.

Nei primi mesi del 1969, assessore allo spettacolo Alessandro Ghinami, per la prima volta la Regione concedeva un sostanzioso contributo finanziario - cinque milioni - ad un gruppo teatrale sardo, del quale si incoraggiava quindi la produzione; il gruppo era il Centro d'Iniziativa Teatrale-Teatro di Sardegna, costituitosi pochi mesi prima. La decisione rivelava la volontà dell'assessorato di sollecitare le energie giovanili locali in un settore che dappertutto era in grande fermento. Il contributo non si configurava come la "elargizione" con cui di solito in viale Trento si accontentano le clientele protette da questo o da quel politico. Il gruppo cagliaritano era infatti reduce da un lungo tirocinio fatto con esperienze universitarie e radiofoniche sin dal 1960. L'assessore sapeva quindi che la propria decisione avrebbe inciso in modo non lieve nei futuri rapporti tra l'ente regionale e le istituzioni teatrali locali grazie a concreti presupposti culturali, e non solo grazie alla forza d'inerzia che qualsiasi organismo finanziato della Regione acquista.

Tra queste comunque continuava ad essere incoraggiata l'attività del Comitato che organizzava il festival della prosa. Correlativamente, continuavano a non essere incoraggiati gli altri gruppi teatrali giovani-

li che bussavano alla porta della Regione con le credenziali di una incisiva azione di sensibilizzazione svolta fra studenti universitari e liceali. Basti citare l'esperienza condotta sin dagli anni '67-68 dal Teatro Studio diretto da Pierfranco Zappareddu, una struttura messa su con grande abilità organizzativa e passione politica, dalla quale sarebbero nati negli anni seguenti, per successive divisioni, altri gruppi, tra i quali alcuni operanti ancor oggi, come I Compagni di Scena e il Teatro Immagine. Questi gruppi non ricevettero udienza in viale Trento, ed ancora oggi ricevono solo le briciole dei finanziamenti concessi in base alla vecchia legge n.17.

Nel frattempo alcuni membri del Comitato per la valorizzazione dello spettacolo in Sardegna cercavano, in buona fede o no, di operare una trasformazione della loro creatura, il Festival della prosa, che suonasse all'esterno una evoluzione e significasse invece all'interno un rafforzamento, anzi una perpetuazione, del potere acquisito: si cominciò cioè a parlare di Teatro Stabile in Sardegna.

L'esperienza dei Teatri Stabili in Italia, sorti nel dopoguerra (oggi ve ne sono otto, a Torino, Milano, Genova, Trieste, Bolzano, L'Aquila, Roma, Catania) è ormai affidata alla storia. Se ne potevano valutare aspetti positivi e negativi sin dal 1970, anno in cui si parlò di un Teatro Stabile in Sardegna.

Che quelli negativi fossero più numerosi di quelli positivi risultò chiaramente da un dibattito organizzato nel giugno dello stesso anno, dal Cit, a Cagliari, sul tema "Proposte per la creazione di una società teatrale in Sardegna". Gli esperti invitati, il regista Mario Missiroli, il critico Ferdinando Virdia e lo scrittore-docente universitario Luciano Codignola, dissero chiaramente, con accenti appassionati, che, da fatto positivo iniziale (sprovvincializzazione, avvio di un discorso sulla drammaturgia e sull'estetica teatrale, educazione dei giovani), gli Stabili si erano trasformati dappertutto in fatto negativo, strutture burocratiche pesanti e poco dialettiche, per il gioco delle lottizzazioni politiche dei Consigli d'amministrazione, che soffocavano gli stimoli innovativi provenienti sempre più massicciamente dalle cantine d'avanguardia, dai circuiti alternativi di Arci, Ater, e Teatro regionale toscano, dalle cooperative; aggiungendo che concetti quale autogestione e decentramento venivano contrastati proprio dai teatri stabili.

Nel ristretto spazio proprio del Teatro Cantina di via Genovesi 20 a

Cagliari, dove si svolgeva il dibattito, era presente anche l'assessore allo spettacolo di allora, lo scomparso Anton Francesco Branca, socialista, che capì e non incoraggiò per i restanti mesi della sua permanenza all'assessorato i tentativi di imbellettamento di una formula critica unanimente.

Se il Teatro Stabile non si fece, il Festival comunque non sparì, e non sparì nemmeno nella gestione Guaita, l'assessore dc che ebbe in compenso il grande merito di affrontare di petto per la prima volta e in modo organico la materia dello spettacolo in Sardegna. Si era nel 1973, d'estate, ed egli convocò ad una conferenza tutti gli operatori del settore per avere suggerimenti circa i contenuti di una legge generale sullo spettacolo e per rendere noto un disegno di legge sul teatro.

“La decisione di un provvedimento urgente in materia - disse Guaita nell'introduzione alla conferenza tenutasi il 9 luglio - è stata dettata anche dall'esigenza di assicurare un più cospicuo apporto finanziario della Regione a questo tipo di attività, che altrimenti anziché potenziarsi finirebbe per languire, di evitare l'assorbimento quasi totale dei fondi regionali in iniziative a carattere prevalentemente mondano e consumistico, riservate solo ai più grossi centri urbani dotati di teatro”. “La limitatezza di strutture teatrali e la concezione del teatro entro schemi tradizionali e spettacolistici, l'assenza nelle scuole di una materia di studio preparatoria ad intendere il teatro - proseguiva l'assessore - hanno impedito in Sardegna alle varie generazioni di conoscere ed apprezzare l'attività teatrale. Scopo primo della legge che si propone è pertanto quello di promuovere un pubblico ed una partecipazione teatrale a tutti i livelli e in ogni zona”.

Come si può notare sono parole che contengono una chiara critica dell'operato regionale svolto negli anni precedenti nel settore e una coraggiosa indicazione di riforma.

I numerosi contributi dati da studiosi e operatori del settore alla conferenza furono raccolti in volume dall'ufficio stampa della Regione. Il disegno di legge sul teatro passò alla commissione competente.

Ma entrambi questi contributi lasciati in eredità da Guaita rimasero improduttivi (alle successive consultazioni il vertice della Dc abbandonò Guaita e Lilliu, che non entrarono più al Consiglio regionale).

L'indicazione di fondo tuttavia rimase. E toccò ad un altro democristiano, Nino Giagu De Martini, attuale assessore allo spettacolo uscen-

te, darvi attuazione almeno in parte. Nel 1974, infatti, il Comitato per la valorizzazione dello spettacolo non ricevette più il contributo finanziario e la stagione cessò di esistere.

Ma il passo in avanti fu la speranza di pochi mesi. I circa 50 milioni che negli ultimi anni andavano annualmente al “comitato” non furono destinati da Giagu agli scopi individuati e concordati nella conferenza dell’anno precedente, né a quelli indicati dagli operatori del settore in varie occasioni: andarono ad impinguare la parte del capitolo di bilancio dell’assessorato che viene da decenni elargita a decine di piccole iniziative, non tutte utili culturalmente. La pioggia di piccoli contributi, se accontentava la “base”, faceva allontanare il progetto riformatore intravisto dal teatro sardo l’anno precedente.

Siamo all’oggi. Che cosa farà in futuro, la Regione sarda per il teatro? L’assessorato è diventato più organico con l’accorpamento di pubblica istruzione e informazione. Si parla di una legge quadro per la cultura. La parola al prossimo futuro.

Appunti / 4

Sopravviverà TuttoQuotidiano?

Sopravviverà TuttoQuotidiano, il terzo giornale della Sardegna nato nel luglio 1974 ed ancor oggi testardamente presente in edicola, malgrado il fallimento della società editrice Sedis avvenuto il 9 luglio dell'anno scorso?

Per fare il punto della situazione vigente oggi alla Ines, la cooperativa formata da gran parte degli ex appartenenti alla Sedis, alla quale il giudice fallimentare ha affidato in gestione gli impianti a partire dall'agosto '76 per la prosecuzione delle pubblicazioni, altrimenti impedita dal fallimento, ho posto delle domande al presidente della Cooperativa, il giornalista Giancarlo Pinna Parpaglia, e al vicepresidente uscente dell'Associazione stampa sarda, Vindice Ribichesu.

TuttoQuotidiano nacque in modo equivoco. Non si conoscevano i proprietari del pacchetto di maggioranza delle azioni. Si parlò di un ingresso, seguito da una rapida uscita a pochi giorni dai numeri di prova, di un gruppo economico interessato a degli insediamenti turistici sulle coste. All'amministratore unico e direttore Piercarlo Carta si rimprovera di aver dato il via ugualmente alle pubblicazioni nonostante la grave defezione, che privava la società di un decisivo apporto azionario, sanato nei mesi successivi con colpi d'alta ingegneria bancaria dal dinamico amministratore unico, al quale le banche concessero fiducia per circa un anno, accendendo ipoteche progressivamente su tutto quello che si poteva ipotecare, a cominciare dal terreno, unico bene sicuramente di proprietà della società, essendo stato tutto il resto, macchinari ed arredi, acquistato o con patto di riservato dominio o con effetti cambiari.

La crisi scoppiò a fine giugno '75, quando cominciarono a non essere pagati gli stipendi ai circa 250 dipendenti. Solo allora il direttore espose la gravità della situazione. Seguirono settimane e mesi di lotte all'interno dello stabilimento.

L'equivoco del giornale aveva interessato anche il modo raccogli-ticcio e politicamente discutibile di assunzione del personale (numerosi i

dipendenti qualunque, ignari dell'importanza micidiale del prodotto che confezionavano, ed alcuni addirittura fascisti). Era un momento politico favorevole ai tentativi di restaurazione, in cui le destre mostravano nel paese il volto duro di chi vuole radunare i superstiti moderati intorno a concetti di ordine e "stretta sindacale".

La vertenza servì a far fraternizzare i dipendenti, a chiarire loro le idee sulle reali possibilità nella conduzione dell'azienda, a creare un fronte sempre più compatto in difesa del posto di lavoro e della testata. Un ruolo di rilievo svolsero i sindacati, unitari e di categoria.

Vi fu un momento in cui il salvatore di turno del giornale, Emilio Pellicani, che aveva nel dicembre stipulato un accordo con i sindacati in base al quale la vertenza si riteneva chiusa, venne meno di nuovo alla parola non pagando gli stipendi e fece l'esilarante proposta di andare tutti in ferie per un mese, il tanto necessario per "perfezionare" certi accordi. Fu il momento in cui i dipendenti lavoratori di Tutto e della commerciale furono più uniti.

La proposta fu rigettata e il giornale uscì lo stesso con una testatina rossa che evidenziava il fatto che il giornale usciva per esclusiva volontà dei dipendenti.

Il mai sopito moderatismo e disimpegno politico-culturale di molti dipendenti, uno spirito settario e non unitario da parte del gruppo che era più esposto nel portare avanti la vertenza e una diffusa tendenza in tutti ad affrontare i problemi in chiave personalistica sfaldarono ben presto l'unitarietà raggiunta con grandi sacrifici, finché si arrivò, dopo il fallimento, ad un rifiuto di numerosi dipendenti di far parte della cooperativa, nel frattempo costituita, che avrebbe autogestito gli impianti dello stabilimento e fatto uscire di nuovo il giornale.

Sono passati sei mesi dal fallimento e TuttoQuotidiano si trova ancora puntualmente ogni giorno nelle edicole. Questo, di avere avuto l'energia di recarsi quotidianamente allo stabilimento, che come si sa è sul viale Elmas, per "lavorare" il giornale, è senz'altro il primo indiscusso merito dei soci della Ines.

L'altro, da un punto di vista più strettamente giornalistico, è quello di aver condotto una campagna sull'inquinamento (ma anche su altri temi: ricordiamo ad esempio quello delle basi Nato) che ha fatto uscire il problema dell'industrializzazione in Sardegna - e soprattutto del-

l'industria petrolchimica di base - dalle secche del dimenticatoio in cui l'abitudine dei politici isolani alla quiescenza e al cedimento ai colossi economici "stranieri" l'ha per decenni relegata.

Ma TuttoQuotidiano fino a quando potrà ancora essere nelle edicole? Tra pochi mesi scadono i sussidi di disoccupazione che permettono ai giornalisti e poligrafici di andare al lavoro e di non affrontare di petto il problema di cercarsene un altro, di lavoro. Finora nessuna notizia si è avuta circa l'esistenza di settori economici, pubblici o privati, interessati a rilevare l'azienda. Tra alcune settimane comincerà a snodarsi il rituale delle aste fallimentari. Queste cose vanno per le lunghe: lo insegna tra l'altro la vicenda della Selpa.

Sopravvivrà TuttoQuotidiano, Pinna Parpaglia?

"Mi auguro di sì. Ma la domanda non va fatta solo a me, deve essere invece fatta soprattutto alle forze politiche, perché sono queste, il potere pubblico, che possono decidere se il giornale vivrà o morrà". In quale modo il potere pubblico potrebbe intervenire?

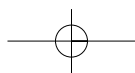
"La Regione potrebbe reperire imprenditori seri del settore, garantendo eventualmente una partecipazione della finanziaria regionale Sfirs. Oppure acquisire lo stabilimento, intervenendo, nel momento in cui le prime aste andassero deserte, per acquistare ad un prezzo ragionevole gli impianti".

Ma se in questa fase comparisse con tutta la sua forza finanziaria tra i partecipanti all'asta un acquirente di nome Sir o in tutti i casi riconoscibile come emanazione del gruppo petrolchimico che ha già in mano gli altri due quotidiani sardi e che avrebbe tutto l'interesse a sopprimere Tutto per stampare nello stabilimento di viale Elmas L'Unione Sarda e La Nuova?

"Il potere pubblico è anche in grado di decidere se un gruppo che egemonizza l'informazione in Sardegna può o non può concorrere ad un'asta in cui è in gioco la sopravvivenza di un giornale. La Regione non deve permettere che uno stabilimento tipografico che garantisce la pluralità dell'informazione nella regione sia acquistato proprio da chi si batte contro il pluralismo per il monopolio totale".

Oltre a queste due soluzioni "pubbliche" non ve ne sono altre?

"Ci sarebbe l'ipotesi "privata", un intervento di imprenditori che giudichino conveniente economicamente rilevare l'azienda. Ma anche qui occorre che la Regione vigili, che valuti le reali intenzioni;



noi ad esempio siamo contrari all'ingresso di imprenditori che vedano solo il lato speculativo della questione".

Qual è attualmente il "polso" dei politici regionali sulla vicenda?

"Ultimamente, con il raggiungimento della "Intesa" alla Regione, c'è stata da parte di tutti gli schieramenti rappresentati una unanimità di consensi nei confronti del giornale, in particolare verso il giornale che esce in autogestione. Per ora però ci sono solo promesse. Noi vogliamo fatti concreti. Anche se riconosciamo che bisogna dare alle idee nuove sull'informazione in Sardegna il tempo di estendersi e di rafforzarsi. Idee nuove che senz'altro ci sono. Il dibattito all'interno dei partiti su TuttoQuotidiano c'è stato ed è stato anche vivace e dai pareri differenziati si è passati ai pareri di conforme consenso: il giornale deve sopravvivere".

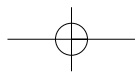
Come giudica l'esperimento di autogestione di questi sei mesi?

"È stato senz'altro un esperimento positivo. La cooperativa ha garantito quella autonomia dell'informazione che aveva promesso al momento dell'assunzione degli impianti. Pur senza mezzi ha garantito per lo spirito di sacrificio dei soci la pubblicazione tutti i giorni del quotidiano. Ha detto cose nuove che finora nessun altro aveva detto sui mutui agevolati del Cis, sui super finanziamenti della Cassa del Mezzogiorno alla petrolchimica, sull'inquinamento. È stato poi dimostrato che l'autogestione delle aziende che pubblicano giornali è l'unica forma che assicura, oltre che autonomia e reale pluralismo, una conduzione economica sana, senza sprechi, amministrativamente oculata (sappiamo i criteri elefantiaci con cui era sorta la Sedis...)".
Che confronto può fare tra la situazione dell'informazione in Sardegna di oggi e quella degli anni in cui la legge per le cooperative giornalistiche il 22 giugno 1972 fu bocciata al Consiglio regionale con una votazione 32 contro 32?

"I fatti parlano da soli. Oggi c'è un assessorato regionale all'informazione e prima non c'era. C'è inoltre una commissione speciale per l'informazione che diventerà permanente e sta per essere ristrutturata in seguito all'allargamento del numero degli assessorati".

A Vindice Ribichesu, vice presidente uscente dell'Associazione della stampa sarda, la stessa domanda. Sopravvivrà TuttoQuotidiano?

"Per me non ci sono dubbi. Il giornale deve continuare a vivere e



vivrà. È un giornale che anche in periodo di crisi riesce a vendere circa 20 mila copie e che come spazio normale ha quello delle 30 mila. In Italia, dove esistono fenomeni giornalistici ben più esigui di quello di TuttoQuotidiano e che pure sono stati salvaguardati, un giornale come quello cagliaritano non può morire. Per un giornale del genere, che ha avuto indubbiamente successo, i soldi si trovano. L'Associazione della stampa si è impegnata molto. Nei momenti decisivi e difficili ha indicato la linea che poi si è rivelata giusta (per esempio, avevamo ragione a dire che gli impianti andavano tenuti in funzione; cioè il giudice doveva consentire la prosecuzione del lavoro anche dopo il fallimento; oggi i periti hanno dimostrato che solo in questo modo si garantiva, anzi si aumentava, il valore economico degli impianti, a garanzia di tutti i creditori).

“Ma dire che il giornale non deve morire evidentemente non basta. I sindacati e le forze politiche devono far sì che questa esperienza di autogestione diventi anche un'indicazione per dare un'alternativa al modo di fare l'editoria vigente in Italia. Oggi la libertà di stampa è solo quella dei grossi gruppi industriali che hanno i mezzi finanziari per fare dei giornali voci passive di bilanci complessivamente attivi. Non cambierebbe molto in Sardegna, se il giornale sussistesse ma nelle mani di grossi industriali tipo Rovelli, significherebbe la fine dell'informazione in Sardegna. E il problema di Tutto non sarebbe neanche risolto se fosse un'altra “holding” finanziaria a rilevare il giornale, anche se in quest'ultimo caso si potrebbe dire che le forze autonomistiche avranno perduto un'altra grossa occasione di emancipazione dal subordine in cui finora hanno agito”.

Le prospettive a breve termine?

“Sta per scadere il trattamento di disoccupazione che ha reso possibile finora l'uscita di TuttoQuotidiano. Il pericolo che il giornale muoia è un pericolo imminente. È urgente che questo problema sia posto subito all'ordine del giorno dell'Intesa autonomistica, in quanto tutto il quadro di programmazione democratica, che è presupposto istituzionale e politico dell'Intesa stessa, rischia di saltare se non c'è un sistema di informazione veramente pluralistico che consenta la partecipazione alla cosa pubblica degli organismi di democrazia di base”.

(Gennaio 1977)

Mancano i soldi e la nuova costruzione va in rovina
Cantiere chiuso al nuovo Civico

TuttoQuotidiano, 11 gennaio 1977

A un anno ed un mese dalla sospensione dei lavori, la vicenda del nuovo teatro comunale di Cagliari è al punto di prima: mancano i fondi, la costruzione è stata interrotta, quello che è stato costruito, mancando la copertura, è esposto al logorio delle avversità atmosferiche.

Una schiarita si era avuta in dicembre, allorché l'assessore comunale ai lavori pubblici Botticini e il direttore dei lavori ingegner Lombardi, si erano recati presso il cantiere della Cap, l'impresa costruttrice, per un sopralluogo. L'assessore aveva promesso che avrebbe fatto inserire nel bilancio comunale del '77 una cifra di circa 800 milioni, con la quale si sarebbe potuto realizzare la copertura del teatro ed evitare così i danni recati dagli agenti atmosferici.

Prima di allora, il 28 giugno dello scorso anno, l'impresa aveva indirizzato al Comune una lettera, facendo presente in modo dettagliato quali fossero questi danni e quali aggravati economici avrebbero comportato: ponteggi che cadono, armature in ferro che si arrugginiscono, lesioni da infiltramento dell'acqua alle armature in legno bloccate al momento della sospensione dei lavori, lesioni anche alla serratura, pure in legno, e alle relative armature in ferro; gravi pericoli per la ponteggiatura che sostiene le loggie e le armature alte dei tetti.

Sono tutti danni che oggi, a distanza di sei mesi, si sono aggravati.

A questi c'è da aggiungere quello che il fermo dei lavori produce all'impresa, alla quale nessuno ha dato la disdetta e con la quale non è stato rescisso il contratto: spese per il mantenimento nel cantiere di alcune importanti strutture, quali le due gru, della guardiania e del personale tecnico di custodia, eventuale lucro cessante e danno emergente.

Il fatto nuovo è ora costituito dalla mancata previsione di spesa per il teatro nel bilancio comunale del '77, circostanza fatta presente con rammarico dall'impresa, tenuto conto delle promesse dell'assessore.

Tutto fermo quindi per il teatro comunale. Non è cambiato niente?

Quando al Comune ci fu un rinnovamento nelle facce e nei numeri e il

rimescolamento delle carte dopo le elezioni portò a spostamenti visti verso settori politici che sono considerati, non a torto, buoni tutori delle cose culturali, furono molti quelli che nutrono speranze. La città sarebbe cambiata. Nelle pieghe sonnolente e ciniche della sua vita sarebbe entrato un vento nuovo, il maestrale della cultura. Lo faceva presagire e sperare non solo il cambio politico, ma la presenza fra i banchi del Consiglio di personalità indiscusse del mondo della cultura regionale e cittadina.

Duole dover constatare, di fronte alla vicenda del teatro comunale, che queste speranze sono state deluse.

Nessuno nega che nel grave momento economico attuale i problemi sul tappeto nell'aula consiliare in via Roma siano molti e pesanti. Nessuno sogna in questa situazione una città che di colpo si trasformi in una *polis* civile e perfetta. Si vuole soltanto che chi assume certe responsabilità le porti fino in fondo, misurandosi oltre che con i problemi grandi anche con quelli piccoli.

L'inerzia assoluta, la indifferenza tracotante, il sopralluogo con promessa, sembravano riti e abitudini che questa città avesse deciso di non permettersi più. Sembrava venuto il momento di un atteggiamento più umile e costruttivo, nelle piccole come nelle grandi cose della città. Il teatro comunale, per una città che non ha un "buco" da dare ai gruppi giovanili che fanno cultura, è un problema molto importante. Se qualcuno si è assunto di fatto la responsabilità di considerarlo piccolo, abbia perlomeno il coraggio e la decenza di andare a coprire i mattoni che si rovinano.

Intervista a Marco Parodi
Crollano insieme borghesia e rivoluzione

TuttoQuotidiano, 23 febbraio 1977

“Quello che è il vero Brecht ce l’hanno fatto vedere i brasiliani del Pao e Corco alcuni anni fa a Nancy e a Chieri, quando hanno recitato *Le nozze dei piccolo borghesi* a ritmo di samba”. La passionalità, l’eloquio dirompente, di Marco Parodi conversatore di teatro si fanno ancora maggiori quando si tocca il tasto Brecht. Il giovane e già molto affermato regista genovese (dirigerà in televisione Lina Volonghi, Gastone Moschin e Beniamino Placido tra qualche mese ne *I carabinieri* di Joppolo, già allestito a Cagliari per la Cooperativa Teatro di Sardegna) è un esperto di Brecht, avendo realizzato sull’autore tedesco, prima delle *Nozze*, altri quattro spettacoli: *Le devozioni domestiche* nel ’67, i *Dialoghi tra profughi* nel ’68, gli *Orazi e Curiazi* nel ’69, *Brecht in America* nel ’71.

La prima curiosità è proprio questa: perché sono dovuti passare cinque anni dall’ultima prova brechtiana per arrivare a queste *Nozze*? Lo chiediamo a Parodi dopo la rappresentazione a Cagliari dello spettacolo andato in scena alla Fiera sabato e domenica scorsi.

“Mi sono concesso una pausa di riflessione perché il teatro italiano era ormai saturo di Brecht. Ho ripreso per cercare di rivoltarmi all’immagine stantia e ormai inefficace, imbalsamata, di Brecht che finora è stata data. I nostri grandi registi hanno mostrato la faccia di un Brecht a tutto tondo, perfetto, le cui idee si incastravano l’una nell’altra: un’idea dogmatica, insomma. Quest’ottica ha poggiato soprattutto sulla produzione della maturità. Ecco perché i drammi giovanili disturbano quell’immagine per quanto di caotico e contraddittorio essi contengono”.

Cosa attira più specificamente di questa produzione giovanile?

“La costante presenza del dubbio, la lode della dialettica, la contraddittorietà, anche politica. In *Brecht in America* ho illustrato ad esempio una verità spesso sottaciuta: Brecht, quando andò sotto processo per l’accusa di comunismo, abiurò il marxismo di fronte alla commissione presieduta dall’allora senatore Nixon”.

Quale potrebbe essere il Brecht nuovo per l'Italia?

“Nel nostro paese molti lavori di Brecht non sono mai stati rappresentati a causa di un non mai ben spiegato diritto di priorità di Strehler: di un diritto posto, pare, a garanzia di messe in scena adeguate al grande drammaturgo di Augusta. Una di queste opere è *Baal*, un testo intriso di morale negativa, in cui l'antimorale, mutuata attraverso l'esaltazione dell'omosessualità, viene espressa con grande potenza poetica. Rappresentarlo in Italia sarebbe un grosso trauma, uno choc benefico, che contribuirebbe a far barcollare l'immagine del Brecht gelido, razionalista, sicuro, dogmatico...”.

I responsabili di questo “tradimento” italiano di Brecht?

“È antipatico fare dei nomi. I primi responsabili sono i grandi maestri della regia brechtiana. Ma responsabile nel suo insieme è tutto l'entourage teatrale italiano, tutta l'industria culturale, che per debolezza e conformismo si è affrettata ad avallare quello strehleriano come l'unico modello di messa in scena brechtiana a cui rifarsi”.

Qual è il momento che attraversa attualmente il teatro italiano?

“Vi è un equilibrio instabile. Sta per succedere qualcosa ma non si sa che cosa. Il nostro teatro è cresciuto in questi anni nel senso della capillarità delle iniziative, nel decentramento, nella gestione sociale. Il bisogno di teatro si è esteso e si è creato un nuovo tipo di operatore culturale, con una assunzione di responsabilità maggiore da parte dei teatranti. Sul piano più propriamente drammaturgico invece non si è verificato un analogo processo evolutivo di sprovvincializzazione, di autocoscienza, di maturità”.

Giorgio Guazzotti, fondatore e animatore della più importante cooperativa teatrale italiana, il Gruppo della Rocca, è diventato direttore organizzativo dello Stabile di Torino. Come interpreti questo?

“Il Gruppo della Rocca, e gli Associati di Fulvio Fo e Giancarlo Sbragia, così come altre grosse cooperative, sono la versione mascherata dei Teatri stabili: è giusto che rientrano nelle loro sedi naturali: Carbonoli a Roma, Guazzotti a Torino, Fo forse a Milano. Quanto sta avvenendo negli Stabili non va al di là di un normale assestamento organizzativo e fa parte del generale slittamento della situazione teatrale verso una restaurazione culturale imposta dal momento politico del Paese”.

E il teatro di sperimentazione?

“Non ce n'è più. Quello degli anni scorsi è ormai entrato nella storia”.

Ad Ales, in una cornice semplice e popolare
Commiato sardo dei figli di Gramsci

TuttoQuotidiano, 20 maggio 1977

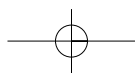
L'ultimo saluto al paese dove nacque il loro genitore, Delio e Giuliano Gramsci l'hanno voluto dare in privato, nella modesta cornice popolare di tutti i giorni.

I due figli di Antonio Gramsci, il primo ingegnere, insegnante presso l'Accademia navale a Mosca, il secondo violinista, insegnante di musica in una scuola della città, hanno trascorso ad Ales le ore residue del loro soggiorno italiano, avvenuto in occasione della celebrazione del quarantennale della morte del grande uomo politico comunista. Subito dopo sono partiti per la penisola, da dove raggiungeranno Mosca.

Della cornice celebrativa dei giorni scorsi è rimasto comunque qualcosa. Non la folla di visitatori affluiti dalla penisola e da varie località della Sardegna, non i discorsi ufficiali e i personaggi rappresentativi, non le inaugurazioni. Solo disegni di bambini e opere di un umile artista-artigiano sardo, Antonio Sini.

Diego e Giuliano hanno ricevuto gli amici, venuti a portare il saluto della Sardegna che lasciavano, nella casa stessa in cui nacque il loro genitore. Appesi ai muri erano i disegni dei bambini del paese, fatti in questi giorni di animazione per le celebrazioni, appesi ai muri erano pure i disegni con i quali per mesi e mesi Antonio Sini aveva illustrato alcuni brani delle lettere scritte dal carcere ai figli. Per terra, sempre nella casa natale, erano le sculture e le terracotte di Sini e la tela di Sciola raffigurante zia Peppina con Antonio piccolo. Una mostra *sui generis*, insomma.

Anche gli omaggi ricevuti al momento della partenza hanno avuto per i figli di Gramsci un significato particolare. Nel regalare due terracotte Sini ha detto: "Raffigurano le rocce sarde scavate dal vento, sono una testimonianza del paesaggio in mezzo al quale noi viviamo, un tutt'uno con le gioie e le sofferenze vissute, rocce che si trasformano in strumenti di lavoro, in figure umane e animali, che quando cadono fulminati dalla siccità sghignazzano a destra, a indicare che il pericolo viene

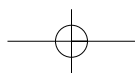
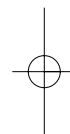
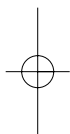


di là, anche per la distruzione della natura". I fratelli Gramsci l'hanno abbracciato commossi.

Un altro abbraccio Sini ha ricevuto quando Delio e Giuliano hanno letto la sua dedica a *Il fiore impiccato*, l'ultimo libro di poesia pubblicato: "A Giuliano, cercando di immaginare come erano i disegni che mandavi a tuo padre", "A Delio, per gli abbracci che davi a tua madre pensando a tuo padre".

Sull'aereo che li riporterà in Russia i figli di Gramsci porteranno anche i disegni fatti dai bambini di Ales, una mostra che sicuramente avrà un posto d'onore nelle abitazioni moscovite.

"Torneremo presto in Sardegna - hanno detto alla fine - per starci un po' più a lungo, senza manifestazioni ufficiali ma per stare maggiormente a contatto con la gente".



Finalmente un teatro a Cagliari Nasce l'Auditorium del Conservatorio

TuttoQuotidiano, 31 maggio 1977

Cagliari ha il nuovo teatro. Non è il tanto atteso teatro civico, i cui lavori sono fermi: è il nuovo Auditorium del Conservatorio di via Baccaredda, che verrà inaugurato sabato prossimo con un concerto diretto da Nino Bonavolontà, direttore del conservatorio, i cui protagonisti, molto significativamente, saranno gli stessi alunni dell'istituto musicale.

Vivaldi (*Gloria* per coro e orchestra), Beethoven (la *IV Sinfonia*) e Bach (*Concerto per due violini e orchestra d'archi*): primi compositori, prime note per il nuovo teatro. Attilio Motzo e Roberto Anedda, i giovani violinisti del concerto di Bach, i primi solisti. Un'inaugurazione in sordina ma proprio per questo toccante. Un particolare ancora più commovente: Attilio Motzo è il figlio del vecchio custode dell'auditorium di piazza Dettori, deceduto anni fa.

Il nuovo Auditorium può ospitare manifestazioni musicali e teatrali. Gli spettatori possono essere 1.300, tra platea e balconata. Oltre alla platea, alla balconata e all'ampio palcoscenico completano l'assetto i locali per orchestrali, coristi, comparse, corpo di ballo, sartoria e parruccheria, sala trucco, camerini, bar, guardaroba. L'edificio è collegato al Conservatorio. È costruito in modo che tutti i piani vengano disimpegnati dai grandi atri e dallo scalone della scuola. Gli atri, in occasione di manifestazioni teatrali o musicali, fungono da foyers per l'Auditorium.

La superficie del palcoscenico è di 248 mq, l'ampiezza e l'altezza del boccascena rispettivamente di 14,7 e 50 metri, l'altezza del palcoscenico di 16,5 metri: caratteristiche che permettono la rappresentazione di opere liriche di piccolo impegno scenico, le esercitazioni degli allievi di arte scenica ed i concerti sinfonici con grande orchestra e coro.

Una caratteristica del nuovo teatro è la flessibilità della sala e della scena. Il palcoscenico può essere ampliato avanzando di due metri il proscenio sopra la fossa orchestrale: viene così creato lo spazio per circa cento orchestrali ed altrettanti coristi, nel caso, ad esempio, di grandi concerti sinfonici. Le due piattaforme girevoli, poi, consentono

buone agibilità scenografiche e notevole guadagno di tempo negli intervalli. Per manifestazioni di musica da camera, per solisti o piccoli complessi, il fondo-scena può essere avanzato, anche per migliorare la riflessione dei suoni in sala. Potrà anche essere ridotta l'ampiezza della sala stessa mediante tendaggio o pannellaggio a filo galleria. Per usi particolari - moderne rappresentazioni a scena centrale o riservate a non più di 200 o 250 spettatori o per esercitazioni scolastiche e saggi interni - potrà utilizzarsi il palcoscenico inquadrato da gradinate mobili, con un'area di recitazione di dimensioni 8 per 8.

È prevista infine la possibilità, in caso di esibizione di celebri solisti, di far avanzare il proscenio e chiudere il palcoscenico a filo di bocca-scena: con una migliore acustica e compartecipazione del pubblico.

L'opera è costata poco: circa 800 milioni, concessi dal Ministero della pubblica istruzione in base alla legge per l'edilizia scolastica.

In tempi così brutti per la scuola, tartassata dalle biliose lamentele dei benpensanti e dagli esperimenti riformatori degli sprovveduti, la scuola si prende la rivincita. Questo teatro, a Cagliari, lo regala la scuola. Sono stati, infatti, da una parte il tacito patto di non aggressione di cui si giovano in Italia gli istituti musicali (che li ha risparmiati dalla contestazione: la musica è museo e i musei li lasciamo stare, devono essersi detti gli studenti nel '69), dall'altra la tenacia, la lungimiranza e anche uno spirito manageriale nella conduzione del Conservatorio, ad aver reso possibile un avvenimento che, se si tinge di sensazionale in una città di trecentomila abitanti priva di teatro, ha pur sempre una notevole importanza di per sé.

Il filo cultura-scuola si è dunque ricomposto. Ma c'è il tanto da tirare un sospiro di sollievo, e ne va dato atto senza riserve a tutti quelli che al Conservatorio da anni hanno lavorato all'idea: dai direttori (in particolare gli ultimi, Tito Aprea e Nino Bonavolontà) ai comprimari, senza dimenticare soprattutto quell'insostituibile "cucinatore" della routine della scuola che è stato per anni il maestro Crepax.

È venuto su in silenzio il nuovo teatro, nessuno ne sapeva niente. Segno di serietà e prudenza nel condurre le cose dell'istituto. Non è questa l'ultima lezione che il nuovo Auditorium dà agli amministratori comunali, che molti anni fa progettarono un teatro faraonico, proprio a due passi da via Bacaredda, e poi non sono stati capaci in quasi un decennio di fargli tagliare il nastro del traguardo.

L'Auditorium nuovo del Conservatorio inaugurato sabato prossimo
Un teatro per la scuola o per la città?

TuttoQuotidiano, 1 giugno 1977

Un teatro per la scuola o un teatro per la città? Era fatale che il ritardo degli amministratori comunali cagliaritari nel dotare una città come Cagliari di un teatro finisse col rotolare tra i piedi di chi non solo di questo ritardo non ha colpa (anche se l'attuale presidente del Conservatorio e dell'ente lirico, avvocato Lino Lai, è stato sindaco di Cagliari e consigliere comunale per più anni), ma anzi ha il merito di aver per conto proprio portato a termine il teatro che gli spettava, l'Auditorium nuovo per l'appunto. E col ritardo, l'imbarazzo e la responsabilità di una scelta.

Va dato atto subito al direttore del conservatorio e direttore artistico dell'Istituzione concerti-Ente Lirico, Nino Bonavolontà, e all'avvocato Lai, che ieri sera hanno annunciato nel corso di una conferenza stampa l'inaugurazione per sabato alle 21 del nuovo Auditorium, di aver colto l'importanza del nodo che si dovrà sciogliere nei prossimi mesi - come usare il teatro - e di aver risposto alle numerose domande dei giornalisti a riguardo con grande rispetto e interesse per il problema.

Così facendo essi hanno mostrato di rendersi interpreti di quello che anima la popolazione giovanile di una città improvvisamente risvegliatasi dopo anni di torpore (lo dimostrano le migliaia di giovani che hanno assistito alle Giornate di musica e arte contemporanea e alla recente rassegna teatrale della fiera campionaria). I giovani ormai non vogliono più aspettare. Sono decine i giovani artisti sardi che in città cercano di fare spettacolo destreggiandosi fra mille difficoltà, fra cui quella di avere uno spazio in cui lavorare è la maggiore, sono centinaia le entità culturali e sociali di vario tipo che stanno dietro di loro, alimento con le loro lotte del fare artistico, che spingono per una partecipazione.

Nessuno meglio del dinamico direttore del Conservatorio, del suo vice Giangrandi, di tutti gli altri professori della scuola, del professor Ferrari, del maestro Crepax, nessuno più di loro che hanno non a caso

voluta inaugurare il nuovo Auditorium con un concerto a cui partecipano 156 allievi del Conservatorio, una inaugurazione antiufficiale che forse non ha precedenti, nessuno più di loro sa quale sia oggi la forza propulsiva, il bisogno di espressione, dei giovani sardi oggi.

È per questa ragione che non riteniamo giusto che a dibattere e a cercare di risolvere il problema di come bilanciare l'uso "interno" con l'uso "esterno", "pubblico", del nuovo teatro non ci fossero ieri (ma non mancheranno le occasioni future) anche gli amministratori comunali, responsabili del ritardo con cui procede la costruzione del teatro civico ed anche delle promesse a vuoto fatte più di un anno fa ai gruppi culturali cittadini circa il vecchio Auditorium di piazza Dettori.

La situazione in città è diventata così grave (unico rifugio per gli spettacoli è la Fiera, che richiede forti affitti) che ora si rischia anche di essere eccessivi nel criticare i nostri amministratori, i quali debbono perlomeno spartire le responsabilità con chi è venuto prima di loro. Sarà forse opportuno e inevitabile dimenticare il passato e rimboccarsi le maniche per recuperare il terreno perduto, a patto però che si cessi con le promesse a vuoto e si sviluppi una vera volontà politica in senso culturale.

Se n'è avuta una anticipazione nelle parole dell'ex sindaco Lai, quando ha affermato ieri "bisogna smetterla con la teoria della priorità, rispetto alle spese culturali, delle spese sociali: tutto è indispensabile, anche la cultura, se si vuole rispettare il cittadino: lo dimostra anche l'esperienza di altre grosse città, rispetto alle quali una città dalle tradizioni musicali quale Cagliari - che vantava non uno ma due teatri prima della guerra - non deve restare indietro".

Nel corso della conferenza stampa è stato sottolineato che il nuovo Auditorium è il primo teatro di stato che sorge in Italia, avendo usufruito interamente per il costo della costruzione (un miliardo e 250 milioni circa) di finanziamenti ministeriali.

All'inaugurazione del nuovo Auditorium presenzierà l'ex direttore del Conservatorio Tito Aprea.

Come verrà usato il teatro? Nell'animato dibattito con la stampa, l'ipotesi emersa è stata alla fine quella di una convenzione con cui dare carico della gestione all'ente lirico, abilitato per legge a tenere e organizzare attività di spettacolo a pagamento (il Conservatorio invece non può assolutamente farlo). L'ente sopporterebbe quindi i pesanti oneri di funzionamento e manutenzione del teatro.

Fatti salvi i periodi di attività svolta dall'ente e dal Conservatorio, l'uso del teatro sarebbe quindi concesso di volta in volta a chi ne facesse richiesta, accontentando quindi anche i gruppi locali.

Ma - è stato obiettato - non sarebbe meglio affidarsi ad un comitato di ispirazione comunale, che facendo assorbire dalla comunità i costi di gestione faciliti l'accesso dei gruppi musicali e teatrali meno dotati finanziariamente e quindi un prezzo del biglietto più popolare?. "Non abbiamo prevenzioni - ha risposto l'avvocato Lai - abbiamo fatto l'esempio dell'Istituzione dei concerti come ente gestore ma se si creasse un consorzio in cui entrasse il Comune, per noi sarebbe lo stesso...".

Piano città
Ventidue miliardi per Cagliari

TuttoQuotidiano, 13 agosto 1977

Circa 22 miliardi saranno investiti dall'Amministrazione comunale di Cagliari nei prossimi mesi in opere pubbliche. Interessando l'ingente somma un po' tutti i settori principali della vita cittadina, dalle scuole ai cimiteri, dalle strutture di spettacolo agli edifici di culto, dalle strade ai mercati, dagli impianti idrici a quelli sportivi, si è parlato di un vero e proprio "piano-città".

Vale la pena quindi di esaminarlo nei particolari, questo "piano-città", settore per settore, sia per un elementare dovere informativo, sia per cominciare a seguire sin d'ora un piano d'interventi finanziari mai presentatosi in passato in termini di tale entità e organicità. Tallonare un piano del genere è una preoccupazione che il giornale recepisce direttamente dalla cittadinanza, che, gratificata dalle prime notizie ufficiali di una montagna di speranze e di aspettative, non vuole ora che le promesse rimangano tali e che il piano, come tanti altri, s'insabbi nelle lungaggini burocratiche o, peggio, nel boicottaggio politico.

Parlare diffusamente dei settori che verranno interessati dagli interventi finanziari sarà l'occasione per ripassare la situazione dei servizi fondamentali della città. L'assetto della città non sempre ha la possibilità di essere colto nel suo insieme, proprio per la necessità avvertita dal giornale di mettere in evidenza quotidianamente solo i settori di cui la cronaca impone di parlare "a caldo". Inoltre, il "ripasso" dell'organizzazione della città potrebbe venire incontro ad un desiderio avvertito dai turisti, che in questi mesi soggiornano nella capitale dell'isola, di conoscere meglio la città.

La somma esatta che sarà spesa per migliorare i servizi fondamentali è di ventuno miliardi e 860 milioni. Essa deriva da diverse entrate che il Comune avrà nell'immediato futuro: due miliardi di mutui già concessi, tre di mutui in monte progetti, otto di mutui quindicennali al 15,20% contratti col Banco di Sardegna, sei miliardi e cinquecento milioni derivanti dalla legge regionale n. 54 per opere pubbliche cit-

tadine, due miliardi e 360 milioni derivanti dalla legge regionale n.268 sul risanamento dei centri storici.

Gli interventi previsti (la maggior parte dei quali sono di avvio alla risoluzione del problema) sono: mercato ittico, mercati rionali, mattatoio, Marina Piccola, ristrutturazione delle case di Sant'Elia e di via Bacaredda, asili nido, teatro comunale (con annesso "ridotto"), parcheggio centralizzato, cantieri zonal per la nettezza urbana, nuovo mercato ortofrutticolo all'ingrosso, impianti di adduzione e distribuzione idrica e di potabilizzazione, scuole elementari, medie e materne, passeggiata coperta del Bastione di San Remy, pubblica illuminazione, aree ed opere di urbanizzazione, serbatoi idrici di Monte Urpinu, pubblici servizi nei quartieri, manutenzione edifici scolastici, canale di Mamarranca, cimitero di Bonaria, edifici di culto, mattatoio, centro operativo vigili urbani, strutture sociali, sportive e culturali nelle frazioni.

La spesa è concentrata in direzione di alcuni grossi problemi che devono essere urgentemente risolti. Per il risanamento ed il recupero del patrimonio edilizio comunale, con acquisizione delle aree, si spenderanno due miliardi e 360 milioni. Altri due miliardi saranno impiegati per acquisizione di aree ed opere di urbanizzazione, un miliardo ai quartieri; per il settore scolastico (asili nido, scuole materne, elementari, e medie, ed edifici scolastici) la somma investita sarà di quattro miliardi e mezzo; due miliardi e mezzo per il risanamento delle case di Sant'Elia e via Bacaredda; due miliardi e 600 milioni per il settore annuario; tre miliardi e 600 milioni per impianti idrici.

"Si punta sulla qualità e sull'organicità - ha detto a commento del piano il capo gruppo del Pci al Comune Cogodi - non si punta più su interventi a pioggia, ma su alcuni settori principali". Per sottolineare il diverso ruolo giocato dai partiti in questa occasione e la partecipazione attiva delle forze sociali, il sindaco Ferrara ha affermato: "Il piano dimostra che si può crescere quando le forze politiche democratiche uniscono gli sforzi in una vasta intesa programmatica".

Il piano ha anche dato lo spunto per una grande conferenza cittadina sullo sviluppo futuro di Cagliari, che si terrà la prossima primavera, su proposta dei sindacati.

Si apre alla Lirica il nuovo Auditorium del Conservatorio
Teatro-scuola chiama teatro civico

TuttoQuotidiano, 30 agosto 1977

Ora che, con l'inaugurazione della stagione lirica, il nuovo teatro va in mano agli "adulti", acquista maggiore significato il concerto eseguito da ragazzi dell'istituto per l'inaugurazione del nuovo Auditorium del Conservatorio. Ci ricorda che il teatro non è solo un luogo di rappresentazione, uno spazio nuovo in cui artisti e pubblico celebrano il loro incontro. È anche la fucina degli artisti di domani, la garanzia di un ricambio.

Non a caso verrà stipulata una convenzione (tra il Conservatorio, proprietario dell'immobile, e l'Istituzione dei Concerti e dell'Ente Lirico, che programma e realizza l'attività musicale in città) che sta a significare che questo non è un teatro qualunque, dove il rapporto spettacolo-pubblico è quello tradizionale, loro di là che suonano, noi di qua che ascoltiamo seduti. Questo è un teatro che ha come quinte e foyers le aule di una scuola, tra i cui spettatori saranno sempre presenti loro, gli alunni, i loro genitori, i loro professori e i loro amici. Questa assemblea, questa "società musicale", abbraccerà il nuovo e già caro teatro, perché la simbiosi tra studio e offerta culturale, tra tirocinio tecnico-artistico e realizzazione per la collettività del patrimonio universale musicale, caratterizza a fondo il teatro.

Per ricordare che Cagliari si trova ad avere una struttura culturale dalle caratteristiche forse più originali che si trovino oggi in campo musicale nazionale, non è male quindi che torniamo indietro, al giorno dell'inaugurazione con "i piccoli", che ripassiamo, con quell'immagine, il segno di serietà e di impegno che rimbalza da quei musicisti in erba, tesi con rigore professionale, ma animati anche da una giusta emotività, di fronte al loro direttore, ai loro insegnanti, al loro pubblico.

Ma il teatro-scuola insegna anche un'altra cosa: che proprio perché è un po' teatro e un po' scuola, farà fatica a reggere per molto tempo i numerosi ruoli che la mancanza di teatri in città gli impone. Sul nuovo teatro, infatti, poveranno molte domande. Fra le altre, quelle di chi si fa

interprete giustamente di una diffusa domanda teatrale, di chi desidera offrire ai cagliaritani, nel nuovo teatro di via Bacaredda, anche degli spettacoli di prosa.

Di qui la necessità improrogabile, per gli amministratori cittadini ed anche per quelli regionali, di accelerare i tempi di studio delle formule finanziarie con cui fare uscire dalle secche e avviare a rapida conclusione i lavori del nuovo teatro civico di via Santa Alenixedda, le cui strutture di base giacciono a pochi metri da via Bacaredda provocatoriamente abbandonate.

L'argomento di cui si parla in città
Se la città è sporca la colpa non è dei cani

TuttoQuotidiano, 23 settembre 1977

Era cominciata con la faccenda dell'echinococosi: secondo una campagna pubblicitaria semplicistica e dai toni drammatici, introdurre i cani nei negozi equivaleva a propagare il morbo; è proseguita nelle settimane successive con altre motivazioni; ieri è approdata ai microfoni di Radio Cagliari. La vertenza uomo-cane, insomma, è in pieno svolgimento. Dove porterà? Vedremo la cacciata dei cani dalla città e una cinta muraria per non far più ritornare le turbe moleste dei traditori? Offriamo un vicolo di sfogo alla rabbia e al desiderio d'ordine della popolazione e lo vedremo diventare prestissimo torrente e fiume da far dimenticare chiusura di miniere, scuole insufficienti e così via.

Lo stesso andamento della trasmissione di ieri è emblematico.

Il tema di "Pagina aperta", in sostituzione di quello sull'equo canone venuto improvvisamente a mancare, era quello della pulizia e del decoro della città. Si sono succedute appassionate testimonianze di cittadini sulla sporcizia della città, definita unanimemente la città più sporca d'Italia. Si sono individuate anche le cause del fenomeno: le insufficienze dell'amministrazione e lo scarso civismo degli stessi cittadini. Si sono espresse le attenuanti: poco personale, sciopero dei netturbini per la raccolta notturna dei rifiuti, crescita tumultuosa della popolazione, per il Comune, scarsità di spazi e di ritmo, per i cittadini.

Quand'ecco spuntare lui, il cane. La città la sporcano loro, i cani. Da quel momento il problema non è più stato un problema di buona amministrazione e di civismo, di strutture sociali al servizio di una vita dignitosa, bensì un problema di vigilanza e controllo sui cani. I cani girano senza museruola, i cani sporcano sui marciapiedi, i cani sono l'occasione addirittura di meschine vendette tra vicini di casa: fai da bravo, altrimenti ti faccio sporcare l'ingresso dal cane... L'impegno dei giornalisti conduttori della trasmissione era notevole, uno dei due ha anche messo in guardia da questa "caccia al cane", ma non c'è stato niente da fare. Di cani si è continuato a parlare ancora per molto.

E sì che il problema vero della sporcizia era già stato individuato: cattiva amministrazione e diseducazione, appunto. Quello dei cani esiste ma, risolto quello, risolto anche questo. Niente. Il cane oggi è diventato troppo importante per non parlarne sempre, ogni volta che se ne offre l'occasione. L'exasperazione popolare è giunta al punto da richiedere una vittima sacrificale. E la vittima è lui, il cane.

L'assessore alla nettezza urbana, Tocco, si è ritrovato ad un certo punto a mal partito ed ha completato l'autocritica ammettendo che sì, essendo egli anche assessore al verde pubblico, qualche albero o siepe o fiore in più avrebbe dovuto metterlo per rendere non solo più bella la città, ma anche per creare un punto d'appoggio per i bisogni liquidi e solidi dei cani, altrimenti obbligati a considerare tali marciapiedi, muretti e così via.

Era lo spunto per una confutazione della teoria del cane come capro espiatorio, era la dimostrazione che, fatta una adeguata campagna educativa verso il cittadino, trovati i mezzi finanziari per potenziare i servizi di raccolta dei rifiuti e di vigilanza, adornata la città di alberi siepi e fiori, oltre che di cemento, le nostre strade tornerebbero pulite nonostante...i cani. Ma quanti ascoltatori l'avranno capito?

È penoso constatare che pur di non vedere le vere cause della brutta vita che viviamo, finiti gli effetti "diversivi" del calcio, della tv, del fine settimana fuori città e degli pseudoscandali politici, ce la prendiamo con lui, con quello che una volta era "l'amico dell'uomo".

Specializzata in alcuni argomenti
Libreria di controinformazione

TuttoQuotidiano, 24 ottobre 1977

Si entrerà e si avrà l'impressione di entrare in una biblioteca specializzata, o in un archivio, o in un centro stampa, sicuramente in un centro di controinformazione.

Parliamo della nuova libreria che sarà aperta in città, in via Cavour, tra qualche settimana. Si chiamerà Controcampo o Campo rosso. Alla rete dei Punti rossi, una trentina di centri di controinformazione e di editoria marginale sparsi in tutta Italia e finora assenti solo in Sardegna, fa infatti capo la nuova iniziativa editoriale che promette di mettere beneficamente a soqquadro, e comunque a movimentare un settore, quello della lettura a Cagliari, in fase di stanca.

In via Cavour si troveranno libri di piccole case editrici sconosciute, di quelle un po' più conosciute, quali Savelli, Mazzotta, Bertani, di quelle medio-grandi, con esclusione di alcune quali Mondadori e Rizzoli, che non offrono garanzie politiche ai promotori dei Punti rossi.

I libri saranno divisi negli scaffali per settori e sistemati non di costa, ma in modo che siano ben visibili titolo, autore, editore.

I settori saranno pochi: Scuola, Femminismo, Movimento, Sardegna, Mercato del lavoro, Movimento operaio, Psicanalisi, Antropologia e pochissimi altri; lo scopo di questa drastica delimitazione è quello di andare in profondità negli argomenti e servire curiosità e interessi che una libreria tradizionale non è in grado di servire.

Oltre ai libri Controcampo offrirà, argomento per argomento, una serie di materiali diversi, quali la rivista, il numero unico, il foglio, il giornale, il ciclostilato, la dispensa, e così via, dai quali il grosso dei lettori, e spesso dei cultori dell'argomento, si è visto finora privato per la difficoltà del reperimento. Vi sarà anche un servizio ragionato di bibliografia e di consulenza.

Lo spazio dedicato ai problemi della scuola sarà particolarmente vasto. La libreria, si può dire, vivrà in simbiosi con insegnanti ed alunni, assecondando le lotte portate avanti da anni per far progredire lo stu-

dio, fornendo nuovi strumenti di lavoro, sostanziando con indicazioni e sussidi diversi la lotta al libro di testo. Da sottolineare il proposito di dare spazio alle riviste. Si tratta di una scelta difficile e rischiosa, non certo di tipo commerciale, al pari delle altre, perché le riviste hanno un prezzo molto basso, una richiesta sonnolenta e comunque incerta, una reperibilità problematica.

Centro di controinformazione di promozione editoriale, di documentazione. Che cosa altro è Controcampo? Il signor Inguagiato, titolare dell'iniziativa, completa l'illustrazione con la risposta "centro stampa". Nella nuova libreria, cioè, si potranno stampare ciclostilati e dispense per conto di comitati di quartiere, gruppi politici, movimenti e altre iniziative; potranno effettuarsi anche fotocopie.

Nella saletta adibita a biblioteca archivio per scuola, Femminismo, Movimento, Sardegna, potranno tenersi infine proiezioni dibattiti e seminari.

Una libreria alternativa, ma anche un centro di aggregazione e di promozione culturale, quindi. Il dibattito, già vivo e operante in città, soprattutto a livello giovanile, ne sarà senza dubbio avvantaggiato.

Intervista a Francesco Masala sul suo nuovo romanzo
Dio Petrolio ha generato noi mostri

TuttoQuotidiano, 13 novembre 1977

Tenero nel prendere posizione di fronte a fatti o persone, morbido e duttile nei giudizi, accomodante nei rapporti d'amicizia o di lavoro, Francesco Masala non lo è mai stato. Oggi che le vicende politiche e le tensioni sociali si sono acuite e pretendono ancor di più la scelta tra compromesso e intransigenza, lo è ancora meno.

I nodi del modello di sviluppo economico finora perseguito dalla classe politica sarda stanno per arrivare al pettine, si avvicina il momento in cui le gravi insufficienze da esso partorite saranno lampanti di fronte a tutti e non soltanto agli ostinati profeti solitari come Masala. Cresce per di più alla base un movimento di protesta organico e diffuso in cui finalmente operai, contadini, pastori, pescatori, emigrati e giovani intellettuali sono uniti di fronte al comune nemico del capitalismo di rapina; l'analisi sui meccanismi di spoliazione della Sardegna si è arricchita di contributi determinati, è uscita dal chiuso della protesta disperata di pochi: tutto concorre evidentemente, da un lato, a confermare lo scrittore nei convincimenti che nutre da molti anni, dall'altro a fargli vivere con maggiore serenità la solitudine non amabile in cui il potere, ritraendosi al riparo dagli sberleffi al fulmicotone dello scrittore, lo ha costretto.

Francesco Masala sta ultimando un nuovo libro, un romanzo dal significativo titolo *Il Dio Petrolio*. Il petrolio, con tutto ciò che esso ha rappresentato e rappresenta per la Sardegna, è stato per lui, sin da quando è comparso nell'isola, un demone da combattere senza risparmio. Scriveva anni fa: "Il Dio Petrolio ha chiamato migliaia di contadini sardi. Ha detto loro: ecco venite, lavorate, voi diventerete operai. I contadini sono venuti e il Dio Petrolio li ha messi ad alzare mattoni, piantare tubi, innalzare torri, fiaccole, alambicchi, serpentine. Dopo che il contadino ha costruito tre cattedrali nel deserto (Sarroch, Porto Torres, Ottana), il Dio Petrolio li ha cacciati via perché il suo Tempio è cibernato, può andare da solo. I lavoratori che l'hanno costruito non sono

più contadini né sono diventati operai: sono solamente sottoproletari disoccupati, disponibili per l'emigrazione e/o per il crimine".

Chiediamo a Masala com'è trattato nel romanzo il tema del petrolio. "Il romanzo è diverso da quello che la gente si aspetta. Il problema del modello economico della società industriale, che viene affrontato dai politici solo in termini economicistici, ha qui implicazioni anche di carattere filosofico: dove va l'uomo, la caduta dei valori dall'antica società contadina (etici, estetici, religiosi, politici), non sostituibili da altri altrettanto umani e plausibili... la società industriale è di per sé stessa fonte di violenza, sopraffazione, alienazione, disumanità. All'inquinamento ecologico fa da riscontro quello delle coscienze, che aumenta la paura, scatena i mostri dell'aggressività, del sadismo e del masochismo: l'homo faber uccide l'homo sapiens; è il romanzo dell'alienazione e della dispersione".

Si è parlato di una forma espressiva ancora giocata su un linguaggio provocatorio...

"Che cos'altro merita questa nostra società? Del resto, oggi come oggi, per uno scrittore sardo, non c'è bisogno di guardarsi intorno. C'è di tutto. Tutto e il contrario di tutto. La negazione e la negazione della negazione. La regione, invece che autonoma, dovrebbe chiamarsi eteronoma, cinghia di trasmissione, com'è diventata, di un nuovo padrone colonialista: la petrolchimica. Al danno segue poi la beffa. Dopo trent'anni di malgoverno, la Regione si è "intesa" per nominare un comitato per festeggiare il trentennio. Gente allegra! Intanto, l'intelligentsia borghese sarda fa da mediatrice italiota con i mass media del Dio Petrolio (vinti e convinti): i neo marxisti borghesi, dopo aver accantonato la lotta di classe, hanno accantonato Gramsci e Lussu e indicano, sulle colonne dei giornali al catrame, il nuovo maestro: Antonio Pigliaru, il filosofo gentiliano orunese, condannato dal Tribunale militare di Oristano il 29 agosto del 1944 a sei anni di galera per aver tentato un colpo fascista, cioè per aver tentato di rimettere intorno al collo dei sardi quelle catene naziste spezzate da poco più di un anno. Tutto c'è oggi in Sardegna. Anche l'incredibile. Tutto, ripeto, e il contrario di tutto. Cattolici che amoreggiano con Marx e ripudiano il tomismo. Marxisti che amoreggiano col tomismo e ripudiano il marxismo. Intanto, chie nde hada mandigada e chie non nde hada s'impiccada. Bene, frades caros, continuiamo così: i nostri figli verranno a scaracchiare sulle nostre tombe".

Il rispetto dell'attesa dei prossimi lettori del suo romanzo quasi viene dopo l'irrispettosit  che lo scrittore vuole mantenere verso i suoi avversari, che come si   visto sono numerosi: Masala, in sostanza, non vuole dir molto sull'opera di per s , sul suo linguaggio, quasi per non dare al "dio" che combatte la soddisfazione di conoscere prima del tempo le armi adoperate questa volta. Ma qualcosa anticipa.

"È un "diario ambiguo" e miserabile, come ambigua e miserabile   la realt  innarrabile degli inquinamenti dell'industrializzazione sarda. *L'ars dicendi*? Anche quella   inquinata. *L'inventio* furbastra dei personaggi per la *captatio benevolentiae*, per fregare il lettore, l'*insinuatio* erotica per eccitarlo, la *dispositio*, una miscela di sequenze e dissolvenze con flash back, carrellate avanti e indietro, alla ricerca del tempo futuro e del tempo perduto; l'*elocutio*, ornamenti retorici, roba da seminario, similitudini, metafore, iperbati, ipotiposi, prosopopee, enallagi, zeugmi, ossimori, e cose cos : insomma, parole per significare tutto e il contrario di tutto. Il "finale"   a sorpresa, un epilogo n  vero, n  falso, ambiguo e miserabile, proprio come tutti noi, in questi critici momenti della condizione umana".

Com'  articolato il romanzo? La vicenda, i personaggi?

"C'  un villaggio contadino (Arasol ), c'  un nucleo di sviluppo industriale (Sarroch, la cattedrale del Dio Petrolio), c'  un lager di emigrati in Germania. Ci sono contadini, operai, emigrati. Personaggio emblematico un sacerdote-contadino che diventa prete-industriale, prima, e poi prete-emigrato:   la prima vittima dell'inquinamento da petrolio, inquinamento ecologico, religioso, morale, sessuale, esistenziale, insomma. Si parla anche di un'eclisse, l'eclisse totale di sole, la prima e ultima di questo secolo in Sardegna. Va via il sole e porta via la societ  contadina e la civilt  di Arasol , dandoci in cambio, quando ritorna, la societ  industriale, la civilt  di Sarroch".

La scoperta di uno studioso **I nuragici scrivevano?**

TuttoQuotidiano, 18 novembre 1977

I nuragici sapevano scrivere e se, come sembra, la loro era una scrittura runnica, venivano da occidente e non da oriente come finora si è creduto.

In questa doppia affermazione, la seconda conseguente alla prima, starebbe il senso della scoperta fatta da uno scrittore appassionato di archeologia, Bruno Vacca, in collaborazione con un altro appassionato, Mario Licheri, funzionario dell'Esit di Cagliari. Tracce di scritture nuragiche sarebbero state rinvenute dai due studiosi in varie località della Sardegna su pietre e nuraghi.

Sulla scoperta, proprio perché di rilevantissima importanza, non si hanno ancora commenti ufficiali da parte degli studiosi in grado di darle il crisma di autenticità. "Mi sono messo in contatto con il professor Giovanni Lilliu - ha detto Vacca - che però non si è pronunciato, preferendo lasciare la parola ad un glottologo o ad un esperto in epigrafe. Sottoporro la mia scoperta al professor Giulio Paulis, della facoltà di lettere dell'università di Cagliari, glottologo particolarmente preparato in scritture finniche e quindi in grado di dare una risposta autorevole: ho confrontato infatti le scritte che ho trovato con altre arcaiche e ho visto una straordinaria rassomiglianza con la scrittura runnica, scoperta nelle isole Orcadi vicino alla Scozia. Se la rassomiglianza fosse confermata da Paulis, i dubbi ancora esistenti si dissiperebbero di molto. In ogni modo l'ultima parola spetta proprio agli esperti. Io - conclude Vacca - sono soltanto un appassionato e desidero solo mettere a disposizione della scienza quanto ho trovato".

Ma come si è arrivati a quella che si preannuncia una scoperta di importanza fondamentale per la storia della Sardegna? Ce lo racconta lo stesso Bruno Vacca.

"È avvenuto circa quattro mesi fa - dice - quasi per caso. Assieme a Licheri mi trovavo sulla Giara di Gesturi per degli studi sui nuraghi come sistema difensivo collegato, quando mi sono imbattuto in una

sorgente attorniata da strutture megalitiche. Guardiamo sott'acqua e scorgiamo delle pietre con dei segni incisi. Segni ornamentali, a prima vista. Senonché più avanti, a tre chilometri di distanza, troviamo un'altra pietra con segni analoghi. Nei giorni seguenti esploriamo dei monumenti nuragici presso Abbasanta, Paulilatino e Macomer e troviamo le stesse scritte anche lì”.

Da che cosa deriva la convinzione che si tratti di autentiche scritte?

“Dalla presenza di segni analoghi in tutte le scritte trovate. Vi sono dei segni lineari che si ripetono. E non si tratta assolutamente di scrittura fenicia”.

Intendete proseguire nelle vostre ricerche?

“Certamente. Su scala più vasta e razionale. Ci affideremo ai pastori, in modo che segnalino, loro che conoscono a menadito i dintorni dei paesi, eventuali scritte. Su una cosa di così grande importanza occorrerebbe una campagna di sensibilizzazione della popolazione, che so, per un po' si vada a scritte invece che a funghi. Abbiamo già ricevuto delle segnalazioni per le zone di Perdasdefogu e Bonorva”.

Qual è il sentimento provato all'atto della scoperta?

“Di conferma di ciò che abbiamo sempre pensato, e non noi soltanto: che è inconcepibile che un popolo come quello nuragico, capace di progettare costruzioni così perfette e sofisticate, non avesse una propria scrittura. Ci si comincia anche a spiegare come mai certe genti della Sardegna, ad esempio i barbaricini, abbiano caratteristiche morfologiche così diverse da quelle degli altri sardi”.

Le indicazioni emerse dal convegno di Bologna
Regione e teatro: a ciascuno il suo

TuttoQuotidiano, 2 dicembre 1977

Autonomia della Regione nella programmazione teatrale, e non assetto regionale del teatro attuale: in ciò dovrebbe consistere il decentramento regionale che si auspica venga recepito nella nuova legge sul teatro.

È questo il senso conclusivo, espresso dallo studioso di teatro Mario Raimondo, del convegno "Teatro e Regioni, domani" tenutosi a Bologna su iniziativa dell'Ater (Associazione Teatri Emilia Romagna) in collaborazione con l'Associazione nazionale dei critici teatrali.

Al convegno hanno partecipato numerosi rappresentanti degli enti locali emiliano-romagnoli, studiosi, animatori culturali, giornalisti, rappresentanti di compagnie teatrali.

"Le regioni - ha detto Raimondo - assumeranno compiti nuovi in materia teatrale. Bisogna stare attenti ai pericoli di un decentramento non ben ponderato. La Regione deve assicurare quello che finora lo Stato non ha dato: un'organizzazione di strutture che siano permeate dal concetto di cultura educativa, strutture che costituiscano, razionalmente distribuite sul territorio nazionale, dei sistemi portanti e unificatori".

Raimondo aveva specificato meglio questo punto nell'introduzione al convegno. "Tutto il tessuto teatrale italiano - aveva detto - ci appare come un tessuto sfrangiato, in cui le idee di teatro esistenti, Stabili, gruppi d'avanguardia, cooperative, gruppi di base, circuiti di distribuzione territoriale a livello regionale (oltre all'Ater c'è il teatro regionale toscano) hanno dovuto di volta in volta creare tutto e dare ogni risposta, entrando tutte poi progressivamente in crisi. Occorrono invece delle strutture culturali portanti, unificanti, entro le quali possano convivere le diverse idee di teatro, un quadro istituzionale, cioè, molto saldo e preciso".

Per Raimondo queste strutture possono ancora essere i teatri stabili. Ne esistono attualmente otto: a Milano, Torino, Genova, Trieste, Bolzano, L'Aquila, Roma, Catania. Recentemente hanno assunto la diversa

denominazione di “Teatri a gestione pubblica”, in corrispondenza di un ampliamento dell’attività nel senso dell’area geografica (il decentramento) e delle funzioni (animazione, drammaturgia, scuola, etc). In virtù di tale nuova funzione, rimasta spesso nel campo delle buone intenzioni, sono entrate da questa stagione nel novero dei teatri a gestione pubblica altre tre entità: La Loggetta di Brescia, il Teatro Sloveno di Trieste e l’Ert-Emilia Romagna Teatro, sorto dall’interno della stessa Ater e dall’incorporazione in essa della più grossa cooperativa teatrale italiana, gli Associati diretti da Fulvio Fo.

Sul ruolo svolto dai teatri stabili in Italia dal ’47, nascita del “Piccolo” di Strehler, ad oggi, la critica è unanime nel ritenerlo negativo se confrontato ad un’idea di teatro qual era da attendersi subito dopo la liberazione, quando non solo nel teatro si aprivano spazi sconfinati di libertà creativa; positivo, invece, se si tiene conto dei condizionamenti politici e dell’arretratezza culturale in cui, nonostante la caduta del fascismo, l’Italia si venne a trovare nel dopoguerra.

Agli Stabili si dà atto in questi casi di aver svecchiato il repertorio, di aver creato un gusto nuovo nella messinscena, di aver allargato l’area dell’interesse per il teatro in strati sociali diversi, di aver posto alla classe politica l’idea della cultura come servizio sociale.

Di fortemente negativo - al punto di tarare tutti questi risultati a livello spesso di pura percipiabilità - l’assetto burocratico e clientelare, derivato dalla rappresentanza dei partiti nei consigli d’amministrazione, difetto che ha minato e mina alla base, cioè nella capacità creativa, una struttura culturale che proprio sul libero gioco della fantasia artistica e dell’impegno intellettuale doveva poggiare.

È proprio sulla positività, dopotutto, dell’esperienza dei teatri stabili, che Raimondo ha fatto leva quando ha detto: “bisogna riandare alla grande tradizione interrotta e impedita ad esprimersi delle municipalità, delle piccole e grandi collettività compiute, capaci di esprimersi in una definizione precisa. La larga delega alle regioni, il grande proliferare in esse di attività, non può fare a meno del consolidarsi e dell’allargarsi del fenomeno dei teatri stabili, strutture da integrare in un quadro omogeneo. Le Regioni dovranno vivere intorno ad alcuni dei più grandi punti di riferimento municipale”.

Intervenendo subito dopo, il presidente dell’Ater Passerini ha detto che è un falso dilemma quello tra una gestione statale ed una gestione

regionale del teatro: “Quello che importa - ha detto - è battere la centralità. Se ad esempio la nuova legge entrasse nel merito prefigurando situazioni preferenziali tra Stabili, cooperative, circuiti, sperimentazione, anche se poi delegasse alle Regioni, metterebbe in atto una soluzione accentrata perché consegnerebbe alle Regioni una situazione già compromessa da quelle scelte: deve avvenire, viceversa, direttamente nelle Regioni, la diversificazione delle esperienze e della prassi teatrali; anche se deve intendersi che la Regione non deve gestire. Il sottinteso di questo fermo “distinguo” è che nemmeno agli Stabili la futura legge deve dare un rilievo preferenziale.

“Non si deve intendere la regionalizzazione del teatro - ha sostenuto poi il critico dell'*Avanti* Pasquale Guadagnolo - nel senso di affidare qualcosa allo Stato e qualcos'altro alle Regioni”. Ed ha proseguito affermando che nel progetto del partito socialista due sono i momenti da mettere in risalto: il teatro della civiltà dello spettacolo, della tradizione e del rinnovamento; ed il teatro di educazione di massa.

A parere del critico del *Messaggero* Renzo Tian, il pericolo, trapelato anche dalle parole di Passerini, è quello che si adotti l'esistente e si trascuri l'esame di modelli culturali nuovi, oppure che la regionalizzazione avvenga con un semplice travaso di contenuti da un contenitore ad un altro. Per il regista Luigi Squarzina, viceversa, il pericolo è l'estendersi della burocratizzazione e dell'incompetenza, dai settori dell'amministrazione ministeriale a quelli delle amministrazioni regionali.

Piuttosto discutibile l'intervento di Luigi Lunari, del Piccolo Teatro, che ha parlato di professionismo e non, di Regioni civili e incivili.

Infine, particolarmente lucido e concreto l'intervento di Ghigo De Chiara, altro critico dell'*Avanti*, che ha affermato che mentre le proposte di drammaturgia e di gestione possono cadere perché sono essenzialmente affidate all'elemento umano, quelle poggianti sulla struttura rimangono. E sono le uniche che si possono prevedere in vista della legge: centri polivalenti, consorzi (citata anche l'esperienza sarda), ed altri veicoli ugualmente capaci di far crescere sicuramente il teatro in modo razionale e uniforme nelle varie regioni.

Le case editrici cagliaritane

Della Torre: decentramento capillare del libro

TuttoQuotidiano, 9 gennaio 1978

Quanti e quali libri vengono stampati in Sardegna? E da chi? Cominciamo da Cagliari il breve viaggio attraverso le case editrici sarde.

L'editoria - si sa - svolge il ruolo di scandaglio delle idee, di canale dei bisogni della collettività, di bussola orientativa nel disordine casuale e voluto in cui il potere tiene le aspirazioni e le spinte creative della collettività stessa. Un ruolo in cui credere particolarmente oggi che, come avremo modo di constatare nel corso di questo itinerario tra la carta stampata nella nostra regione, l'editoria sarda ha assunto un ritmo di attività ed un piglio programmatico molto più vivaci e aderenti ai fermenti del momento.

A Cagliari cominciamo dalle Edizioni della Torre diretta da Salvatore Fozzi con sede in via Toscana 72, dove il titolare della casa editrice gestisce anche un'agenzia di distribuzione libraria.

La casa editrice, nata nel 1974, viene gestita in collaborazione con una équipe di giovani studiosi coordinati da Manlio Brigaglia, cui Fozzi ha affidato la responsabilità nelle scelte editoriali; una gestione aperta a qualsiasi suggerimento, volta soprattutto a diffondere la conoscenza di autori già collaudati (Boscolo, Del Piano, Brigaglia, Giacobbe) o giovani intellettuali alle loro prime esperienze (Guido Melis, Francesco Manconi, Antonello Mattone, Piero Sanna, e così via). La linea editoriale è quella di raggiungere i ceti delle città e dell'interno finora emarginati dalla lettura e dalla lettura di opere valide sulla Sardegna, fatti, personaggi, problemi, della storia isolana: un terreno vastissimo ancora tutto da dissodare.

Proprio l'esperienza di distribuzione del libro ha fatto maturare in Fozzi questo tipo di impostazione. Toccando con mano quanto fosse grave la situazione delle piccole librerie o cartolibrerie dei piccoli paesi sardi, prive del tutto dei pochi strumenti di conoscenza della realtà regionale e magari ricchissime di prodotti culturali alienanti ed evasivi, Fozzi ha cercato di forgiare una casa editrice che della politica di decentramento

capillare del libro facesse un caposaldo della linea di lavoro. Ma Fozzi, che è nato a Bonorva 31 anni fa e ha cominciato a stare tra i libri a soli 16 (allorché cominciò a lavorare nella più grossa libreria di Genova, la Di Stefano), ha fatto anche, proprio per questa sua esperienza “continentale”, il “salto del fosso”: ha messo a punto anche una distribuzione nella penisola della produzione, appoggiata ad una cooperativa editoriale; decisione da sottolineare.

“Nella penisola - dice infatti Fozzi - c’è una curiosità in fortissimo aumento per i fatti della Sardegna: pensiamo di vendervi tanti libri quanti ne vendiamo nell’isola. Un esempio fortunato, questo, di come l’importanza culturale di un fatto combaci o favorisca anche quella economica: con la tiratura media di mille copie si va in passivo, con duemila si chiude perlomeno in pareggio.

Fozzi ha voluto estendere anche alle altre case editrici sarde questa possibilità di ampliare il mercato: ha preso contatto con loro, le ha raggruppate ed ora ne gestisce la distribuzione. Tutta l’editoria sarda ne riceve uno stimolo di razionalizzazione ed economicità. Infatti i costi di distribuzione arrivano ad assorbire, comprendendo anche le spese promozionali e pubblicitarie, il 60% del prezzo di copertina.

La giovane casa editrice cagliaritana ha i suoi bravi fiori all’occhiello: *Il meglio della grande poesia in lingua sarda*, *La Sardegna contemporanea*, *Lo statuto sardo*. Ed annuncia alcune novità, che dovrebbero avere la stessa fortuna: *Velio Spano: per l’unità del popolo sardo*, a cura di Antonello Mattone, le *Poesie* di Paolo Mossa, curate da Antonio Sanna, *Il fascismo nell’iglesiente* di Angelo Corsi. Si parla anche di nuove collane, tra le quali una di poesia e una di teatro.

Le case editrici cagliaritane

Edes: nei giornali d'allora il dibattito sull'autonomia

TuttoQuotidiano, 14 gennaio 1978

“Cinque anni fa, nel '73, quando sorse la Edes (Editrice Democratica Sarda), la situazione dell'editoria in Sardegna era diversa da quella attuale. Allora si sentiva l'esigenza di affrancarsi da un certo tipo di editoria un po' qualunquistica, disposta a sfornare di tutto, senza una linea culturale prefissata”: questo l'esordio di Virgilio Lay, 52 anni, nativo di Ulassai, titolare della Edes, la seconda casa editrice cagliaritana che incontriamo nel nostro rapido viaggio nell'editoria sarda.

Lay è tra le sue carte e i suoi libri, in viale Regina Margherita 99, dove ha sede la Casa che ha fondato e che dirige attualmente assieme agli altri sei azionisti della società. “Lavoro qui tutto il giorno - dice Lay - non ho il tempo per niente. Ho scritto sui giornali ma ora ho solo il tempo di scorrerli”.

Lay è infatti pubblicista, ha collaborato molti anni fa a *Il Solco*, settimanale del Partito Sardo d'Azione, e alla *Nuova Sardegna*; è stato per 25 anni all'ufficio stampa della Regione. Nell'editoria c'è da sette anni, avendo diretto un'altra casa editrice prima della Edes. Ha scritto alcune opere sulla cultura sarda del '700: *Stampa e cultura della Sardegna nel '700*, *La rivoluzione sarda e il Giornale di Sardegna*, *Cagliari per immagini*. Lasciamo la parola ancora a lui. Gli avevamo posto la domanda di prammatica in questi casi: quali gli scopi dell'iniziativa al momento della sua fondazione.

L'editoria, allora, non aveva una linea culturale prefissata. “Noi abbiamo chiamato la nostra casa editrice “Democratica” proprio per indicare una strada nuova, almeno in Sardegna, cioè quella della messa in luce e della valorizzazione di certe esigenze culturali che non trovano spazio neppure nei giornali, se non in minima misura, intendendo la parola “democratico” non in quel senso chiuso, partitico, che oggi sembra imperante, ma in senso aperto, di attenzione ad ogni posizione ideologica, beninteso con certe nette chiusure...”.

Era in sostanza una strada nuova...

“Direi di sì. Vorrei metter in luce, senza appesantire il discorso riportando il programma editoriale dell’Edes, approvato all’unanimità dall’assemblea dei soci, che la casa editrice ha finora puntato in particolare sui giovani e sulle forze più vive, facendo enormi sacrifici per mantenere fede a questo programma e chiedendo sacrifici anche agli autori e ai collaboratori”.

Ti sembra riuscita questa operazione?

“Finora sì. La maggior parte degli autori ha capito i nostri intendimenti e molti addirittura li hanno fatti propri. Certo si verificano anche incomprensioni, qualche volta. Qualcuno ritiene che noi siamo degli speculatori e degli sfruttatori...Qualcuno ci accusa addirittura di essere venduti a Tizio o a Caio, ma certo si tratta di gente che ha come unico obiettivo quello di farsi acquistare da qualcuno... Anche la calunnia fa parte dei rischi del mestiere. L’essenziale è superare i momenti di amarezza e di sconforto e cercare di portare avanti il programma”.

Avete incontrato molte difficoltà?

“Ne abbiamo incontrato e continuiamo ad incontrarne tutti i giorni. Quando non si hanno capitali alle spalle si devono fare i salti mortali per far quadrare il bilancio. Noi siamo partiti senza un soldo e ora siamo...ancora senza un soldo. Ma anche questo era scontato quando abbiamo iniziato”.

Parliamo dei libri che avete pubblicato, dei successi che vi hanno confortato nei tempi difficili dell’inizio.

“Parliamo dei libri. Ma prima debbo dire che, più che il loro successo, quello che ci ha maggiormente confortato all’inizio è stata la fiducia di molti giovani autori, di certi gruppi culturali, di diversi giovani docenti universitari, ed anche degli ambienti giornalistici, che ci hanno dimostrato grande disponibilità. Quello che ha avuto subito successo è stata la collana dei periodici, cioè il discorso unitario sulla cultura sarda del dopoguerra, e con esso la messa a punto di un metodo di ricerca. Una ventina di studiosi, quasi tutti alle prime esperienze, si sono radunati attorno a questa idea che ha rappresentato anche un ripensamento del dibattito sull’autonomia svolto dal ’43 al ’49. Poi hanno avuto molto successo i primi due saggi, quello su Tuveri e quello di Sotgiu sul movimento operaio in Sardegna. Molto successo ha avuto anche il discorso antropologico portato avanti con i libri di Angioni, un discorso che si è rivelato molto originale e incisivo. E così pure la collana di tea-

tro, in cui ripresentiamo in edizione critica gli autori affermati e pubblichiamo le novità”.

Parliamo ora un po' delle novità. Che cosa avete in preparazione?

“Tra giorni esce un libro di Clara Gallini dal titolo *Tradizioni sarde e miti d'oggi*. Poi usciranno *Una cooperazione difficile: pastori in Sardegna* di Giuseppe Murtas, nella collana “Documenti e opinioni”, ed un volume che pubblica gli atti del Convegno-seminario promosso nel marzo 1977 dal sindacato nazionale scuola della Cgil sul tema “Sperimentazione, aggiornamento e iniziativa sindacale”, che sarà una interessante novità in campo scolastico.

Infine è in preparazione il “reprint” di tre annate (dal 1891 al '93) di *Vita sarda*, una rivista tra le migliori uscite nella nostra isola, alla quale parteciparono le migliori firme di allora, dal Satta alla Deledda, da Enrico Costa a Felice Uda, da Filippo Canepa a Stanis Manca e a Vivonet. Era diretta da esponenti delle migliori e più aperte forze culturali di allora, dai radicali ai socialisti. Sono otto pagine più due di copertina, in cui si passano in rassegna tutte le vicende dell'epoca, con un'attenzione particolare a quelle culturali, con saggi, racconti, poesie, recensioni teatrali. Molto importante il dibattito che vi si trova riportato, vigente anche allora, sul folclore e sulla lingua; così come la storia del giornalismo sardo scritta dal Canepa. La rivista era introvabile. Forse quella che sono riuscito ad avere in prestito da un privato è l'unica copia esistente”.

Esempio cagliaritano di non senso urbanistico
Cep: dire ghetto è troppo poco

TuttoQuotidiano, 22 gennaio 1978

Dire ghetto per il Cep è troppo poco. In un ghetto ci può essere vita grama ma anche autenticità di condizione umana, un riconoscersi l'un l'altro una comune identità, sia pure di poveracci. Al Cep, così come a Mulinu Becciu e Bingia Matta, c'è il dormitorio, c'è una comunità nata artificialmente. Hanno costruito molte case, ma niente più, per cui le quattromila persone che ci abitano vivono solo lì dentro, riducendo la vita al mangiare e dormire e, qualcuno, a lavorare.

Non hanno servizi sanitari: mancano l'ambulatorio, la farmacia, il pronto soccorso, il consultorio; e nel quartiere numerosissimi sono i casi di epatite virale, parassitosi, pediculosi, vi sono topi e rifiuti dappertutto.

Non hanno servizi sociali: mancano l'asilo nido, la vigilanza urbana, il posto telefonico pubblico, il supermercato, le cooperative di consumo, vi sono solo alcuni negozi, un mercato comunale inadeguato, due soli bar, un solo ufficio postale e una sola edicola, entrambi all'entrata del quartiere.

Non hanno servizi culturali, civili, ricreativi: mancano biblioteche e luoghi di culto, centri culturali, ci sono solo il Centro sociale di educazione permanente, il cinema parrocchiale, il circolo Acli.

Un muro divide il quartiere dall'adiacente zona residenziale delle villette. La gente vive dentro gli appartamenti. Chi ha lavoro in centro va e viene e tutto finisce lì. Fuori, nelle strade, in altri luoghi che non siano le case, la gente non vive. C'è un senso di colpa, di vergogna.

Sul quartiere pesano dei pregiudizi: ci hanno trapiantato i baraccati di Giorgino, e spesso, negli episodi di cronaca nera, a far le spese nell'evidenza giornalistica ci sono "quelli del Cep". Si passa nelle vie, tra le case, e si avverte il silenzio, si nota lo spopolamento.

Il paesaggio è da "mezzogiorno di fuoco". Manca l'alito vitale. Non ci sono posti di riunione, ma manca anche la voglia di riunirsi. Quando nascerà e chi deve fare la prima mossa? I pochi disperati animatori cul-

turali che si battono nel quartiere danno un esempio seguito da pochi. Nel frattempo l'unico brivido vitale lo danno le corse dei bambini, privati di ogni gioco, e le macchie umane formate dai vecchi, con le loro chiacchiere nostalgiche, il loro gioco delle carte. Ma per i bambini qualche volta c'è di peggio.

Nei giorni scorsi ne sono morti due. Uno per incidente stradale, uno per anemia mediterranea. Si chiamava Antonello Broi, era in quarta elementare. Il giorno prima era al Centro sociale, a lezione di musica, tutto contento, lui delle elementari, di essere accettato alle lezioni, trafelato con la borsa e il righello. La notte successiva era morto.

I genitori per un po' l'avevano curato portandolo a Roma, poi, privi di assistenza, hanno cercato di curarlo a Cagliari. Ma Antonello è morto. Il quartiere allora s'è mosso. E al funerale c'erano tutti.

Spazio A
L'avanguardia teatrale arriva in città

TuttoQuotidiano, 1 marzo 1978

L'originale iniziativa di Spazio A di via Cuoco a Pirri, di promuovere una rassegna dell'avanguardia musicale e teatrale nazionale, prosegue, sia pure con qualche inciampo. Per domani, venerdì e sabato viene annunciato uno spettacolo del gruppo, *Dominò*, composto da Kris Creatore (un ex del Living Theatre), Claudio Bonfigli e Daniela Dembhem. Nei giorni scorsi è stato ospite di Spazio A il duo Remondi-Caporossi, che ha rappresentato *Sacco e Richiamo*.

Claudio Remondi, 46 anni, attore presente da più di venti nell'avanguardia teatrale "prima ancora che questa si arrendesse alla denotazione di una formula"; Riccardo Caporossi, 25 anni, che tra esperienza pittorica e formazione architettonica, "trae dal territorio teatrale il senso di una maggiore liberalizzazione espressiva, non ultimo il suo manifestarsi come presenza conduttiva nel corpo dello spettacolo": Remondi e Caporossi, questo duo teatrale così affiatato e famoso, emblematico della più autentica ricerca teatrale, itinerante per tutti i più importanti festival internazionali.

Giusto dire grazie a Spazio A, anche se dispiace che a dirglielo siamo in pochi, essendo venerdì la saletta di Pirri non affollata come in altre occasioni: segno che la situazione culturale cagliaritana - spazi, informazione, omogeneità di tessuto sociale - più di tanto non consente anche ai più audaci e coraggiosi promotori culturali, anche se non è da escludere qualche insufficienza organizzativa interna.

Vogliamo dire, insomma, che Cagliari ha un potenziale di pubblico per questo tipo di manifestazioni ben superiore a quello che affluisce alle manifestazioni teatrali e musicali di questi giorni a Spazio A, e che quindi qualcosa che non va ci dev'essere, come è altrettanto certo che la fune più grossa cui è attaccato questo qualcosa si diparte ancora una volta dal palazzo civico di via Roma, dove la politica culturale cittadina dorme da decenni sonni vergognosi.

Lo spettacolo visto si presta forse come nessun altro a stimolare indi-

gnazione e rabbia per le insufficienze di cui si parla, tanto *Sacco* è stato bello, perfetto nella sua progettazione ed efficace nella sua realizzazione, esemplificativo di un teatro che sfrutti il proprio specifico di suggestione emotiva per stimolare riflessioni critiche. È uno spettacolo complesso, cucito sopra uno spunto ed una storia di per sé semplici: la storia di una tortura permanente, cui un uomo sottopone un suo simile; un apologo - come è stato scritto - che al di là di ciò che cerca di evidenziare, ipotizza occulte prospettive: molti ad esempio, come ci dirà Remondi a fine rappresentazione, hanno identificato il potere nell'aguzzino debolissimo fisicamente ma provvisto di tutte le risorse della tecnologia e la massa nella vittima più forte fisicamente ma priva di mezzi di conoscenza.

L'aguzzino è magrissimo, nudo nella sua debolezza fisica, incrociato, un avanzo di uomo, ma armato e provvisto degli arnesi più diversi, frutto di una civiltà esausta ma proliferante di invenzioni disumananti, un avanzo d'umanità aberrante di pretta marca beckettiana; la vittima ugualmente avanzo di umanità ma nella parte subente, ghezzata, fino all'afasia e alla riduzione ad animale.

Ma la riduzione al rapporto potere-massa nella società superindustrializzata non esaurisce le valenze del testo: il *Sacco* rimanda, così come le poche parole della vittima, a conflitti con la vita e con il nostro prossimo ben più misteriosi ("mia madre era una corda tesa e mio padre un giocherellone, con quella corda mio padre si è strozzato, con quei giochi mia madre si è spezzata", o "non sono mica il custode di mio fratello", che è il grido di Caino al Creatore che gli chiede conto della vita del fratello).

La vittima riesce per un attimo a uscire dal sacco-prigione; per debolezza ormai connaturata, ma anche per la torbida acquiescenza di ogni vittima al suo carnefice, finisce con l'entrare subito dopo in un altro: facile preda sotto gli occhi stupiti ma ugualmente pronti all'obbedienza di noi, uomini del 2000 provvisti di tutto, anche di questo spettacolo a luci spiegate della nostra sconfitta, meno che della speranza.

Dopo la recita, la luce fioca di via Cuoco, dove l'attuale servitù ci relega a pensare, ha fatto a malapena ritrovare le automobili, compagne sicure dei nostri giorni. Prima, dentro, uno spettatore era caduto nella provocazione ed aveva aiutato l'aguzzino ad allacciare uno strumento di tortura.

Lasciati a se stessi gruppi spontanei e movimenti di base
La cultura, isola nell'isola

Il Messaggero Sardo, marzo 1978

Nel clima di generale disinteresse a livello pubblico per la cultura, le iniziative nel settore non possono che fare capo a movimenti di base tendenti al collegamento organico. A quest'ultimo settore appartiene la recente iniziativa della Lega delle Cooperative e Mutue, concretizzatasi, dopo una serie di riunioni di lavoro, nella costruzione del nucleo organizzativo promotore dell'Associazione regionale delle Cooperative culturali. L'obiettivo di fondo è facilmente intuibile: mettere insieme le forze della cooperazione culturale per risolvere problemi che l'esperienza ha dimostrato essere di difficoltà superiore alla capacità dei singoli operatori.

Problemi interni. Dopo i primi entusiasmi, legati alla contestazione di dieci anni fa, che fece adottare anche per il lavoro artistico e culturale una formula giuridica storicamente legata all'impegno politico e alle lotte dei lavoratori, molti di questi gruppi hanno subito delle crisi per una insufficiente valutazione delle esigenze del mercato, che viceversa una qualsiasi impresa deve considerare primarie (non a caso la Lega ha tenuto a Chianciano un seminario su "L'impresa culturale").

E problemi esterni. Questi possono essere riassunti, parafrasando quanto ha scritto per gli artisti il pittore Primo Pantoli, "nell'umiliazione di essere tagliati fuori dai circuiti che contano, di avere difficoltà insormontabili nell'informazione e nella partecipazione, dell'eterno diletterantismo, di un destino provinciale, di una ricerca oscura, priva di confronti validi, di dialoghi fertili: ogni mattina affrontare il deserto e guardarlo come area fabbricabile: non avere struttura e vedere le fondamenta del regno di "Utopia".

Ostacoli all'informazione, alla ricerca, ai confronti, ai dialoghi, destino del provincialismo e del diletterantismo, illusione del povero di poter fare da solo e bene anche senza mezzi: sono l'equivalente culturale dei pesi che il sardo sopporta da decenni sul piano economico e sociale, per la scelta di un modello di sviluppo che ha sacrificato le risorse umane e materiali della regione al tornaconto delle grandi concentrazioni economiche nazionali e internazionali.

Responsabilità che hanno anche i segni visibili, cicatrici, nel capoluogo di regione: la biblioteca universitaria sull'orlo della chiusura, il rustico non ricoperto del nuovo teatro civico abbandonato per mancanza di fondi da due anni, il portone sbarrato dell'Auditorium di piazzetta Dettori, chiuso da tre anni per "motivi tecnici", l'erbaccia e le immondizie nel più bello anfiteatro romano del bacino del Mediterraneo, l'altro portone sbarrato della Cittadella dei Musei nell'area del vecchio Arsenale di Castello (tutto è pronto da anni ed è stupendo, ma non si può inaugurare per inspiegabili dissidi). Ed altre chiusure: la Passeggiata coperta del Bastione, l'ex palazzo comunale di Piazza Palazzo, il teatro delle Saline, corroso sempre di più dalle attrezzature sportive che lo assediano.

Proprio alla risoluzione del problema di una definitiva e organica legislazione in materia culturale da parte della Regione è rivolto l'obiettivo strategico della costituenda Associazione delle Cooperative culturali: in autunno vi dedicherà un apposito convegno a cui saranno chiamati a partecipare partiti, sindacati, Università, forze culturali e enti locali.

Per ora le cooperative concretamente impegnate in questo lavoro di collaborazione (ma già è prevista l'adesione di numerose altre) sono la Cuec, la Cooperativa Teatro di Sardegna, Spazio A, Radio Supramonte e la Cabas (Coop Antichità Beni Artistici Sardi). Hanno costituito un gruppo promotore che oltre a preparare la costituzione dell'Associazione regionale curerà la realizzazione di alcune iniziative già programmate. Al convegno di cui si è detto seguiranno una serie di produzioni in collaborazione con la terza rete televisiva regionale, ed infine "L'estate teatrale cagliaritana", una rassegna di spettacoli di gruppi sardi e della penisola che contamineranno per la prima volta alcuni spazi all'aperto particolarmente suggestivi della città.

L'attività estiva delle Cooperative di spettacolo e culturali aderenti alla Lega si spingerà anche nell'interno e sulle coste, presso insediamenti turistici e del tempo libero, alcuni gestiti dal Cral aziendale dell'Enel e da cooperative turistiche. Sul fronte teatrale, cui ci richiama quest'ultima iniziativa del nuovo organismo, c'è da sottolineare una intensificazione dei momenti informativi e promozionali che compensano un certo momento di rilassamento e di assestamento nella produzione e nella distribuzione che si registra nel settore, in coincidenza con la temporanea chiusura per lavori del Civico di Sassari e con le difficoltà incontrate dalla Cooperativa Teatro di Sardegna, che, dopo la sfortunata battaglia per sistemare e offri-

re alla città e al quartiere La Palma il teatro delle Saline (un anno e mezzo di lotte assieme ai sindacati e al comitato di quartiere, trascorsi tra la polvere dei lavori fatti riprendere), non ha ancora trovato una sede stabile di lavoro e di rappresentazione dei propri spettacoli, dovendo ripiegare di volta in volta su soluzioni costose e di fortuna.

Due sono stati, in particolare, i momenti di promozione teatrale di una certa importanza: due convegni svoltisi nello scorso dicembre, a Macomer e a Sassari. Il primo, su iniziativa dell'Associazione nazionale critici di teatro e con la collaborazione della Cooperativa Teatro di Sardegna, ha fatto il punto sul rapporto teatro-regione oggi nel nostro paese. Le conclusioni non sono state certamente ottimistiche e si riassumono nello slogan "non aspettare lo Stato fare da soli". In evidenza le due necessità della qualità, in funzione della "tenuta" sul pubblico, e della sperimentazione, ricerca in funzione di traino per un rinnovamento del teatro nel suo specifico.

Il secondo convegno promosso dalla stessa Cooperativa Teatro di Sardegna, con coordinamento dello studioso della comunicazione sarda Leonardo Sole, voleva approfondire il tema della drammaturgia regionale, ma ha fatto appena in tempo a proporre alcune linee di marcia di un possibile progetto di teatro sardo che è stato sommerso, accettando infine il nuovo tema, da un fuoco di fila di testimonianze accese sulle difficoltà di fare teatro in Sardegna da parte dei gruppi di base e di conseguenti critiche all'operato dell'Assessorato allo spettacolo. Ne è uscito un documento duro e circostanziato, vera fotografia dei problemi teatrali della regione- mancanza di spazi, di finanziamenti certi e di momenti formativi, in primo luogo- che mette all'ordine del giorno la costituzione di un movimento di tutti i gruppi teatrali di base della Sardegna, che si ponga come interlocutore unico dell'Assessorato, in una "vertenza teatro" che dovrebbe mettere finalmente i responsabili culturali della nostra regione con le spalle al muro.

Associazione delle cooperative culturali, movimento dei gruppi teatrali di base: il momento culturale della Sardegna che si muove e lotta al di fuori dei canali "concessi" dal potere è indubbiamente quello associativo. All'interno di questo spirito, il teatro, con la sua intatta, straordinaria, capacità di aggregare le persone e di favorire conoscenza, partecipazione, vigilanza e lotta, gioca ancora un ruolo di primo piano.

Ad Alghero una nuova lingua dagli altoparlanti dell'aeroporto **Quando il Dc9 decolla in sardo**

TuttoQuotidiano, 12 marzo 1978

Il "caso" di Raffaele Caria, l'impiegato dell'Ati all'aeroporto di Alghero che un bel giorno ha cominciato a dire in sardo e in catalano gli avvisi di partenza e d'arrivo degli aerei, è scoppiato da alcune settimane ed è stato ampiamente ripreso da giornali e radio. Ma sul personaggio Caria non si sa molto.

L'occasione per saperne di più capita per caso. Alghero, cinema dei frati francescani: è terminato un spettacolo teatrale che racconta in italiano e in sardo i trent'anni di autonomia di cui ha goduto la nostra regione e Caria interviene nel dibattito successivo alla rappresentazione. "Il teatro, così come i mezzi di informazione - dice - deve essere un mezzo di liberazione. Anche con il bilinguismo vogliamo spezzare un silenzio ancestrale. D'ora in poi i sardi non vogliono più essere silenziosi e prudenti, perchè è stato col silenzio e con la prudenza che finora la nostra patria è stata tradita".

Alla fine scambiamo alcune chiacchiere. Primo argomento gli sviluppi del suo "caso". "Quattro parlamentari radicali - dice - hanno presentato un'interrogazione ai ministri dei trasporti e degli interni e delle partecipazioni statali. Assieme al mio avvocato ho presentato poi ricorso al pretore di Alghero contro il provvedimento preso nei miei confronti dal'Ati (una riprovazione scritta che minaccia altri più gravi provvedimenti). Vogliamo che il giudice si pronunci nel merito. Ma l'udienza è stata fissata molto in là, a cinque mesi dal ricorso, ignorando la legge che dispone il termine di sessanta giorni. Si conta evidentemente sul tempo per far dimenticare a naufragare l'iniziativa. Continuare gli annunci infatti sarebbe molto rischioso, in mancanza di certezza giuridica".

Come andarono le cose precisamente?

"Pensavo da tempo all'opportunità di verificare come avrebbe reagito la gente in attesa nell'aerostazione agli annunci in sardo e catalano, che è la lingua degli algheresi. Era anche importante mettere sardo e algherese alla prova del microfono e dell'altoparlante. Allora cominciai. Prima,

tre anni fa, con annunci sporadici. Poi, visto che funzionava, che i viaggiatori locali obbedivano alle disposizioni impartite in catalano o in sardo, ho ripreso nei mesi scorsi in modo sistematico, usando sardo e catalano prima di italiano e inglese. Mentre tre anni fa nessuno reagì, oggi per la continuità degli annunci, si sono mossi. Il direttore dell'aeroporto ha pressato il caposcalo perché cessasse il fatto, 'che crea confusione nelle operazioni di imbarco e di sbarco, che genera ilarità e risulta offensivo della dignità aeroportuale'. Perché ho agito da solo? Ero convinto che le forze sociali e culturali non mi avrebbero aiutato".

Raffaele Caria, impiegato dell'Ati di Alghero. Ci si aspetta un personaggio grigio e anonimo. Invece ci si trova di fronte ad una personalità complessa, ad una storia densa di fatti, ad una vita vissuta con impegno in molti settori.

Caria è nato ad Alghero 36 anni fa. A venti emigra in Svizzera e Germania, dove fa il cameriere d'albergo per due anni. Al ritorno ad Alghero riprende gli studi di ragioneria interrotti e si laurea in giurisprudenza. Si butta quindi nell'impegno e nella militanza politico-sindacale: "Riappropriatomi della lingua e della cultura dominante ho preferito trasferire il messaggio della mia esperienza alla mia gente. A quel tempo l'operaio dell'aeroporto portava ancora la spesa a casa dell'impiegato, il sindacalismo nell'ambito aeroportuale cominciava da queste basi. Si era ormai nel '69 quando le lotte toccarono il vertice di intensità. Non mancarono le amarezze: dovetti uscire dalla Cgil quando dal vertice venne fuori la proposta del sindacato unico burocratico e verticistico".

Sempre agli inizi degli anni '70, si aggiunge l'impegno culturale. Caria intensifica l'uso dell'algherese come mezzo di presa di coscienza, di liberazione, partecipa a tutte le iniziative che portano all'aggregazione nella cittadina catalana di gruppi teatrali, folcloristici, musicali, alla istituzione di scuole sperimentali di algherese, alla intensificazione dei rapporti con la Catalogna, che passano da una fase elitaria ad una popolare. Caria ha due bambini, di cui la prima di tre anni e mezzo parla indifferentemente italiano e catalano. Fa parte del comitato cittadino per la difesa del catalano e del sardo e dirige un centro algherese di ricerca e documentazione che ha già prodotto risultati di rilievo.

L'impiegato dell'Ati è stato un personaggio scomodo per il partito al quale apparteneva, il Pci: "Nel gennaio del '77 mi espulsero perché come con-

sigliere comunale denunciavo un tentativo di colonizzazione turistica a Porto Conte da parte della famiglia “padrona” di Alghero. Rimasi in Consiglio come indipendente di sinistra. Durante le recenti consultazioni per la crisi comunale la mia è stata l’unica parte politica presente in consiglio che è stata discriminata nelle consultazioni. Sono stato anche oggetto di violenza fisica da parte del vicecapogruppo del Pci, unicamente perché tentavo di partecipare all’assemblea dei capi gruppo. Mi sono state fatte delle proposte da altri schieramenti ma io non accetto alcuna candidatura sul piano istituzionale: mi taglierebbero la lingua”.

Tu ti senti sempre comunista...

“Certo, sono un comunista, anche se non del Pci: un comunista ortodosso che si meraviglia che il partito oggi paventi strumentalmente il pericolo del separatismo per gettare discredito sul movimento di liberazione linguistica e addirittura tenti di sminuire l’iniziativa popolare presentando una proposta di legge di vertice, e quindi scorretta sul piano della democrazia diretta. Se gli articoli 3 e 6 della Costituzione fossero attuati in Sardegna ci sentiremmo tutti meno separati e meno emarginati sul piano della partecipazione democratica; la Costituzione l’ha firmata anche il Pci: il discorso sul separatismo gli si ritorce quindi contro”.

Che cosa pensi sul dibattito attualmente in corso sul bilinguismo?

“Non è importante appropriarsi del sardo, quanto dell’italiano, che è la lingua di chi comanda. O meglio: è importante appropriarsi dei mezzi di sfruttamento capitalistico ed economico di chi ha invaso la nostra terra e che, disponendo di questi mezzi, dispone anche di quelli di informazione. Ed ecco che si fa passare la cultura dominante per cultura dei dominati. Si sono dette molte falsità anche quando si parla di chiusura nei confronti dell’italiano o dell’Europa. Noi non siamo certo per un parlamento europeo degli Stati ma per un parlamento delle nazionalità, poiché questo significherebbe la partecipazione diretta della Sardegna alle scelte più generali che la coinvolgono e come popolo e come economia. Poi c’è da precisare e da chiarire bene che prima di svolgere un ruolo europeo la Sardegna deve svolgere un ruolo mediterraneo: Sardegna e Catalogna si trovano a far da cuscinetto all’Africa: e non si può pensare al parlamento europeo senza pensare all’Africa e alle nazioni cuscinetto nel rapporto Europa-Africa”.

Gustosa satira di Teatro Sardegna
Carrasegare: una Rinascita tutta da ridere

Il Messaggero Sardo, aprile 1978

Autonomia sarda-carnevale: già l'accostamento titolo-argomento del nuovo spettacolo della Cooperativa Teatro di Sardegna ha un immediato riscontro nell'opinione pubblica. Pochi in Sardegna possono infatti negare (e tra quei pochi non ci sono senz'altro gli emigrati) che per le scelte fatte in materia economica dalla classe politica sarda in trent'anni di autonomia si può (o si deve) parlare in termini di indignazione e, se da un palcoscenico, anche di beffardo, di grottesco, di riso amaro.

Come dice una battuta di *Carrasegare* (Carnevale, appunto) bisogna ridere, quando si deve ammazzare chi si vuole bene, un riso amaro e folle, "su risu de sa mela granada, rutta a terra e ispaccada, su risu de sa columba chi si 'nde bogat sa matta cun s'ungia, il riso giallo del mietitore, quando lo scirocco gli miete con una falce di fuoco il campo di grano, il riso verde del pastore, quando la neve, a primavera, gli brucia l'erba nella tanca, il riso nero del minatore quando il grisou gli scoppia in fondo al pozzo di carbone, il riso rosso del pescatore di frodo quando il tritolo gli manda le dita mozze contro la luna".

È tra una tappa e l'altra del rituale carnevalesco di Giolzi, tra la caccia e l'imprigionamento, tra il processo e la condanna a morte o il lamento funebre del fantoccio di carnevale, che si snoda il racconto satirico di quello che è stata la rinascita in Sardegna per pastori, contadini, operai, minatori, emigrati. Simbolo unificante di tutto il fallimento del modello di sviluppo economico incentrato sulla chimica di base, lo stesso fantoccio di carnevale, Giolzi, che è lo squilibrato, il "matto" del paese, uno dei tanti contadini-pastori sradicati dal contesto loro proprio, chiamati dal "dio petrolio" e lasciati da questo nella disoccupazione e nell'alienazione: "cacciaviti disoccupati".

Giolzi l'alienato fa il fantoccio di carnevale, ma gli va bene; riandando indietro nella sua storia, che è la storia della Sardegna degli ultimi trent'anni, aiutato dai compagni che "recitano" assieme a lui il rito carnevalesco, "guarisce" durante la scena finale del "manicomio", quan-

do, come in una seduta di terapia comunitaria, rivive i propri traumi e ritrova la propria identità. Non sempre per gli altri *Giolzi* finisce così.

Carrasgare è stato scritto da Francesco Masala e Gianfranco Mazzoni, che ne ha curato anche la regia. “Ma è anche nostro”, dice Rosalba Ziccheddu, che come aiuto regista ha seguito più da vicino l’evoluzione dell’idea di spettacolo; “nostro, del collettivo interno alla Cooperativa, cioè, perché lo abbiamo voluto, lo abbiamo visto nascere, lo abbiamo messo in scena: così incisivo, pungente, attuale, divertente”.

Il finale del lavoro è positivo non tanto per la guarigione del protagonista o per l’invito finale al pubblico a “faeddare”, cioè a prendere la parola, ad intervenire sui problemi che riguardano il destino di tutti, quanto per la esperibilità da parte di ciascuno di noi dei rimedi cui *Giolzi* fa ricorso per salvarsi: l’aiuto alla comunità entro la quale vive e la conoscenza della sua storia.

Lo spunto venne da un copione pervenuto dall’Occitania, la regione meridionale della Francia che tanto fastidio ha dato negli anni scorsi ai governi parigini per la rivendicazione della nazionalità e della lingua. Il manoscritto, opera di un gruppo giovanile di “teatro di strada”, fu tradotto e studiato dalla cooperativa per una sua utilizzazione in Sardegna. Furono consultati alcuni scrittori e studiosi, tra cui Clara Gallini, Leonardo Sole, Francesco Masala. Ma non se ne fece nulla. Il copione era “troppo” da una parte (la satira era in chiave culturale giusta per gli occitanesi ma inespugnabile per i sardi) e “troppo poco” da un’altra (la maggior parte dei nodi della “questione sarda” attuale restava tagliata fuori). Sopravvenne un momento di crisi. Poi, come avviene spesso a teatro, fu l’idea scenica a risolvere: ambientare tutto in una festa di carnevale. Non rimaneva che ridurre a sintesi significativa i grandi temi della condizione sarda di questi anni e vestirli dei panni del carnevale, aggiungendo, come anello comunicante dei due livelli, il “*Giolzi-matto*”.

Dopo un lavoro di ricerca durato parecchie settimane il Collettivo consegnò il materiale storico-politico e folclorico accumulato nelle mani dello scrittore Masala e del regista Mazzoni perché stendessero il testo. Ai primi di gennaio questo era pronto. Un mese dopo, il 2 febbraio, al civico di Sassari, dove il gruppo è di casa e dove esiste un teatro pubblico, lo spettacolo andava in scena. Interpreti Giorgio Boi, Lia Careddu, Lello Giua, Cristina Maccioni, Paolo Meloni, Franco Noè, Tino Petilli, Cesare Saliu; scene di Corrado Gai, costumi di Gianni Garbati, musiche di Giorgio Boi, sarta Olga Cugliari Boi, organizzazione di Lello Giua e

Mario Faticoni. Successo di pubblico e di critica, una cinquantina di repliche nell'isola a fine aprile, di cui tre al Massimo di Cagliari (l'inizio di una gestione pubblica e popolare per l'inviso teatro privato, ora minacciato anche di demolizione?) e una a Torino, nell'ambito delle celebrazioni del Trentennale dell'autonomia sarda promosse dalla Regione Piemonte e dal circolo emigrati sardi Adis.

La teatralizzazione dei momenti politici dello spettacolo è incentrata sul concetto di "Carro allegorico". I carri sono cinque: il carro della pastorizia, con personaggi e situazioni da spettacolo di varietà, con in primo piano il nuovo mito del capitalismo, la "pecorona", che produce il "petrolatte"; il carro dell'agricoltura, con suonatori-agricoltori pronti a produrre musica nuragica" per un festival del Mec; il carro dell'industria, elaborazione fantastica della Sartiglia di Oristano, con una regina dei nuraghi che mette in palio la mano e la dote della Principessa Rinascita ponendo come condizione l'uccisione di un Caprone (la Sardegna, la cultura, la sua economia) con vincitori il Principe primogenito del dio Petrolio e il Duca di Longobardia, Signore delle Cattedrali nel deserto; il carro delle miniere, una processione del venerdì santo in cui il morto è il minatore sardo; ed infine il Carro dell'emigrazione, con i "Vestiti di bianco", i poveri alienati ospiti di un ospedale psichiatrico.

E il carnevale? Dice Masala: "il rituale di Gjolzi, il fantoccio di Carnevale, riassume il significato che aveva nell'antica società contadina sarda: un rito di eliminazione del male e di propiziazione del bene. Gjolzi rappresenta il demonio, la sfortuna, l'annata cattiva, deve essere messo sotto terra per seppellire almeno per un giorno la fame, la miseria, la bruttezza, la malattia, la malasorte, tutti i mali, insomma, di cui, quell'essere, dio o diavolo che sia, è responsabile".

Poesia, filastrocche e canzoni popolari, ricercate spesso sul posto, hanno fornito il materiale per la ricostruzione delle cinque scene ancorate al rito carnevalesco di Gjolzi: la caccia, l'imprigionamento, il processo, la condanna a morte e il lamento funebre. Lo spettacolo è il quarto della linea "popolare", su temi regionali della cooperativa Teatro di Sardegna. Prima erano venuti *Quelli dalle labbra bianche* di Masala e Colli, *Su Connottu* di Ruju e *Parliamo di miniera* di Mazzoni.

Informare per assecondare una speranza
Spettacolo, nasce una rivista

Spettacolo, novembre 1978

Strano momento, l'attuale, per la Sardegna. Sembra di avvertire quel silenzio sospeso che di solito precede un avvenimento da tutti a lungo atteso. È in questo silenzio che si fanno scelte giuste o sbagliate, che si dà via libera alla fiducia o allo scoramento. L'avvenimento che si attende è bene adombrato nel pezzo che Ribichesu ha scritto per questo numero zero: una presa di coscienza, autentica questa volta, del fallimento del modello di sviluppo di questo dopoguerra, e il prendere corpo di progetti a misura della nostra terra e dei nostri uomini; una speranza di risalita, visto che più in giù non si può andare, un germogliare di nuove energie.

Che non sia più il caso di barare e che ci sia bisogno di tutte le energie, è confermato dalla piega che sta prendendo la risoluzione della crisi regionale, al momento di andare in macchina orientata verso un governo appoggiato dal Pci.

Il giornale nasce per altri motivi principali, che dirò. Ma tra i motivi secondari c'è anche questo: assecondare una speranza, farsi veicolo e tramite, nelle forme dell'attività culturale e di spettacolo, dei nuovi fermenti; raccogliarli tutti insieme, materialmente, uno accanto all'altro, nel giornale: che dev'essere già un fatto confortante. E sconfiggere il partito della paura e della sfiducia. Un partito che abbiamo visto comparire subito, puntuale, già ai primi vagiti di questa nuova iniziativa.

Il giornale lascerà per strada i cinici, che ammoniscono di lasciar perdere, che dopo il fallimento del '68 a quelle speranze non crede più nessuno; ed anche i litigiosi provinciali, che non sanno districare le proprie posizioni, per correggerle e farle fruttare, dal viscido del dibattito polemico, dalla radicalizzazione in cui si erano presi il lusso di sistemarle.

È più che mai tempo di impegno e di unità di sforzi, e chi non sa reinventare e nutrire di linfa fresca i vecchi concetti, chi non vuole conti-

nuare dove altri, stanchi, si sono fermati o hanno sbagliato, chi crede che certe parole d'ordine subiscano i capricci della moda, si faccia da parte e lasci lavorare gli altri. I nostri primi interlocutori, per essere chiarissimi, sono i giovani di 14 anni che stanno iniziando in questi giorni in Sardegna la scuola superiore.

C'è da assecondare, oltre che una speranza politica, anche dei progetti d'intervento precisi e concreti nel campo che ci riguarda: la stagione di prosa, il Circuito teatrale, gli altri interventi della Cooperativa Teatro di Sardegna, quelli degli enti locali (che per la prima volta fanno pronunciare la parola miliardo), di strutture di promozione culturale come la biblioteca Satta, l'Archi, la Lega delle Cooperative; il teatro a Cagliari, l'Alfieri, destinato a offrire per otto mesi spettacolo in ogni sua forma, la riconversione culturale di alcuni cinema, il decentramento e i programmi degli enti lirici, la drammaturgia sarda che procede e regala esperimenti lucidi e coraggiosi come *In nome del padre*, la felice, inconsapevole, confluenza nelle scelte artistiche da parte di Cts ed Ente Lirico di Cagliari, ciascuno dei quali presenta nella forma che gli appartiene *Woyzeck* e *Barbiere di Siviglia*...

Per altro verso, c'è da combattere il pericolo della mercificazione del prodotto culturale nelle televisioni private e nel teatro, nell'assetto che prenderà dopo la stagione che comincia. Ma su tutti i motivi, quello di dare la voce finalmente a chi produce cultura e spettacolo in ogni località della Sardegna, soprattutto in quella sommersa dell'interno. Informare, informare in modo completo e pluralistico, sistematico e formativo, anche con dei "materiali" teorici, drammaturgici, legislativi.

Ed ancora, porre le premesse per un discorso critico, che, insieme a quella delle strutture di formazione dei quadri artistici, sarà la strada da percorrere, se non si vuole che, crescendo produzione e distribuzione, ad essere prodotti e distribuiti siano iniziative sottoculturali. In un Paese dominato dal pregiudizio estetico del De Sanctis, in cui per sconfiggere un avversario gli si dice che ha i capelli troppo lunghi, il potere che spinge verso la conservazione questo si attende: di poter accusare la nuova cultura che aspira ad una nuova società di essere "brutta".

Situazione

E gli intellettuali stanno a guardare

Spettacolo, febbraio 1981

Quello che a noi sembra essere stato uno degli aspetti più gravi e inquietanti della crisi sarda di questo dopoguerra nel particolare settore della cultura - il distacco fra intellettuali e società - può nel futuro immediato provocare danni ancora maggiori ed irreparabili. Parliamo in particolare del distacco di scrittori, studiosi, giornalisti, e di tutti quanti in genere esercitano di fatto una professione che dovrebbe essere "intellettuale", dall'operatività "minore", quella che, non rientra nel campo della ricerca universitaria o della attività editoriale o pubblicitaria o in altre attività ritenute canonicamente "intellettuali". Abbiamo avuto così gli scrittori che facevano gli scrittori ed avevano quindi rapporti solo con la Casa editrice, docenti universitari che badavano solo alle ricerche utili per gli studenti e per sé, giornalisti obbedienti alla vecchia regola "so bene quello che interessa al lettore, per il resto mi manderanno un comunicato", etc.

Ma il dibattito delle idee non rispetta questi riti morti e si svolge in altre sedi e modi. È avvenuto in tutti questi anni, che hanno visto fiorire iniziative numerose e talvolta incisive sul piano del costume e della cultura. Associazionismo di base, cineforum, teatro in tutte le salse, autogestito, decentrato, di base, gestuale, politico... (tutto meno che borghese), ed ancora danza moderna, esperimenti di cabaret e di nuovo folk, musica giovane, emittenza radiotelevisiva privata... Iniziative disperate, con una curva ormai prevedibile, che ritorna alla fine sempre in basso, "sterili", "velleitarie": questo il giudizio dell'altra parte.

Da tutto ciò l'intellettualità ufficiale si è tenuta distaccata; non si sa se per la paura di non reggere l'impatto con un fenomeno che non capiva, oppure per snobismo, sussiego.

Il distacco ha provocato danni e vittime. Danni e vittime, tuttavia, commisurate ai piccoli obiettivi, una generica volontà di animazione culturale, che quelle iniziative si ripromettevano.

Ma oggi, inizio anni '80, che quell'animazione ha condotto una pat-

tuglia di uomini miracolosamente vivi e operanti sulla trincea più avanzata di progetti ambiziosi, dalla più ampia carica risolutiva di problemi annosi, il distacco degli intellettuali può significare delitto grave e non più colpevole negligenza.

La coesione, il blocco sociale tra intellettuali e fermenti sociali e culturali provenienti da un'ampia base popolare e giovanile, unica condizione per togliere il consenso alla classe dominante e concederlo alle classi che chiedono una trasformazione della società, compito storico degli intellettuali, è resa necessaria oggi in Sardegna non più ai fini di una generica opera di animazione culturale, bensì di una strutturazione culturale in grado di far fare alla società sarda quel giro di boa invano chiesto trent'anni fa all'economia. Una legge organica sulla cultura (un progetto dell'assessorato regionale precedente è già pronto), che contenga tutte le innovazioni concretizzatesi ormai nella pratica di chi ha lavorato in campo culturale, metterebbe in moto una serie di reazioni a catena, sfrutterebbe preziose energie inutilizzate, svilupperebbe una creatività che andrebbe poi a beneficio di altri settori più crudamente "produttivi" della società.

Ma se c'è da fare blocco sociale intellettuali - operatività culturale per costruire, c'è da farlo anche per difendersi. Abbiamo già accennato ai pericoli della crescita teatrale, che si possono riassumere nello spettro di un'invasione di contenuti, di forme e metodologie di dubbia utilità per una società che aspiri all'autonomia e alla specificità, che altrove hanno una debole giustificazione solo nel loro necessario, quasi, soccombere alle spinte condizionanti di strutture quali Teatri Stabili, Accademie, Circuiti, Ministero e altri centri di pressione.

In Sardegna l'isolamento almeno questo vantaggio comporta: che, non essendovi simili "fatti compiuti", è aperta una strada per soluzioni corrette a misura di ideali e richieste popolari che nessuna moda potrà mai mettere nell'armadio.

Il campo dello spettacolo verrà investito - già si sente una brezza preoccupante - da un vento pericoloso, che cerca sbocchi di mercato e che tenterà di usare cavalli di Troia. Occorrerà che i cavalli mostrino un talento superiore a quello umano. E che il professionista dell'intelletto lo eserciti anche su una materia che offre, oggi in Sardegna, non pochi spunti e motivi di dibattito e vaglio critico.

Situazione

Lo spettacolo è esploso? Governiamo i frammenti

Spettacolo, marzo-aprile 1981

In poche settimane quanti fili tesi paralleli e che ambirebbero intrecciarsi in un groviglio non paralizzante ma fecondo di risultati per una crescita culturale!

In febbraio il sardo colto e il classico adattato di *Funtanaruja* in giro per città e paesi di Toscana, Puglia e Calabria. Negli stessi giorni il Carnevale dappertutto, con i suoi mitici segnali. Poi la Rai di casa nostra che filma un rito di teatro "del popolo" che da secoli si svolge a Castelsardo. Infine (ma quanti fili ci sfuggono...) i ricordi di viaggi di altri viandanti del teatro, ad esempio Grotowskj, fissati sulla pellicola e presentati assieme ad altri stili ricerca a Cagliari nella rassegna *La tradizione del nuovo*. Stili di ricerca che lo stesso gruppo organizzatore annuncia di voler presentare nella veste teatrale autentica, con una rassegna. Rassegna che si aggiunge a quella di "nuovo teatro" del Circuito Teatrale regionale.

Fili che si vorrebbero congiunti, dicevamo. Lo richiede il momento storico della cultura teatrale sarda, che tutto ad un tratto ha raggiunto la temperatura adatta a fondere in un crogiuolo tutte le esperienze e le fatiche portate avanti con tenacia per anni da quelli che venivano indicati quali eccentrici sognatori.

Quel che sembra mancare è l'elemento catalizzatore e purificante di questa congerie di elementi, che coniughi rito tradizionale con teatro colto, teatro della città con teatro del paese, teatro dell'organizzazione con teatro dell'artista.

I fili sono troppi e troppo tesi per non lasciar intuire che da questa tensione, da questo fervore creativo, prima o poi sortirà il prezioso enzima risolutore. Casomai bisognerà propiziargli il terreno, rinunciando alla tentazione-lusso dell'intransigenza, dell'intimidazione e della lotta tra stili, gruppi, centri di potere.

Il problema sta lì davanti a noi: la creazione di una drammaturgia sarda, di uno stile di rappresentazione teatrale dei sardi, considerati

non essere superiori cui è dovuta la gratificazione di un riscatto dopo le umiliazioni subite, ma come cittadini del mondo che al pari di tutti hanno diritto di elaborare idee di rappresentazione della vita a misura della propria cultura.

Gli articoli di Rossana Meloni, Enrico Pau, Chiara Vatteroni, Rita Trupia e Marco Corrias su questa tematica si innestano. Ed altri echi di questo dibattito abbiamo avvertito al post-Grotowskj della rassegna *La tradizione del nuovo*. Il critico de *La Repubblica* Ugo Volli ha detto: il teatro popolare oggi è il calcio degli stadi, il resto è contaminazione. E ancora: dobbiamo inventare delle culture post industriali, usare le cose nuove per adattare alle nostre esigenze. Una concezione che accetta come dato di fatto la disgregazione (della metropoli?) e fa appello all'abilità dell'animale da escrementi: "i gruppi teatrali sono parassiti e lo siano fino in fondo". Si parlava dei "nipotini" di Grotowskj e dell'inflazione dei seminari sul gestuale. Ma è tutto contaminazione e disgregazione nella cultura del popolo, cioè del paese, dove paese è rimasto? Per Roberto Olla, programmatista Rai, no: le tecniche che i giovani sardi s'affannano a cercare traducendole dal polacco le possono trovare a pochi passi da casa loro, in quelle manifestazioni di teatralità popolare che obbediscono a regole precise.

E la lingua? Un tema di dibattito sulla cui importanza ci troviamo tutti d'accordo, ma al quale pure occorre fare imboccare la dirittura d'arrivo. In Toscana, Puglia, Calabria a presentazione dello spettacolo si diceva: "state per assistere ad un raro esempio di sopravanzamento della cultura rispetto alla politica. Il bilinguismo è entrato solo in questi giorni nelle aule del Consiglio regionale sardo e non si intravede la sua sorte: voi ve lo trovate già realizzato questa sera".

Un teatro per la Sardegna. Indicazioni e suggerimenti non sono mancati in questi anni. Le più copiose e autorevoli sono scaturite dal Convegno indetto dai critici di teatro a Macomer nel dicembre '78. Altre verranno a quello di Cagliari del 3 e 4 aprile su "Teatro e Mezzogiorno", indetto dal Pci. Il problema è sempre quello di calarle nella situazione e nella cultura politico-sociale in cui debbono poi agire.

Situazione

Teatro, occhio al fattore qualità

Spettacolo, maggio 1981

Un elemento costante del nostro discorso sul teatro è la preoccupazione che la crescita sia qualitativa. Educare il pubblico per renderlo partecipe, critico, non vittima plaudente di quel “bisogno di proiettarsi” che nasce dall’isolamento. Problema grosso: è su un pubblico non educato, provinciale, che cade nelle trappole del “nome”, della battuta ad effetto, della “trovata” scenografica, che punta chi nel teatro vede solo un prodotto come tutti gli altri con cui invadere mercati vergini.

C’è stato del buono ma anche del cattivo nelle due rassegne del Circuito. Ed è legittimo abbandonarsi senza riserve al successo dei Medas? Non per loro, che sono bravissimi (perché si divertono a fare le cose seriamente, a differenza dei cattivi dilettanti, che bruciano tutto nella gag e nell’ammicco), ma per chi sta dietro di loro e per l’uso che faranno del pubblico. *La Voce Sarda* non passa da mesi i comunicati stampa della Cooperativa Teatro di Sardegna con un tono da “me ne infischio” degno del padrone delle ferriere, mettendosi sotto i piedi l’addetto stampa, i dettami deontologici che dovrebbero essere difesi dall’organo sindacale dei giornalisti, e gli stessi colleghi della redazione.

Anche da fuori, da Trieste, viene la conferma di quanto presente sia la minaccia d’introdurre in Sardegna metodologie scorrette del fare teatro; nel caso specifico, il rapporto sussiegoso e fuorviante informazione-critica-teatro. Che tipo di informazione e critica vuole nascere e accompagnare il decollo teatrale della Sardegna?

Le notizie sui seminari teatrali a Cagliari sono viceversa confortanti. Indicano che sui giovani è doveroso puntare, anche se non assolvono quelli che prendono il giovanilismo come una nuova forma di parassitismo, una pensione fatta di autorizzazione perpetua a sbagliare.

Se *Spettacolo* qualche volta mostra di innestare la baionetta della sentenziosità saccente e dello slancio ideale è perché si sente espressione più dell’opinione pubblica sommersa e anonima che degli *happy few*, dei pochi addetti ai lavori, cinici e disincantati.

Successo della Mostra fotografica di "Italia Nostra" **L'occhio impietoso denuda la Sardegna**

Spettacolo, maggio 1981

Chiuderà il 30 maggio alla Cripta di San Domenico di Cagliari, salvo ulteriori proroghe, la mostra "Vivere in Sardegna", promossa da Italia Nostra, che tanto successo ha registrato nelle prime settimane di apertura. Come è detto nella presentazione del catalogo ragionato, l'iniziativa conclude un ciclo di mostre che Italia Nostra ha cominciato nel 1967 con "Italia da salvare". Anche questa mostra affronta temi più vasti di quelli legati alla tutela dei soli beni monumentali ed artistici. La tutela del paesaggio è diventata tutela dell'ambiente, cioè di una somma di dati umani, storici, culturali, geografici, geologici, biologici, quindi tutto quanto si è impresso, lungo i secoli, nella cultura e nel "fisico" del territorio. Soggetto del "vivere", insomma, è l'uomo.

Sette sono i capitoli della mostra, in cui si articolano circa 150 immagini e testi. Sette capitoli che racchiudono i mali fondamentali della Sardegna d'oggi, altrettanti "stazioni" di una Via Crucis che si vorrebbe non percorrere più nei prossimi anni.

Il primo, *Malgoverno di un territorio*, mostra il progressivo squilibrio negli anni della popolazione sul territorio: le città si accrescono di abitanti e di periferie, l'interno si spopola sempre più: risultato dello sviluppo per "poli", centrato su poche, grandi, industrie petrolchimiche, dagli alti costi di investimento e dalla bassa occupazione. Squilibrato anche lo sviluppo del "terziario".

Il secondo, *Città in crisi*, denuncia la mancanza di case (16.400 alloggi solo a Cagliari) e di servizi collettivi. Mancano scuole, posti letto negli ospedali, ambulatori preventivi, cronicari, ricoveri per anziani, asili nido, verde pubblico. Denunciate le condizioni di vita nei quartieri, "dormitori" segregati e isolati, la gestione del traffico (a Cagliari 47 mila utenti di auto private, 10 mila mezzi pubblici).

Cagliari non finita è il titolo del terzo capitolo. Ne risalta un quadro che è il compendio di molte delle incongruenze, delle inefficienze e degli errori commessi in Sardegna. Uno sviluppo determinato dalla specula-

zione invece che da esigenze di razionalità. Monte Urpinu, risanamento dei quartieri, servizi, fognature, depurazione degli scarichi.

De *I problemi dell'interno* si occupa il quarto capitolo. Zone montane e collinari spopolate, incongrua irrigazione delle zone di pianura, scarso uso delle nuove tecnologie nelle campagne, pastorizia abbandonata dai più giovani per l'isolamento ed il basso reddito, fallimento della "soluzione Ottana", perdita di un'attività economica, e di un'alta specializzazione operaia, con la crisi mineraria.

Il quinto capitolo si riassume in un solo pannello, che fa da snodo fra la prima e la seconda parte e che ci domanda *Che fare?*. I pannelli che seguono tentano una risposta. La prima, condensata nel capitolo *La ricerca della memoria*, è quella del legame stretto e attivo con le tradizioni e i beni culturali, terreno al quale rivolgere lo sguardo per non disperare e per trarre linfa e indicazioni di lotta e di lavoro. La seconda, indicata nei pannelli del settimo capitolo, *Risorsa natura*, proviene dalla stessa terra e dalle sue bellezze rasserenanti e ritempranti. Ma la natura è un bene da difendere, anch'essa come le città, dalla speculazione e dalla concezione "barbara" del turismo puramente dissipatore. Inattuati gli studi e i piani sui parchi.

Un posto a parte, nella natura, alle coste. Vi si intitola l'ultimo capitolo, l'ottavo. Qui la denuncia travalica i propositi costruttivi: la situazione è talmente grave che, "se non si procede a drastico ridimensionamento, le coste sarde (1.900 chilometri) saranno nient'altro che un unico serpente costruito, senza capo né coda, deserto d'inverno, stracolmo d'estate, estraneo alla popolazione, alla natura della costa, alla cultura sarda e non solo a questa".

Il rapporto macchina fotografica-natura è di solito di due tipi, celebrativo o scandalistico. E fotografare la Sardegna oggi induce necessariamente ad imboccare la seconda strada, nulla essendovi più ormai da celebrare. Ma lo scandalismo fotografico dei mezzi di comunicazione anche questo ci ha insegnato: che si può attutire la denuncia e risparmiare i colpevoli facendo dello scandalismo episodico, sensazionalistico. Il merito di questa mostra, invece, ci sembra quello dello scandalismo sistematico, ragionato, quieto nel suo porsi esterno, spietato nel suo discorso interno. In tempi di uso stordente dell'immagine a fini dimostrativi e fuorvianti, non è un piccolo merito. Una lezione anche per il mondo dello spettacolo.

Appunti / 5

Amarcord isolano al Vicoletto di Cagliari

Tre giovani artisti sardi che lavorano nella penisola, due attori Alberto Melis e Antonio Sanna, e il contrabbassista Marcello Melis, jazzista affermato a livello non solo italiano, sono transitati per tre giorni al "Vicoletto" di Cagliari.

Spettacolo insolito, Uno più uno più uno uguale dieci, recital-concerto per voci e contrabbasso, ha offerto al pubblico una meditazione sull'eterno tema dell'aspirazione frustrata al cambiamento, filtrata da alcune citazioni della cultura di provenienza, la Sardegna, dove i tre si sono pure formati artisticamente, e delle esperienze teatrali iniziali, particolarmente apprezzate per il tono pudico che assumevano nell'interno contesto.

I brani erano tratti da opere di Dante, Leopardi, Shakespeare, Brecht, Sastre, Corso, Ungaretti, Athanasulis, Rafele e dello stesso Antonio Sanna, autore di tre pezzi, dei quali particolarmente gustoso quello sul parroco nuorese.

Del Melis, apprezzati i pezzi di Athanasulis (testamento del padre al figlio), di Brecht (il monito disincantato dello Schmitt de La bottega del pane) e il monologo delle mosche.

Eccellente protagonista di uno spettacolo che altrimenti non potrebbe ambire all'originale, Marcello Melis al contrabbasso ha dato giustificazione ritmica e continuità ai vari pezzi, facendone un continuum musicale che ha reso talvolta arduo il lavoro dei due attori, costretti ad un rigore e ad una molteplicità espressiva in qualche punto carenti (come ne La bomba di Corso, dove è parsa non bastare l'acrobazia verbale).

Al "Vicoletto", applausi e festa più familiare, con qualche ex collega in platea. Repliche a Roma nella prossima stagione. In Sardegna li si attende alla seconda prova (ed in altre località).

(1981)

Prove cagliaritano di Pirandello

Arnoldo Foà: faccio l'attore per non alzarmi presto

La Nuova Sardegna, 6 novembre 1981

Prova di tavolino di *Questa sera di recita a soggetto* di Pirandello, regia di Marco Parodi, allestimento della Cooperativa Teatro di Sardegna, al vecchio Auditorium di piazza Dettori a Cagliari.

Arnoldo Foà, uno degli ultimi mattatori del teatro italiano, di quel tipo particolare che non vuole esserlo, pipa in bocca, schizza pigramente sulla carta i profili di questi strani nuovi suoi compagni di lavoro, che assieme a lui e a Rosa Di Lucia, Oreste Rizzini, Eleonora Cosmo e Loredana Mauri, debutteranno a Palermo il 27 di questo mese.

Ogni tanto solleva il mento e scruta non più per ritrarre ma per ascoltare queste voci nuove: Tino Petilli, Cristina Maccioni, Lia Careddu, Cesare Saliu, Paolo Meloni, Isella Orchis, Franco Noè, e poi i giovani Enrico Pau, Francesco Nonnis, Alessandro Valentini e Pierpaolo Erriu, emersi questi ultimi tre dal Gruppo Apprendisti Teatranti e dal seminario su *Praxodia* di Oppò.

Pigro e vigile come i cavalli di razza, che si muovono solo quando vale la pena, Foà esamina alla luce del ricordo il teatro in cui si prova. "Ci ho fatto il debutto del recital su Lorca con il chitarrista Gangi. Il direttore del Conservatorio temeva un forno, la gente invece dovette stare anche in piedi".

Vigile e partecipe anche nel tragitto verso la trattoria: "Ma per via Sardegna non si può passare anche di qua?". Pirandello e ricordi di spettacoli, come al solito, nei discorsi a tavola e quelle carezze al cane, che rivelano una dimestichezza antica e conferma il senso di solitudine schiva che emana dall'uomo.

65 anni, teatro, cinema, tv, doppiaggio, e scrittore. ("Ho sempre scritto, sin da ragazzo. Ora escono un romanzo e due commedie. Perché i registi, pochi validi, massacrano i testi? Per trarne ideologie proprie, perché non scrivono anche loro?").

In che rapporto tutti questi mezzi espressivi?

"Per me è tutto uguale, si tratta di recitare. Solo il doppiaggio, che ho smesso da vent'anni, è diverso".

Hai sentito il bisogno di tracciare un bilancio?

No. Un bilancio non l'ho ancora fatto. Oppure l'ho fatto sempre, ad ogni spettacolo, ad ogni "prima".

In che rapporto arte e professione?

Sono due cose diverse. Le difficoltà del lavoro, soprattutto le tasse, i viaggi, la precarietà, tutta la vita ti preme in un modo che non ti consente... Il momento più bello, creativo, sono le prove; poi non si fa che ripetere. È una fesseria quella per cui l'attore vive il personaggio. L'attore vede le quinte, i riflettori, tutta la macchina del palcoscenico, e deve rendere conto al pubblico: le pareti sono tre non quattro. Ci sono certo dei momenti magnifici, ma sono pochissimi. Ruggeri nel secondo atto di *Tutto per bene*, Benassi come Antonio in *Giulio Cesare*. Per me ricordo un personaggio minore in *La luna è tramontata* di Steinbeck, un capo partigiano che ordina di uccidere un sacerdote: mi sono trovato nella sua assenza di schemi, nella sua umanità... Non bisogna mitizzare, l'attore è uno che fa un lavoro, e può sacrificare le necessità dell'interprete per cedere alle necessità della vita e quindi alle lusinghe del mercato: la pubblicità, il doppiaggio. È stato il sopravvento della professione sull'arte che ha scoraggiato dal proseguire l'unica delle mie cinque figlie che aveva seguito le mie orme. Come darle torto, in un certo modo? Tu ti sforzi di rendere ogni sera diverso il tuo personaggio e il pubblico trascura queste sfumature per notare i dettagli ornamentali e i vestiti delle attrici... Tutto poi si complica cambiando teatro ogni sera. I punti di riferimento sono determinanti per l'opera di scavo, di perfezionamento che l'attore fa sul personaggio. Se mutano... È la gente che deve spostarsi, non l'attore... Ecco perché io sono per la stanzialità... E trattandosi di grossi autori come Goldoni, Pirandello, forse anche per un Teatro Nazionale... Certo, il Teatro Nazionale. Ci hanno tentato. Dovevano essere i Giovani... ma oggi, anche a deciderlo, i Giovani non ci sono più. Valli e De Lullo sono morti.

E ai giovani di oggi cosa ti senti di dire?

A quelli che fanno l'avanguardia, che facciano a proprio rischio, senza chiedere continuamente sovvenzioni. Ai giovani in genere che sono loro lo Stato. Ad essi l'eroe della resistenza Giacomo Olivi aveva lasciato scritto: non lasciate di nuovo le cose in mano ai politici, dopo... Passati 35 anni purtroppo constatiamo che quel pericolo si è avverato.

Dove si impara a recitare?

Dai bravi attori, come sempre. Non nelle scuole, dove solo quelli cacciati via hanno avuto successo nella carriera. E da imparare non c'è l'arte, che non si può insegnare, ma il mestiere, se quella è impossibile, questo è facilissimo. Quello da cui ho imparato di più io è Luigi Cimara, col quale non avevo niente in comune. La delicatezza con cui teneva il pubblico, la sobrietà, l'artigianalità... Straordinario.

Come hai cominciato?

Come cominciano tutti, con uno spettacolino di bambini. Per la Croce Rossa si recitava *Prima serenata al vento* di Carlo Veneziani. Avevo 14 anni. Il successo fu tanto che ci fecero fare molte repliche, divenni così subito professionista. Crescendo la cosa fu facilitata da incomprensioni familiari e dal bisogno di cambiare vita per una paresi intestinale. "Devi imparare a ridere", mi diceva il medico. Lasciai gli studi di economia e mi iscrissi al Centro Sperimentale di cinematografia.

E che cosa è stato il teatro per te?

Una cosa naturale, la vita migliore che potessi condurre data l'incapacità di fare l'impiegato e di alzarmi presto al mattino. Il piacere pirandelliano di far vivere le creature immobili che sono i personaggi di uno scrittore.

Quale l'autore che ti è rimasto più dentro?

Proprio Pirandello. Ma inteso come lui stesso voleva essere inteso: non gobbo, zoppo, filosofo, ma uomo. Il continuo tradimento lo faceva soffrire e lo fece capire in *Diana e la Tuda*, da me diretto e interpretato, per bocca del vecchio scultore.

La tua voce: un mito.

E invece a me non me ne frega niente. Non mi sono mai soffermato a pensare al suo valore. Non è indispensabile per recitare. Invece è importante parlare, imparare ad esprimersi scioltamente. Nella mostruosa impreparazione della nuova generazione di attori c'è invece proprio questo: che non sanno parlare.

Com'è l'oggi rispetto alle aspettative giovanili?

Non ci penso molto. Ho lavorato di volta in volta. Non sono capace di organizzare, ecco perché non ho fatto la compagnia Foà. Da giovane non ero un sognatore.

Intervista a Firenze

Turi Ferro: vestito d'allegria, come Liolà

La Nuova Sardegna, novembre 1981

Di passaggio a Firenze per un convegno, abbiamo incontrato Turi Ferro che recita *Il berretto a sonagli* di Pirandello alla Pergola con la sua compagnia, quella del Teatro Stabile di Catania.

Siamo andati a trovarlo incuriositi dal personaggio Ferro, "un uomo" - come dice Giuseppe Fava, uno scrittore che lo conosce bene - "che è venuto ridendo, un anno dopo l'altro, ed ogni anno un palcoscenico sempre più grande, nella grande arena del teatro europeo", un attore fuori dal comune, che fa solo l'attore e non l'imbonitore di se stesso, che guarda soltanto al pubblico e solo al pubblico sente di dover rispondere. E poi, che attore! Solo chi l'ha visto potrà valutare in tutta la sua pertinenza il giudizio che ne dà l'*Enciclopedia dello spettacolo*: "fantasia torrenziale, fascino e mistero propri delle autentiche personalità della scena".

Ferro è un attore-famiglia; non solo per il legame affettuosissimo che lo lega ai suoi compagni di lavoro sin dagli anni duri dell'apprendistato, ma proprio perché i Ferro in compagnia sono tre: accanto a Turi ci sono la moglie Ida Carrara e il figlioletto Guglielmo. La sua esperienza è sempre stata quella di una "socialità del teatro" vissuta spontaneamente e senza tante teorizzazioni.

Il sodalizio con Ida Carrara cominciò nel 1953, quando l'attore, nato a Catania 53 anni fa, tentò il capocomicato dopo gli anni difficili dell'inizio e l'affermazione come attor giovane nella compagnia Anselmi-Abbruzzo. Era il tentativo di rinnovare i modi del teatro siciliano, fino ad allora condizionato dalla personalità degli attori e oscillante, sulla scia dei due "mattatori" antagonisti Giovanni Grasso e Angelo Musco, tra un repertorio a forti tinte drammatiche e le commedie leggere. Estro e temperamento degli attori condizionavano qualsiasi cosa: valga l'esempio clamoroso di *Spettri* di Ibsen, diventato la tragedia del figlio e non della madre per l'esorbitante interpretazione di Musco.

Gli anni del capocomicato furono anni di triboli e difficoltà. Ferro

ripiegò su un'attività prevalentemente radiofonica. Nel '57, però, il successo di *Liola* allestito in un ex garage portò alla costituzione dell'Ente Teatro di Sicilia, che riunì i migliori attori del teatro siciliano. Da allora passò di successo in successo, approdando felicemente anche al cinema e alla televisione. Alla fine l'Ente si trasformò in Teatro Stabile di Catania, "nato - sottolinea - da certi uomini che, come me, avevano bisogno di esprimersi come attori, e non da decisioni politiche, come altrove; da noi - prosegue - come in tutto il meridione, non è come in altre regioni, dove tutto converge, esperienze e stimoli: tutto costa molta più fatica".

Come risolvete questa situazione d'isolamento e di inferiorità agli effetti del repertorio?

Prima di tutto senza tante teorizzazioni. Intuiamo che se il teatro vuole farsi ascoltare deve parlare un linguaggio e toccare dei temi chiari. Tutto ciò che non è recepito non ha scopo. Il teatro può riportare un po' di chiarezza in una società come la nostra attuale caotica e chiassosa, ma usando un linguaggio chiaro, non intellettualistico. La chiarezza, che poi in definitiva è un'ansia di dialogo con se stessi, si ottiene rivalutando tutto ciò che sta nel fondo di noi tutti e che nessuno interpella più. Se ad esempio, il verismo, così connaturato alla meridionalità, può essere una base, ben venga. È su questa linea che noi lavoriamo: un teatro meridionale, solare, mediterraneo, di autentici sentimenti e passioni, di fermenti vitali. Gratta gratta, sono questi i temi nei quali il pubblico popolare si riconosce.

Ma che cos'è di preciso, per Lei, questa meridionalità?

Noi meridionali abbiamo una forza che è solo nostra: l'ambiguità. Tutto quell'intrico di situazioni compromissorie, pregiudizi, sentimenti aspri e repressi, tradizioni ancestrali, tabù, tutto quell'aggrovigliato modo di vivere, di porci in rapporto con l'ordine costituito, ad esempio, tutta questa ambiguità è magnifica materia teatrale per un teatro meridionale. L'ambiguità è ironia, umorismo. Ecco Pirandello. Certo, è sbrigativo e comodo dire basta a Pirandello, ma non serve ad arrivare ad un teatro utile, cioè chiaro. Quando dico chiaro non intendo semplicistico o banale. È un chiaro inteso in senso culturale, con tutto il suo spessore. Una società complessa sarà chiarita da un teatro complesso. La gente comune non è semplice. Sbarazzarsi di Pirandello significa non solo privarsi di un teatro efficace, ma anche farsi una immagine falsa del popolo.

Già, il popolo, riserva sempre delle sorprese ...

Il popolo va a teatro se trova se stesso sul palcoscenico, vuol vedersi complesso com'è per poi arricchirsi di un apporto chiarificatore, che sciolga il groviglio dei sentimenti, magari ridendone.

Facendo questo teatro e toccando temi quali la violenza e la mafia, voi avete sfiorato il teatro d'impegno politico. Che cosa pensa di questo tipo di teatro?

Credo che se ne stia facendo un fatto d'élite e di fanatismo. Si crea il pericolo che i giovani credano che il mondo sia tutto lì e rifiutino altre esperienze artistiche e culturali. Purtroppo, pare che nel nostro paese sia impossibile uscire da questo bivio obbligatorio: o il divertimento sboccato o il serio cerimoniale dell'impegno. Far teatro è una grossa responsabilità, perché si adopera uno strumento di un magnetismo eccezionale.

Tante altre cose ci ha detto Turi Ferro, che si prodiga senza risparmio con qualsiasi interlocutore, con allegria e passione, con la stessa allegria e passione di Liolà, il personaggio più amato, "un uomo - la definizione si attaglia sia a Ferro che al personaggio Liolà - che ha la vocazione, l'istinto, la felicità di cogliere tutte le minuscole sfumature dell'allegria per farsene continuamente un vestito".

Dal teatro al cinema

Tino Petilli: sul set con Comencini

La Nuova Sardegna, luglio 1982

Un attore sardo, Tino Petilli, entra nel ristrettissimo numero degli attori cinematografici che la nostra regione ha fornito finora alla decima Musa. Luigi Comencini, uno dei padri fondatori della commedia all'italiana, l'ha chiamato a reggere uno dei ruoli principali ne *Il matrimonio di Caterina*, quello del padre della protagonista, Anna Melato, film che viene proiettato fuori concorso sabato 4 alla Mostra cinematografica di Venezia, nella sezione "premio De Sica".

L'inserimento di Petilli nel mondo del cinema avviene a dire il vero in maniera diversa da quella degli altri sardi che l'hanno preceduto. Petilli, in una regione che coniuga volentieri l'adagio "per avere successo si deve andare a Roma", bene o male, pur essendo di origine campano-veneta, è rimasto in Sardegna dando i frutti di quindici anni di duro lavoro teatrale, venendo ora promosso sul campo dopo aver seguito con disciplina professionale (tanto più ammirevole in quanto applicata a temperamento e ambizione accesi) l'epico lavoro di decentramento teatrale della Cooperativa Teatro di Sardegna. Da questo punto di vista, un esempio per tanti giovani.

È vero che è lecito entrare nei meandri di come nascono e si nutrono e si manifestano le passioni artistiche, ma occorre sempre essere pronti a levarsi il cappello di fronte a chi il prezzo di quella passione se lo paga tutto, e da solo.

Tino Petilli l'ha pagato. Nel '68, quando iniziò, il suo modo di essere all'altezza del talento che possiede fu di fare in motocicletta, ogni giorno, per un mese, il tragitto Cagliari-Baunei e ritorno per partecipare alle prove de *Il drago* messo in scena dal Centro Universitario Teatrale di Cagliari. L'anno scorso, perduti gli altri mezzi, arrivò in taxi a Porto Torres per *Storia dello zoo*. È il suo modo di pagare di persona quel che molti gli rimproverano: essere disordinato, pigro, guascone, egoista. Il sospetto che anche col cinema e con Comencini il suo carattere gli abbia procurato sofferenze è confermato dal racconto che Petilli fa

della sua prima grossa esperienza cinematografica. Ma andiamo con ordine. Sentiamo prima di tutto come è cominciata.

“Erano i primi di maggio. A casa arriva una telefonata da Roma. Era l'aiuto regista di Comencini, Maurizio Sciarra, che mi dice: l'ho vista quattro mesi fa in Questa sera si recita a soggetto al teatro Parioli di Roma, mi mandi delle foto, Comencini è interessato. Lo faccio. Dopo quindici giorni mi richiama e mi dice: va bene, Comencini vuole vederla. Era il provino. Il pomeriggio dello stesso giorno, a Roma, la risposta: mi prendevano per una parte di co-protagonista nel nuovo film. Non mi aveva fatto recitare niente di particolare, mi aveva fatto solo parlare di me e della Sardegna, commentando poi tra sé :ma come fanno ad esserci degli attori in Sardegna...

“Il film. Una storia lineare, ambientata in un paese calabro nei primi anni '50. Padre, madre e una ragazza che stenta a trovare marito. Tramite un sensale il padre le fa conoscere un certo Giuseppe, bel ragazzo arrogante e presuntuoso. Lei se ne innamora, ma un giorno il padre sorprende il bellimbusto con la serva e tutto finisce lì, con Caterina che piange sommessa nella sua stanza. Una storia semplice riscattata come sempre dalla regia. Tratto da un racconto di Angelo La Cava inserito in un ciclo sui nuovi autori, il film era in collaborazione con la Rai-tv. Gli altri interpreti sono Stefano Madia (*Caro papà* di Risi), Marie Claude Musso, anch'essa proveniente dal teatro, e Clelia Rondinella”.

Come ti sei trovato nel passaggio dal teatro al cinema?

“L'inizio è stato molto brutto. Non riuscivo ad essere naturale, abituato al palcoscenico, e nello stesso tempo trovavo difficoltà nel coordinamento voce-gesto allorché per fingere la naturalezza occorreva imparare certi movimenti obbligati. Mi ci sono voluti una decina di giorni per rimettermi dalla sorpresa di constatare che nel cinema conta poco la voce, che è ciò che ho più coltivato a teatro...”.

E sul piano dei rapporti umani come ti sei trovato?

“Male. Eravamo fuori dal mondo, in un paesino sperduto, Giffoni Vallepiana, a 20 chilometri da Salerno. Tutti avevano fatto cinema e si conoscevano tra di loro. Ho sofferto molto la solitudine, resa ancora più acre dalle difficoltà che incontravo sul set. Ci sono stati due momenti molto critici, in cui ho creduto di non farcela, e Comencini si stava spazientendo: il primo su quella stradina in salita con una valigia

pesantissima, sotto il sole cocente con abiti invernali: abbiamo ripetuto la scena una ventina di volte. Il secondo nella scena a letto con mia moglie, la francese Musso, in cui per la prima volta le parlo del fidanzato di nostra figlia. Forse perché anche lei a disagio, Marie Claude mi ha aiutato molto, sorridendomi, tranquillizzandomi”.

Come stai vivendo, ora che è terminata, questa vicenda?

“Il film mi ha fatto perdere la partecipazione al *Miles Gloriosus* del mio gruppo e questo mi ha gettato in un grande sconforto e mi ha rovinato la gioia precedente. Ora sto meglio e posso dire di essere felice di assistere alla maturazione di tante premesse; sento che il successo di oggi non è più casuale, e ciò mi rasserena”.

Quanto di te in questo personaggio cinematografico?

“Molto. È un padre bistrattato, sognatore, mesto. La continuazione di una linea che parte dal Fando di Arrabal, passa per Furst di Sastre, il piccolo di Mrozek, Jerry di Albee, e approda ad un altro padre bistrattato, Sampogneta di Pirandello. Ho fatto ruoli di potenti e vessatori, ma credo che sia questo il tipo di personaggio che sento di più. Anche se il successo ora mi sprona a non accontentarmi di soli ruoli di padre, a curare di più la mia persona per affrontare personaggi più giovani e meno rassegnati e stanchi”.

Ricordi / 1

Giorgio Polacco: amava il teatro, gli doleva la vita

Incontrai Giorgio Polacco negli anni Sessanta a Firenze, alla "Rassegna internazionale dei Teatri Stabili", che ideò e diresse e che tra gli anni Sessanta e Settanta fece conoscere in Italia un grande numero di registi, attori e compagnie di livello mondiale. Aveva esordito giovanissimo vincendo un premio indetto dallo Stabile di Trieste, sua città natale, e cominciando a scrivere di teatro, musica e cinema sul "Piccolo".

Lo ritrovai in seguito ad altri convegni, spettacoli e alle riunioni della Associazione critici di teatro, alla quale anch'io appartenevo. Ricordo Milano, Mondello, Trieste, Bologna, Roma, e la Madonnina di Santulussurgiu, quella notte di neve del '78, in vestaglia da camera, infreddoliti e smarriti, lui e Renzo Tian. E ricordo il suo sodalizio forte, che invidiavo, con De Monticelli, Savioli, De Chiara, Bertani, Guazzotti, Boggio.

Era un grande viaggiatore teatrale Polacco, e divenendo acuto e appassionato conoscitore delle ribalte straniere, contribuì a sprovvincializzare il dibattito teatrale nel nostro Paese. Redattore della rivista Sipario, fu traduttore, adattatore e collaboratore di varie istituzioni teatrali, tra cui lo Stabile del Friuli, il Piccolo di Milano, la compagnia di Glauco Mauri.

Provavo soggezione nei suoi confronti. Un sentimento che proveniva dall'identificazione che facevo tra il suo stile e le mie aspirazioni di allora. Mi appariva un intellettuale borghese alla Thomas Mann, rigoroso e pugnace, progressista e gentile, appassionato ed elegante in tempi di impegno sbracato. Trovarci noi due soli in una stazioncina calabrese, quel giorno del '75 o del '76, in attesa del treno per Palmi, dove ci attendeva un convegno, entrambi con una portatile, non mi sembrò così casuale.

Per difendere Giorgio Polacco, licenziato da Momento Sera perché si era opposto alla censura di Ultimo tango a Parigi, vi fu in Italia il primo sciopero giornalistico per motivi culturali.

Lo sostenni a TuttoQuotidiano, dove lavoravo.

Chi lo conosceva s'aspettava che venisse a mancare da un momento all'altro, tanti erano i malanni fisici che l'affliggevano e così radicata in lui una specie di pre-malattia, non diagnosticabile ma avvertibile, rivelata non già dal fisico gracile quanto da quei silenzi, da quell'appartarsi; la malattia di vivere intensamente e irrimediabilmente soffrire, per la quale chi lo avvicinava sentiva di doverlo proteggere.

Lo vedevamo scendere dalla sua camera, salire sul pullman, andare a prendere posto in platea o a un convegno o a tavola, sempre impercettibilmente barcollante, col viso febbricitante. Era presente, lucido, ma nello stesso tempo sembrava soffrire, come se si fosse sempre lasciato dietro una notte in bianco, una telefonata tragica, un pezzo che non riusciva a venire.

Neanche il modo in cui è morto, appena cinquantenne, cadendo forse per malore in un burrone della Cima Sella sulle Dolomiti, mi ha sorpreso. Così come quella febbre poteva finire di consumarlo da un momento all'altro, quell'andare barcollando nella vita e sul terreno lo candidava a cadere.

E che sia andato a fare le ferie in montagna, lui a cui tutti avrebbero suggerito la pianura, è la dimostrazione che c'è qualcosa che ci spinge, nostro malgrado.

Ci sono persone che non vogliono morire nel proprio letto ma sul terreno della loro sfida al mondo e al tempo. Se Giorgio Polacco barcollava perché questo tempo non merita di posarvi, si può pensare che egli sia andato a scegliersi il terreno più impervio per un'ultima passeggiata nel mondo: elegante triste stambecco in lotta impari con le rocce.

(L'Unione Sarda, 29 agosto 1992)

Ricordi / 2

Tiziana Dattena, freccia tenera dell'Arco

Esile, Tiziana. E forte, "come l'erba è più forte del toro: si rialza infatti".

Compagna del mio rilancio, mi venne da definirla. Ciascuno è per gli altri una persona diversa, e Tiziana sarà stata altro per la madre, i fratelli. Per me, in quel brutto momento dell'abbandono della vecchia cooperativa Teatro di Sardegna e del passaggio ad un incerto nuovo, Tiziana fu determinante per il nuovo approdo che è, dal 1982, Il Crogiuolo e il Teatro dell'Arco.

L'anno precedente mi aveva telefonato. Voleva fare l'attrice e all'incontro al vecchio bar Laconi trovai non la solita ragazza confusa, velleitaria, attratta dal mito dell'attore, ma una ragazza decisa, consapevole delle proprie possibilità, e un'intelligenza, una sensibilità creativa che da quei grandi occhi veementi di vita mi comunicavano entusiasmo, energia, stimolo.

Ero solo, e ne avevo un bisogno disperato. Aveva avuto già un'esperienza teatrale, ma l'abbrivio veloce lo prese con me, con le prove in cui subito la coinvolse, al circolo di via Piccioni gentilmente prestato, di quella Terra che non ride che già stavo affrontando da solo.

Qualcuna di quelle preziose poesie gliela cedetti, altre, ad una ad una, me le rubò con altrettanti sorrisi maliziosi.

La costrinsi nel drammatico, ma lei voleva fare il brillante; recalcitrava, come quando le imponevo di scrivere la cronaca dei vari spettacoli che avremmo fatto, più di un centinaio, negli anni tra l'82 e l'84 circa, in piazze e biblioteche, chiese e cinema, teatri e aule scolastiche; recalcitrava protestando come fanno i bambini, ma poi mi ascoltava.

Bevammo vino nel bar di Giovanni di via Azuni, brindando con gioiose e trionfali risate al contratto d'uso dell'allora teatrino San Michele di via Portoscalas in concessione ai Gesuiti, che dopo pochi giorni diventava il Teatro dell'Arco.

Ricordo i viaggi. Bosa, Sassari, Porto Torres, Bitti, dove la fotografai.

A Roma ricordo la stazione Termini, il suo saluto dal finestrino, raggiungeva il fratello Giampaolo a Venezia, dove faceva il mascheraiolo.

A Milano, eravamo al glorioso Teatro dell'Arte di Strehler, dopo lo spettacolo esitava a raggiungermi in palcoscenico per gli applausi, dovetti andare in camerino dove era andata a rannicchiarsi e strapparla a forza da lì. E anche allora sulle labbra quel broncio che fanno i bambini quando vogliono ottenere qualcosa.

E Padova, la maledetta tappa della malattia. La mattina dell'operazione con i fratelli alla basilica di Sant'Antonio: mi venne da sollevare gli occhi alla volta, io che non andavo ormai più da anni in chiesa, e sussurrai in un improvviso campidanese: "castia, non ti scimpris!", con una improntitudine che forse mi fu fatta pagare...

(Programma di sala de *La terra che non ride*, novembre 1995)

Ricordi / 3

Franco Noè: la passione di un attore all'inglese

Scrivo queste righe per Franco Noè per rendergli un onore che nessuno fra quelli che lo possono ricordare può rendergli: l'onore del ricordo di quei primi quindici anni circa di inizio e pratica del mestiere d'attore, nei quali pochissimi intellettuali, giornalisti o spettatori critici si accorsero che stava nascendo, tra noi della vecchia cooperativa Teatro di Sardegna e Pierfranco Zappareddu e i suoi, il teatro sardo moderno.

Posso datare l'incontro con Franco all'incirca al '64, quando assieme a Gianni Esposito, Giovanni Sanna, Tonio Prost e Tino Petilli ci avvicendavamo ai microfoni di Radio Cagliari come annunciatori e poi come attori.

Scorsero poi gli anni del teatro universitario: Il drago di Schwarz, Voi che scrivete del nostro lavoro di Salvatore Pinna e Giuseppe Caboni; fino al 13 maggio '69, debutto al "Massimo" del primo spettacolo del Teatro di Sardegna-Cit, Omobono e gli incendiari. Da lì la cavalcata: Fando e Lis di Arrabal, In alto mare di Mrozek, L'eccezione e la regola e La bottega del pane di Brecht, Gli occhi tristi di Guglielmo Tell di Sastre, Quelli dalle labbra bianche di Masala e Colli, L'obbedienza non è più una virtù di Mezzadri, Su Connottu di Rujju-Masala-Mazzoni, Parliamo di miniera di Mazzoni, Bertoldo a corte di Dursi, Carrasegare di Masala e Mazzoni, Dialoghi di profughi di Brecht, Schwejk il buon soldato di Mazzoni, Funtanaruja di Sole e Parodi, Woyzeck di Buchner, La lezione di Jonesco, Centocinquanta la gallina canta di Campanile, Stasera si recita a soggetto di Pirandello.

Siamo agli inizi degli anni '80 e le nostre strade si dividono. Teatro di Sardegna è ormai una consolidata formazione teatrale nazionale e Franco Noè, specie alla luce delle recenti produzioni che lo vedono spartire il palcoscenico con Raf Vallone e Paolo Bonacelli, diventa l'attore sardo di prosa più rappresentativo nella penisola.

Un successo che seminò e concimò con sacrifici tenacia e pazienza,

che solo chi fa questo mestiere può capire a fondo, proprio negli anni duri iniziatici, quando il teatro si spartiva con altri lavori indispensabili per sostenerci e per consentire che l'apporto dato al teatro fosse carico di sola passione e idealità, scevro dai compromessi che il sistema impone a chi pratica l'arte anche per viverci: passione e idealità che un teatro nascente su un territorio vergine richiedeva massimamente.

Tenace, paziente, sobrio, silenzioso, serio: queste erano le doti di un attore quasi di stampo inglese, che ha saputo tener duro e arrivare da quel Su Connottu, trainato come narratore in centinaia di piazze sarde, al Pinter recitato al Valle di Roma, presente l'autore; una mano che invidiai vedergli stringere nei camerini.

Destino beffardo. Per quelle doti si diceva che fosse un attore da Stabile: così diligente, preciso, affidabile, un passista dal rendimento medio implacabile: e ora che lo Stabile finalmente arriva, proprio lui non c'è più...

Al commiato inteneriscono i lati umani: quel preferir far ridere che ridere, la precisione con cui si preparava ai viaggi - guidava sempre lui - o alle tavolate in trattoria, o agli acquisti dei souvenirs; o curava gli spazi di lavoro, primo dei quali il Teatro Cantina di via Genovesi, che addirittura procurò assieme a Paolo Latini, e dove vidi sorgere il suo amore per Bianca, che poi sposò.

Quei quindici anni videro anche me impegnato in primissima persona a fondare e portare avanti quel gruppo, e ora sento di aver perso un uomo fondamentale. Di allora, di quelli come Franco, fra quelli attivi, siamo rimasti solo Tino ed io.

(La Nuova Sardegna, 4 giugno 1997)

Speciale "Ravenna Festival"
Giulietta colpisce al cuore con il laser

Godot News, 2001

Riserve e prudenze non mancano mai nel discorso critico su *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, andando ad appuntarsi ora sulla gestazione affrettata dell'opera, ora sulla spregiudicatezza del librettista, ora sul capriccio dei soprani nell'imporre il finale del Vaccaj. A nutrire, se non una prevenzione, almeno una distrazione verso il sipario ancora chiuso, si aggiunge qui stasera il luccichio della mondanità.. Siamo al Teatro Alighieri di Ravenna, dove, per un Ravenna Festival interamente dedicato a Shakespeare, sta per andare in scena, appunto, *I Capuleti e i Montecchi*.

Nel palco conversano tra loro Riccardo Muti e Vittorio Sgarbi e in platea si scambiano sorridenti convenevoli firme prestigiose della critica, il direttore della Scala Fontana, la padrona di casa Marilena Barilla, l'attrice Ermanna Montanari e la bella figlia di Riccardo, Chiara Muti. Curiosità e scetticismo si mischiano all'attesa di vedere uno dei primi esperimenti di scena virtuale computerizzata nell'opera lirica. E come se non bastasse, c'è l'esordio nella regia di un'altra Muti illustre, la fondatrice e presidente del Festival, Cristina Mazzavillani, moglie del Maestro. I presupposti per una serata intellettual-mondana trepida d'emozioni artistiche ci sono tutti e l'abbassarsi delle luci lascia ancora trapelare sopracciglia inarcate, sguardi furtivi d'intesa, paroline all'orecchio.

Invece, l'ambigua bellezza della melodia belliniana e la ramazza di un palcoscenico onesto spazzano via i trucioli di una fatua attesa, ed è musica, da adesso in poi è solo musica. Nel buio attacca l'orchestra di giovani cui Julian Kovatchev imprime un suono fervido e vibrato. Si aprono uno dopo l'altro tre sipari ed ecco i Capuleti a Verona attendere Romeo, il messaggero di pace dei Montecchi. L'antica storia comincia e subito si crea col pubblico un'intensa partecipazione.

La novità tecnologica sciorina le sue sorprese, gli occhi si riempiono di insegne, torri, capitelli, ritratti, giardini, boschi, alberi, foglie, cortili, case, archi, colonne, nuvole, castelli, montagne, immagini proiettate da laser frontali e retrostanti su fondali e pannelli, tutte tratte dalla

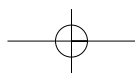
pittura di Vittorio Carpaccio, sapientemente scelte e scomposte da Ezio Antonelli ed elaborate da Ideogramma. E balza all'orecchio la sorpresa del suono amplificato dell'arpa all'ingresso di Giulietta, che scende lentamente, presagio di tragedia, le lunghe scale di un praticabile. Le novità tecniche, cioè, hanno modo di svelarsi a pieno e di riuscire convincenti, in una sorta di anomalo antillusionismo, ma apparirebbero stucchevoli e fastidiose, come spesso accade, se artisti sottotono le lasciassero protagoniste uniche. A parte un coro un po' statico nella scena del matrimonio, lassù invece sono i cantanti i protagonisti.

Roberta Canzian, Giulietta, non lascia cadere alcuna delle perle contenute nello scrigno mitico della fanciulla veronese, con sapiente dosaggio le porge tutte, ricevendo un primo lunghissimo applauso.

Un'interpretazione sofferta, che assieme ad una nostra nuova sensibilità ci indicano proprio Giulietta come protagonista dell'opera. È lei che vive la responsabilità delle scelte; lei, come Imogene ne *Il pirata*, che rifiuta di fuggire con l'amato per ossequio al padre, alla casa, alle leggi. La grata immensa che la regia le fa abbassare lentamente intorno viene accolta dal pubblico come rifiuto di un valore che ormai più "non vogliamo".

Tesissima aderenza a un Romeo scattante e veemente mostra Marianna Kulikova, statuario mezzosoprano *en travesti*, perfetto di tecnica e inquietante di scura voce. E plausibili sono il Tebaldo di Vittorio Grigolo, il Lorenzo di Alex Esposito e il Capellio di Alberto Rota. Tutti - interpreti e coristi dell'AsLiCo - vestiti con i costumi di taglio semplice e raffinato di Alessandro Lai, talento sardo ascendente verso successi europei, giocati su toni morbidi sfumati di rosso e azzurro, cui non sempre rendono onore le pur pregevoli luci di Manolo.

L'amplificazione del suono immerge una lama nel finale, allorché lascena ridiventa concreta nel sepolcro dove giace Giulietta, e l'asciuttezza in cui precipita la tragedia, proprio quella rifiutata dagli ottocenteschi soprani capricciosi, trascina l'impetuoso, lunghissimo applauso. S'impone un *ensemble* giovane ed affiatato, guidato da una mano colta e appassionata. S'impone l'altezza sublime della musica di Bellini. S'impone la scelta di celebrare i suoi duecento anni dalla nascita che, se non fosse per questo allestimento ravennate, le celebrazioni catanesi, ed altre sporadiche manifestazioni, passerebbero quasi inosservati. Sottosegretario Sgarbi, si può fare qualcosa?



Ricordi / 4

Pino Ferrari, appassionato ricercatore di forme

Le forme dell'architettura pubblica, quelle con le quali il cittadino ha un rapporto quotidiano, vivono quasi sempre nell'anonimato. Chi le ha create?

Oggi ne ricordiamo uno, scomparso giorni fa a 72 anni, a cui dobbiamo la ristrutturazione del Terrapieno, di Piazza del Carmine e, tra qualche mese, di Piazza Garibaldi, per citare alcune delle opere pensate in oltre un trentennio da Pino Ferrari, vulcanico architetto veronese innamorato della Sardegna, grande uomo e grande artista.

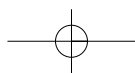
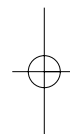
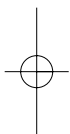
“Era il migliore per la genialità della composizione architettonica, per l'entusiasmo e il coinvolgimento che esercitava su tutti. Aveva la mano dell'artista, i suoi progetti sono pitture animate...”, dice Gigi Malgarise, autore del piano di recupero dell'area dell'ex aeroporto di Monserrato, col quale Ferrari aprì uno studio, nel 1970.

Flavio Gugole, un altro più giovane collega, aggiunge: “Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo non può non essere stato contagiato dalla sua personalità gioiosa. Dall'anima estraeva, assieme a un sorriso sempre pronto, una smisurata passione per l'interpretazione dello spazio nelle forme urbane, edilizie ed oggettistiche”.

E Yuki Potenza: “Era un uomo fuori dal comune, dalle progettazioni architettoniche passava alla poesia delle ceramiche raku in un'infinita ansia di ricerca”.

La ceramica, l'argilla... Ricorda Luigi Nioi, l'artista di Assemini: “Quando andava a Siliqua, alla scuola di volo per i piccoli aerei radiocomandati, passava da me. Era affascinato dalla plasmabilità dell'argilla. - Sai Luigi, diceva, per la vecchiaia vorrei proprio fare ceramica, m'insegni? Come dirgli di no? E imparò. Ma in Brasile, in quei corsi per insegnare l'arte ai ragazzi delle favelas, dovette lasciare a me le lezioni di ceramica e tenere per sé solo quelle di pittura”.

Ciò non gli impedì, a San Zeno di montagna dove viveva, di metter



su una casa-laboratorio, in cui troneggiava il forno per lavorare la ceramica.

La pittura, vecchia passione. Racconta Corrado Gai: “Con lo sporcar si trova, questa la frase scritta da Pino su un cartello nello studio di pittura che s’era fatto a casa mia. Voleva dire ricerca continua di forme, di colori, per nuove dimensioni della realtà... paesaggi assolati, rocce, case, ruderi, cieli azzurri, fissati sulle tele in defatiganti giornate di lavoro all’aperto, a cercare di “sentire” la sardità attraverso il paesaggio”.

E c’era il Ferrari compagnone, amante della buona cucina, del buon vino, entusiasta per tutto ciò che era novità, impegno, arte, vita, come amano ricordare gli amici Giorgio e Pinella Sanna: “Alle due del pomeriggio era lì, sul pontile della Lega Navale, ad aspettare il nostro rientro dalla veleggiata nel golfo. Si stagliava sul pontile la sua sagoma alta, dinoccolata, i capelli nel vento, la barba da antico patriota, mentre agitava le braccia come ad imitare il volo di un gabbiano”.

Questo era l’uomo, quasi un altro rispetto a quello degli inizi “continentali”, dello studio Albini di Milano, del Movimento moderno, delle opere di Alvar Aalto, dell’architettura veneziana di Carlo Scarpa, il Ferrari che imparava l’arte di dialogare con la materia sino alle sue scale più piccole. La mia casa ristrutturata nell’80 è opera sua. E suo il ritratto di Tiziana Dattena, cara attrice perduta.

(L’Unione Sarda, 2 agosto 2002)

Speciale "Ravenna Festival"
Bellissimo, innovativo *Trovatore*

Godot News, giugno 2003

Bellissimo questo *Trovatore* andato in scena al Teatro Alighieri per Ravenna Festival, nella regia di Cristina Mazzavillani Muti, con la direzione di Julian Kovatchev, l'orchestra Bruno Maderna, il coro dell'Accademia di Santa Cecilia (che ha reso omaggio alla memoria del suo presidente Luciano Berio), i costumi di Alessandro Lai e una giovane compagnia di canto radunata per l'occasione.

Un cast che basterebbe a qualsiasi allestimento lirico, ma non a questo, che si allarga infatti alle immagini fotografiche ravennati di Enrico Fedrigoli, alla loro centrifugazione poetica ad opera del visual director Paolo Micciché, alla spazializzazione del suono di Alvisè Vidolin - barbagli di suono che materializzano alle nostre orecchie i moti dell'anima che il canto in quel momento suscita - e alle elaborazioni grafiche di Luca Dalcò. Ne risulta uno spettacolo fuori dalle ordinarie messe in scene liriche, pur ugualmente 'tecnologiche'. Qui la forza dell'ispirazione poetica riesce a creare un impatto visivo che tiene finalmente testa alla potenza del dettato musicale. Non è solo melodramma, non è solo cinema. La sperimentazione, pur gravata da qualche eccesso di immagine, lascia intravedere uno specifico estetico nuovo.

L'équipe guidata dalla coraggiosa e coerente regista, già provatasi su questo terreno con i *Capuleti* di due anni fa, ha indovinato l'allusività poetica del paesaggio romagnolo-ravennate, capace sorprendentemente di accogliere intreccio e sentimenti del capolavoro verdiano.

Per 'parlare al mondo descrivendo il proprio borgo' si fanno scorrere con fluidità musicale immagini di casolari, cimiteri, antichi palazzi, archi, cripte, mosaici, darsene paludose, nebbie, boschi, antichi mattoni bizantini mischiati a silos, tubi di metallo, raffinerie della Ravenna industriale, immagini sempre coerenti allo scorrere simultaneo dei tormenti di Azucena, Manrico, Leonora, Conte di Luna.

Il tumulto dei sentimenti è raccontato a volte con trascinate vigoria. Cavalli tesi al galoppo quando Manrico corre da Leonora per salvarla dal

convento, la vetta di questo che spunta abbacinante dal nero bosco, arbusti putridi di stagno sulla nettezza armoniosa degli archi, sulla speranza d'amore di Leonora, sul suo vestito bianco, il mostruoso ordigno meccanico ruotante su Azucena scoperta e arrestata, mare e gabbiani a cullare il sospiro amoroso di Leonora al suo Manrico imprigionato nella torre, le mostruose inferriate cui la tragica eroina s'aggrappa disperata...

Sequenze visive che suonano necessarie, stesso ritmo e pregnanza delle battute verdiane, rese dalla bacchetta di Kovatchev con piglio incalzante e appassionato. L'ingresso di tale coerente tumulto di immagini nello statico immaginario del melodramma rivitalizza la stessa musica.

Siamo davvero alla vigilia della codificazione del nuovo specifico cinema operistico? L'obbligata staticità di coro e cantanti in questo *Trovatore* è per caso l'anticamera di una loro fuoriuscita dal palcoscenico e di una collocazione in un ampliato golfo mistico o sul bocca-scena? Un nuovo cinema muto che sostituisce i poveri guitti dell'avanspettacolo con una rinobilitata, sontuosa professionalità di cantanti da concerto davanti al mitico telo bianco dei sogni? Indietro sarà difficile tornare. Salvo tornare al protagonismo pieno del cantante, dal cui corpo, dalla cui voce, emani tutta l'intramontabile, questa sì, potenza evocativa del melodramma, la *Carmen* di Brook per intenderci o i tentativi bussetiani di Zeffirelli... Certo, il compito dei cantanti, qui compressi tra tanti sipari, obbligati a inseguire i punti luce calcolati millimetricamente, non è facile. Ravenna Festival ha scelto felicemente una compagnia giovane per assicurarsi energia ed adattabilità.

I cast sono stati addirittura due, comprendendo nelle parti principali i baritoni Vittorio Vitelli e Nicola Alaimo, i soprani Isabella Sacco e Cristina Ferri, i mezzosoprani Tiziana Carraro e Annamaria Chiuri; i tenori Giuseppe Gipali e Rubens Pelizzari, i bassi Paolo Pecchioli e Antonio De Gobbi. Una prova più che positiva, con le belle sorprese dell'Azucena della Carraro, del Manrico del Gipali e del Conte di Alaimo.

Due narratrici, Ermanna Montanari e Daniela Piccari, precedute scena per scena dal tema dominante suonato alla fisarmonica da Luciano Titi, si raccontano da palchi contrapposti del teatro la storia del 'figlio della zingara', con una pronuncia anch'essa schiettamente romagnola.

Lo spettacolo raggiunge il valore musicale assoluto con la prova del Coro di Santa Cecilia sistemato sulla scalinata retrostante, alla sommità della pedana in pendenza. Un suono compatto, una qualità stupenda.

Appello alla Regione **La scure o la legge?**

L'Unione Sarda, 16 gennaio 2005

Nella previsione e speranza che l'intervento riformatore della nuova Giunta regionale possa interessare anche il settore del teatro, mi rivolgo al presidente Soru e all'assessore Pilia per fare alcune considerazioni su un settore della cui nascita e sviluppo sono stato testimone, dalle prime recite liceali e universitarie degli anni '60 all'odierna diffusione capillare sul territorio ad opera di una professionalità teatrale che annovera già numerosi pensionati.

Lo sviluppo è stato, sì, fortissimo, ma più a favore della quantità che della qualità. Numerose formazioni e numerosi spettacoli beninteso, hanno avuto e hanno connotati di qualità. Ma è l'assetto generale che è all'insegna della precarietà, della mancanza di indirizzi, della confusione.

Sono state soprattutto le istituzioni a mancare di qualità, limitandosi ad aumentare il capitolo di bilancio. L'Italia non ha una legge sul teatro. E così la Regione Sardegna. L'agire teatrale prende quindi le pieghe della libera iniziativa. E quando va male come in Sardegna, ecco che non produce vere scuole di teatro, veri circuiti di commissione del prodotto teatro, momenti di formazione culturale, di vaglio della qualità, una politica regionale degli spazi, una informazione e una critica adeguata. Anche se, ripeto, tutto ciò a sprazzi e in embrione è avvenuto e avviene anche nella nostra terra.

Il contributo finanziario che ciascuna delle nostre associazioni riceve da anni o decenni non si sa "se" lo riceverà, "quando" lo riceverà e a "quanto" ammonterà. A malapena è individuato il "perché" lo riceverà: potrà produrre, ospitare, formare, girare. Troppo vago. Una vera società teatrale non può fare a meno di tutti quei gangli armonizzati tra loro.

Una giunta non di destra come può affrontare questa situazione? Penso di interpretare l'opinione di molti se dico che ad essa, come del resto a tutto il comparto culturale, la scure proprio non si addice. Il teatro è

risorsa culturale primaria, millenaria forma di conoscenza veritiera della condizione umana. Altro è il divertimento puro, il passatempo. Distinzioni? Certo. Spettacolo o teatro? Professionalità o dilettantismo? Noviziato o esperienza? Eccetera.

Occorre molto discernimento e un tempo commisurato alla difficoltà delle scelte da fare. Il teatro sardo è nato e cresciuto con molto lavoro e sacrificio. È stata una battaglia. Le formazioni attuali, specie quelle storiche, sono meccanismi delicati, hanno più dell'artigiano che dell'industriale e sono pervenute ad un equilibrio dopo una selezione feroce. Non sono energie e spazi fungibili, insensibili a brusche virate. Servono alle città, ai paesi, alle scuole, alle biblioteche, creano da anni occupazione e un altissimo indotto. Ma soprattutto producono artisti necessari a questa terra.

La mano regolamentatrice dovrebbe essere sagace e garbata. La giunta ha l'occasione storica di fare una legge invocata da decenni, sicuramente dal '73: convegno promosso dall'assessore Guaita, di cui in viale Trento devono esistere ancora gli Atti, assieme a quelli del convegno successivo del '78.

La scure che colpisce in base ad una normativa è diversa da una scure cieca, che suonerebbe come sfida intollerabile ad un settore vitale e fecondo della società sarda.

Ricordi / 5

Rino Sudano: il privilegio d'essergli stato allievo

Rino Sudano, come tutti i maestri, suscitava nell'allievo l'egoistico desiderio d'averlo tutto per sé.

Dopo tanti anni di carriera, ebbi la fortuna d'essergli, appunto, allievo. Il primo ch'ebbe in Sardegna, per poche stagioni: dall'85 all'87, le stagioni di Woyzeck e Girotondo, quando assieme a me gli furono allievi con Il crogiuolo al Teatro dell'Arco anche Enrico Pau, Senio Dattena, Cecilia Sechi, Simonetta Soro, Donatella Sechi, Teresa Davoli, Mario Milia, Alberto Sanna.

Dopo, la fortuna toccò a numerosi altri. Fino agli ultimi che, facendogli da famiglia, l'hanno accompagnato all'uscita di scena, quasi restituendo a nome di un'isola quel che il Maestro in vent'anni a quell'isola aveva dato.

Quello che di lui posso dire è relativo a quel breve tratto di strada. E forse bisognerà che ciascuno racconti il senso del proprio tratto di strada, perché un grande patrimonio non vada perduto e per onorare un'esistenza che solo di teatro è stata intessuta.

Dell'esperienza della ricerca teatrale italiana, di cui fu protagonista di primo piano, Rino ci distillò la parte sana, non lesinando parole dure per l'imbroglione intellettuale in cui s'era cacciata. La parola, la parola nuda dell'autore, restava, dell'implacabile riduzione in pristino cui sottoponeva il corpo dell'azione scenica, incrostato nella pratica teatrale di manierismi, compiacimenti, conformismi.

“Inutile che carichi, nella parola c'è già tutto”. Parlava della parola poetica, svelante, la verità della condizione umana, niente a che vedere, il suo, con il “teatro di parola”.

E lo spazio scenico. Lo spazio da citare, perché è lì che siamo, non altrove, altrimenti si finisce col fingere di recitare: due finzioni!

E il ritmo. Una musicalità imposta dal rispetto di quella parola.

Ci “davo dentro” in quel Capitano, sulle prime, e lui sorridendo diceva: calma, calma, prima il ritmo, poi, dentro il ritmo, tutto ciò che vuoi!

Scartava molte proposte di testi, aveva bisogno della corrispondenza ad un'idea di teatro che era tutt'uno con un'idea della vita. Amava la vita con la stessa furia che metteva nell'intransigenza artistica. Memorabile l'allegria di quella serata in trattoria, a passarsi di mano quell'orata, assieme a Enrico e Cecilia, per annusare se fosse fresca.

In quel 1985 telefonò per affittare l'Arco. Fu la prima volta di Finale di partita in Sardegna, e di altri pezzi, sempre con l'amata Anna D'Offizi. Da lì nacque il laboratorio che sfociò in Woyzeck. "Qui almeno si respira aria pulita", diceva. Fu il massimo che gli sentii dire. Venivamo da storie diverse. Ma io gli fui e gli sono allievo devoto.

(Il Giornale di Sardegna, 19 gennaio 2005)

Ricordi / 6

Corrado Gai: un Sisifo venuto dal mare

Sisifo, Penelope, Estragone, Wladimiro, quante figure mitologiche della fatica reiterata, dell'attesa disperata, vengono in mente a pensare alla scomparsa di un altro teatrante. Stillicidio di un lavoro sempre in bilico, non riconosciuto.

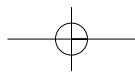
Quante gocce di veleno, una in ciascuno dei quindicimila giorni di una vita spesa per il teatro, avranno invaso le fortissime fibre di Corrado Gai? Quarant'anni di teatro, dagli esordi artistici livornesi alla leggenda della Cooperativa Teatro di Sardegna.

Nacque il teatro sardo. Ma governanti e giornalismo specializzato non lo accolsero, lasciarono quel nudo neonato poco meno che in un casonetto, occorreva che noi stessi gli mettessimo le fasce: spazi, soldi, leggi, scuole, circuiti. Neanche questo servì. Altrove, nell'Europa alla quale noi guardavamo, gli artisti trovavano queste cose già fatte da altri, dovevano solo suonare.

Così se ne è andato Corrado. Un uomo rinascimentale, un pregiatissimo dirigente di politiche culturali, un artista colto e informato di drammaturgia e critica. E un uomo di rara umanità, ombroso e dolce, sobrio, solido, concreto, dall'accesa passione politica, dal temperamento focoso di buon toscano, tenuto a bada con fremiti di narici dalla sapienza pedagogica. Elevare gli sfortunati, ascoltare, capire, dare la parola, far prendere coscienza.

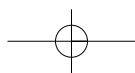
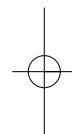
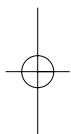
Gli devo molto. Glielo dissi con versi di Brecht. "Coloro ai quali affidavo la lettera la buttavano via, ma chi non curavo me la riportava, così ho imparato". A Brecht associava Don Milani. Così come all'erculeo "Odino", come lo chiamavano Bruno e Gianni, associava il tenero Geppetto, quando sembrava ti dicesse sempre "vedi, si fa così", e attorno scodinzolavano i suoi cani.

Si batteva per un teatro pubblico regionale, per sbaraccare sia l'ordinato disordine dei contributi a pioggia senza legge, sia le stanche ripetizioni regionali di qualche formula pubblica già fallita in campo nazionale.



Basta così, mi direbbe. Certo. Su rami così folti occorre salire con altri tempi e modi. Qui si guarda solo l'albero. Che è una quercia. Chi vuole può salirvi, però. La loro casa, sua e di Paola, ha le carte ordinate. Quella generazione lascia tracce.

(Il Giornale di Sardegna, 24 ottobre 2005)



Ricordi / 7

Francesco Masala, quello dalle labbra bianche

Se mi concedete una punta d'orgoglio, credo di poter affermare che le ballate per Rosa Fae, Serafina Pestamuso, Daniele il campanaro, Mamuthone, Tric Trac, Giovanna la rossa, Sciarlò, non farebbero parte oggi del suo corpus poetico senza l'esperienza del rapporto col teatro nato nella primavera del '72.

Quella sera, trovatici per caso al Teatro Massimo per assistere allo spettacolo di una compagnia della penisola, a un garbato rabuffo all'illustre scrittore perché disertava i nostri, di spettacoli, lo vidi spalancarsi in una risata di scusa: "Per farmi perdonare ti do i diritti di riduzione teatrale di Quelli dalle labbra bianche". Quelle furono proprio ballate scritte su commissione della Cooperativa Teatro di Sardegna, che dirigevo assieme a Corrado Gai.

Oltre che un omaggio alla verità storica, questo offre forse anche nuovi argomenti alla critica, sul filo della interessantissima lettura semiologica di Renzo Cau pubblicata dalla Grotta della Vipera.

Quando si scrive per il teatro - ben lo aveva appreso Cicito - è un'altra cosa. "A teatro la parola è azione!", esclamò un giorno con ingenuo candore.

Non sono pochi gli scrittori sardi che hanno avuto un rapporto diretto col teatro. Oltre ai Melis e Garau che agivano a contatto delle gloriose filodrammatiche, con in testa i primi Medas, ricordo (e certo ne dimentico altri) Marcello Serra avvicinato dal teatro giovanile universitario, negli stessi anni in cui quello sassarese avvicinava Giovanni Enna e Leonardo Sole, che poi collaborerà con quello cagliaritano; Michelangelo Pira e i suoi radiodrammi per la Rai; Romano Ruju e il suo Su Connottu con Gianfranco Mazzoni, Filippo Canu con Quattro sassi, Giulio Angioni con La visita, tutti e tre per Teatro Sardegna; e ancora Giovanni Dettori con Tragoidia per Il crogiuolo; frequentava gli attori Sergio Atzeni, così come fa oggi Massimo Carlotto, ed anche Bachisio Zizi ha promosso un premio di drammaturgia.

Masala impreziosi questa tradizione. Lo spettacolo fece da crocevia del passaggio ad una popolarizzazione della letteratura, del rapporto di questa con le altre arti. E il teatro concorse a collocare definitivamente l'epopea di Quelli dalle labbra bianche nel canone letterario sardo, bacino poetico di quell'universo perennamente ispirativo cui si rivolgono gli artisti di tutte le discipline, nonché precursore della serialità che si stava affacciando nell'industria dello spettacolo, per la natura professionale delle iniziative che cominciarono a "usarlo".

La nostra fu la prima. Si andò in scena nell'autunno dello stesso anno, il 3 novembre, all'Auditorium di piazza Dettori di Cagliari, con le scene e i costumi di Corrado, le musiche di Pino Pisano, la direzione tecnica di Paolo Latini, e, tra gli attori, oltre al collaudato terzetto Petilli-Noè-Faticoni, i nuovi Cristina Maccioni e Cesare Saliu. L'aveva preceduto una cavalcata fantastica in cui entrarono in gioco tutte le energie, allora veementi d'entusiasmo, della mia vecchia Cooperativa.

Accanto a me c'era una Annalaura Pau, oggi giornalista televisiva, sostenuta da un mix stupefacente di energia e capacità organizzativa, e, a fianco dello scrittore, il regista Giacomo Colli, da me conosciuto dodici anni prima sul palcoscenico dell'Arena Giardino e del Teatro Massimo per le prove e le recite de La giustizia di Dessì, e incontrato di nuovo poi nel '69 con la consulenza a Omobono e gli incendiari, primo spettacolo di Teatro Sardegna, fondato pochi mesi prima assieme a Giovanni Sanna, Gianni Esposito e Franco Bellisai.

Colli era un regista-intellettuale, arrivava alla scena da uno scandaglio profondo dei testi e prediligeva la tradizione italiana in tempi di conformismo di segno contrario. Prese di petto la storia dei poveri di Arasolé e nello stesso tempo dava a tutti noi una lezione democratica sul fare teatro, ciascuno onorato e responsabilizzato nella sua professionalità. Furono mesi di furore lavorativo.

La saletta della sede sociale del gruppo, di fronte al teatro, divenne officina del collettivo: tavoloni, ciclostile, macchine per scrivere, telefoni...; e pedane, bozzetti, stoffe, pennarelli, orchestrati dal "fabbro" Corrado... Francesco ogni tanto s'affacciava e sorrideva curioso e compiaciuto.

Nelle settimane precedenti l'epistolario fitto tra Giacomo, che a Roma scriveva il canovaccio delle varie scene, e Francesco, che,

nel suo studio affacciato alla terrazza di via Curie, riscriveva disciplinato dialoghi e battute, per uno strumento espressivo nuovo che l'affascinava di giorno in giorno. "Esperimento di notevole importanza - scrissero i giornali - era da tempo che a Cagliari non si sentivano tanti applausi... si può forse parlare di un fatto nuovo... finalmente si produce e si dice qualcosa di valido..."

A Selargius, nella ripresa estiva che prelude a una lunga tournée regionale, al successo artistico si aggiunge quello popolare. Colli aveva organizzato una processione per le strade del paese, con gli attori già in costume che cantavano in coro "Totus in praza a biri su teatru!", e che così si tiravano dietro gli spettatori, primi fra tutti ragazzini e insegnanti che avevano assistito nei giorni precedenti alle prove presso il cortile della scuola elementare. Quasi duemila persone si assieparono nello spazio laterale alla chiesa, anziani, giovani, donne col bambino in braccio, studenti, operai, contadini... tutti avvinti da una storia che sentivano appartenergli.

Stesso scenario umano, stessa forte emozione nella piazza di Nivola a Nuoro, che una fotografia ritrae gremita all'inverosimile. Circola tra il pubblico un quaderno pubblicato per l'occasione, oggi ricercato come preziosa rarità, che riporta note di Mario Ciusa Romagna, Colli, Masala, Pisano, oltre al testo dell'opera.

Decine e decine furono le recite sul territorio. Anche la luna di Nora e i furtarelli dei ragazzi di Sant'Elia entrarono nella valigia dei ricordi degli attori.

Dopo i poveri di Arasolé vennero i contadini e i pastori che abbattevano le tanche delle Chiudende: Su Connottu. Al testo, così amorevolmente costruito da Ruju sulle carte dell'Archivio di Stato, Masala aveva apposto un Prologo ed un Epilogo di fervidissima inventiva, che si fecero applaudire anche dai veneziani, allorché portammo nel '75 l'opera alla Biennale: "Sardi siamo anche noi!"

L'anno successivo lo stesso regista di Su Connottu, Gianfranco Mazzoni, associò a sé Masala per Parliamo di miniera, armonizzando la levità della sua pagina con il crudo flusso documentario.

Infine, il quarto tassello della collaborazione teatrale di Masala al nostro gruppo riguardò una ricerca fatta dal collettivo guidato da Rosalba Ziccheddu, in collaborazione con lo scrittore, e ancora Mazzoni, sull'alienazione nella società contadina e nella società

industriale: cinque scene ancorate al rito carnevalesco di Gjolzi e altrettanti temi della società sarda di allora: pastorizia, agricoltura, industria, miniere, emigrazione: Carrasegare.

Auspico uno studio che possa radunare tutti i frutti della creatività sull'immaginario masaliano da parte di teatro, musica, cinema, danza. Aggiungo, per parte mia, che è dal 1982 che porto in giro alcune sue poesie, assieme a quelle di altri, in uno spettacolo di poesia, Suono di pietra, mai uscito da allora dal repertorio del mio Crogiuolo; le uso anche a scopi didattici, per fare l'elogio della voce che dice cose belle, e tutti in verità rimangono incantati a sentire Le maschere nere o La ballata per Rosa Fae; fu mio fiore all'occhiello, infine, ai tempi della collaborazione con la Rai, curare la regia del suo radiodramma su Lussu, per il quale pretesi come attore il grande Tonino Medas.

Ci volle del tempo a Cicito per accettare questo "italiota" veronese. Oltre alle imprese vissute in comune, valse a farmi accettare, e ad aprirmi le porte di via Curie, una uguale visione critica e contestativa sul piano politico, maturata in anni di rapporti con istituzioni e classe intellettuale, specie giornalistica. Quando abbandonai il gruppo mi fu molto solidale. Del resto, così come usava prudenza nel farsi avvicinare, non lesinava poi simpatia e amicizia.

Fu così che in un momento di difficoltà m'aiutò a trovare lavoro: alcune ore di Dizione all'Istituto Magistrale, per le quali il preside Adamo trovò appropriata la casella ministeriale "strumenti musicali". Cicito invece trovò appropriata la raccomandazione di andarci piano, con le alunne...

Nel '96, per i suoi 80 anni, gli organizzai una festa al Teatro dell'Arco. L'ha ricordata Mimmo Bua. "Vedrai, ci divertiremo - gli dicevo - dovranno venire anche i tuoi ipocriti nemici, una specie di allegro funerale anticipato...". Infatti vennero tutti. La piazzetta antistante il teatro, e poi la sala, li conteneva a stento. Tutti gli artisti gli fecero onore. Un vhs ritrae Cicito che, tra sorrisi e lacrime, taglia felice la torta.

(La Grotta della Vipera, n. 101, autunno 2008)

Ricordi / 8

Antonio Prost. La flemma e la voce

“Flemma” era, secondo la medicina antica, uno dei quattro umori principali del corpo. A esaltarne il concetto, a Cagliari c’era soprattutto lui, Antonio Prost. E, proseguendo in questo gioco linguistico che Tonio mi perdonerà, la sua natura placida trova conferma anche nella probabile radice del cognome, “probo”. Così era Tonio, calmo e buono. Di queste qualità c’era ben bisogno nei diversi ambiti in cui s’è impegnato in una vita interrotta improvvisamente così presto. Ci sono uomini che per il loro vivere regolare e sornione appaiono infatti destinati ad una vita più lunga di quella degli altri.

Cultura, insegnamento, sindacato, teatro, radio, tutti settori e mestieri da inventare prima che da praticare. Li ha frequentati tutti. Io l’ho conosciuto e frequentato solo nel teatro e alla radio. Erano gli anni ’60 e in Castello nasceva il nostro Centro universitario teatrale, il Cut. Quella bella gioventù, Gianni Esposito, Giovanni Sanna, Mariella Cocco, Pasqualino Cherchi, Bruno Pierini, Graziella Fanni e... Mario Faticoni, faceva conoscere Camus, Sartre, Beckett, Miller, Pirandello, Mrozek e un Cocteau diretto proprio da lui, portandoli sulla scena cagliaritano a pochi anni dai debutti parigini, americani, londinesi.

Tonio amava d’un amore quasi esclusivo la protagonista della nostra ricerca, della nostra passione: la parola, la parola alta della grande drammaturgia contemporanea. E con la parola pura cominciammo nell’autunno ’59 un corso di dizione tenuto dall’annunciatore Rai Giorgio Atzeni. Ne venne fuori una dispensa che da allora è stata lo strumento base dell’attività didattica. In cinquant’anni, passata di mano in mano, tormento di decine di fotocopiatori, arricchita, integrata, ha formato tutti gli attori sardi.

Di questa amorosa cura Tonio fu uno dei principali attori. E forse è opera sua questa copia di un’edizione antica che mi sono ritrovato nel rovistare l’archivio. Mi viene da pensare che questo strumento

abbia avuto il pregio d'essere stato quella casa comune di una generazione di teatranti sardi che la politica, nostra e dei governanti, non ha saputo creare. Mi ricorda quelle tasche della zimarra di Colline ne La bohème, in cui passarono, " come in antri tranquilli, filosofi e poeti". Trovo anche testi di opere teatrali con annotato il suo nome in un ipotetico cast, il gioco del teatro giovanile portava a farne di continuo.

A lui naturalmente toccavano personaggi posati e saggi.

Poi ci fu l'avventura radiofonica. La Rai di viale Bonaria fungeva da serbatoio di attori, ebbe un ruolo nella nascita e sviluppo del teatro sardo, tenne uniti attori che altrimenti si sarebbero dispersi. Reduci dal teatro universitario fummo subito cooptati come annunciatori, dopo il vaglio di Aurora Lai, l'annunciatrice storica, fascinosa grande signora. S'erano aggiunte nel frattempo le voci di Tino Petilli, poi divenuto annunciatore stabile, di Franco Noè e Giovanni Sanna. Da annunciatori tornavamo poi attori, dagli stessi microfoni che usavamo per i Gazzettini. La storia della enorme attività culturale e teatrale della nostra Rai sarda è tutta da scrivere.

Eccolo lì Tonio, seduto con noi, la sigaretta accesa, nelle poltroncine dell'andito prospiciente lo studio di registrazione, mentre attendiamo che ci richiamino per la nostra scena. Eccolo che, tra una voluta e l'altra del fumo, se ne esce sornione con quel suo solito " ...e intanto la paga corre...". Non era il distacco brechtiano che imparavamo in quegli anni, era proprio lo stile dell'uomo.

Un distacco che lo portò inevitabilmente a preferire nel tempo, e ad appassionarsi e a coltivarla, la regia alla recitazione.

Quella generazione sapeva mettere l'uomo giusto al posto giusto.

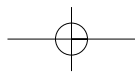
Nella regia, soprattutto radiofonica, si immerse completamente.

Divenne un conoscitore e cultore di dicitori e attori. Li seguiva.

"Veniva di nascosto a vedermi", dice Gisella.

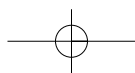
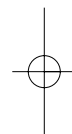
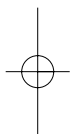
Non so parlare di lui come insegnante, come sindacalista, come operatore culturale nei numerosi altri campi in cui s'è impegnato.

Ma voglio sottolineare il suo impegno sindacale, convinto come sono che in ogni caso non solo la vita ma anche la politica, nel nostro disimpegnato paese, sia più importante del teatro. "Una vita spesa per affermare la funzione sociale della scuola e la dignità del lavoro nella scuola", hanno scritto in un necrologio gli amici del



*“Primo Segretario e fondatore della Cgil Scuola”. Invidiabile.
In quegli anni nascevano e agivano a Cagliari famiglie di artisti e
operatori culturali, che, riunite insieme in un’ideale storia culturale
cittadina, avrebbero potuto oggi essere punto di riferimento, esempio
virtuoso, per le nuove generazioni giovanili.
Invece rimangono solo memorie orali, occasionali storie separate.
Non avere scritto questa storia è la maggiore responsabilità degli
intellettuali di casa nostra.*

(Blog “Democrazia Oggi”, 20 maggio 2009)



Fulvio Fo
Gli irrequieti e gli utopisti

Che dire ancora di questo libro, oltre a ciò che con appassionante testimonianza e pertinenti cognizioni di causa ha già detto Vito Biolchini nella sua prefazione?

Tanto più che il mio rapporto, a distanza, con Mario Faticoni è stato soltanto quello di teatrante che ha potuto dividerne - per eccezionali privilegi anagrafici - le esperienze degli esaltanti (ed esaltati) decenni di fine secolo pur con divergenti atteggiamenti critici, più spesso con analoghe motivazioni e finalità, sempre con quelle certezze fatte di quell'onestà e di quei principi morali che costituivano il nostro assunto politico e un comune impegno civile.

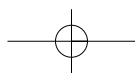
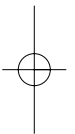
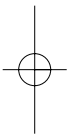
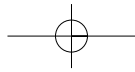
Eccoli dunque, riproposti alla nostra memoria fin dai primi resoconti di un giovane Faticoni, per metà giornalista e per metà aspirante lavoratore dello spettacolo, i compagni di viaggio di quei momenti (siamo agli inizi anni '70) quando tutti (gente di teatro e fiancheggiatori, professori universitari, critici, sociologi) sulla scia di sessantottesche rivendicazioni e di progetti sulla "rifondazione del mondo" si faceva a gara a chi sparava gli slogan e i dettati ipnotici più originali e accattivanti destinati a risolvere, a favore della "contestazione" teatrale, il conflitto con l'ingessata e vituperata "conservazione". Contestazione propiziata da tutta una serie di nomenclatorie proposte d'avanguardia: teatro di sperimentazione, teatro di animazione, di ricerca, teatro povero, teatro di immagine, gestuale e autogestito.

Quel che maggiormente ho apprezzato negli articoli di Faticoni di quegli anni è stata la capacità di mantenere quel tanto di distanza dagli avvenimenti, quell'essere cronista oggettivo e neutrale nel riferire di così appassionanti spinte propulsive, eccentriche e irrequiete, spesso contraddittorie, nel comune, divorante tentativo di frammentare la nostra visione del mondo, impegnati come eravamo ad affermare la

nostra esistenza creativa con personali risposte agli interrogativi sui significati e le finalità dell'arte scenica.

Tutte cose che comportavano nuove scelte artistiche e nuovi metodi di lavoro ma anche nuovi stili di vita e modelli non estranei a quelli di cui ci parla questo libro, proposti dal *Living*, da Grotowski o dall'*Odin* di Eugenio Barba nelle loro originali e pedagogiche presenze in Sardegna, così come dalle provocatorie incursioni fuori Sardegna di Pinuccio Sciola e seguito.

È forse proprio nella scelta di questi temi sui quali testimoniare, non importa su quale giornale, che trapela il cosiddetto "sottotesto" che è nell'animo e nel pensiero di Faticoni: quel tanto di "utopia" che avvertiamo come movente di una speranza pervicace senza la quale incomincerebbe a morire; quella che ci ricorda le parole di Chiaromonte sull'impegno degli intellettuali in una società "dove le idee, se ci sono, si fanno sentire" e che "vive della resistenza che ai suoi determinismi oppongono gli irrequieti e gli utopisti".



Indice dei nomi

- Aalto Alvar, 236
 Abbruzzo Michele, 221
 Achenza Annalisa, 23
 Adamo Marco, 248
 Alaimo Nicola, 238
 Albee Edward, 226
 Albertazzi Giorgio, 152
 Alighieri Dante, 217
Alkestis, 23-24
Altair, 14
 Alvito Massimo, 68
 Alziator Tonio, 141
Amici del Folclore, 79
 Anedda Roberto, 169
 Angioni Giulio, 193, 245
 Angius Antonello, 44
 Anichini Manuela, 41
 Anselmi Rosina, 221
 Antonelli Ezio, 234
 Aprea Tito, 170, 172
 Aretino Pietro, 33
 Arginoffi Emilio, 61, 65
 Arrabal Fernando, 226, 231
 Arthemalle Patrizia, 107
 Asproni Diego, 141
 Asturias Miguel Angel, 23
 Athanasulis Kriton, 217
 Atzeni Giorgio, 249
 Atzeni Paola, 80
 Atzeni Paolo, 143
 Atzeni Sergio, 245
 Atzeri Paolo, 76
 Atzori Giovanni, 46
 Atzori Mario, 80
- Avanti!*, 59, 65, 189
Avvenire, 59, 65
- Bach J. Sebastian, 169
 Baker Ginger, 98
 Balsamo Luigi, 91
 Balucani-Zamboto Felipe, 143
 Barba Eugenio, 24, 25-26, 28, 29-30,
 36, 56-58, 67, 143-144, 253
 Barilla Marilena, 233
 Barmina Giorgio, 107
 Barmina Piero, 107
 Beckett Samuel, 249
 Becucci Sandro, 143
 Beethoven Ludwig, 169
 Bellini Vincenzo, 233
 Bellisai Franco, 246
 Bellu Giomaria, 9
 Benassi Memo, 219
 Bene Carmelo, 32
 Berio Luciano, 237
 Bernasconi, impiegata comunale, 126
 Bertani Odoardo, 59, 65, 227
 Bertolucci Paola, 244
 Biancu Maurizio, 68
 Birocchi Francesco, 15
 Boggio Maricla, 34, 59, 65, 227
 Boi Giorgio, 206
 Boi Giuseppe, 21
 Bona Vittorio, 21
 Bonacelli Paolo, 231
 Bonavolontà Nino, 169-170, 171
 Bonfigli Claudio, 197
 Boninsegna Maria, 21

- Bormiolo Maria Grazia, 143
 Bortolotti Mauro, 98
 Boscolo Alberto, 190
 Boscolo Gabriella, 23
 Botticini Rinaldo, 163
 Bramieri Gino, 152
 Branca Anton Francesco, 18, 156
 Brecht Bertolt, 20, 43, 165-166, 217, 231, 243
 Brigaglia Aldo, 21
 Brigaglia Manlio, 190
 Broi Antonello, 196
 Brook Peter, 238
 Bua Mimmo, 248
 Buazzelli Tino, 152
 Buchner Georg, 231
 Buttitta Antonio, 60, 62, 64
 Buttitta Ignazio, 62
- Cabiddu Alberto, 68
 Cabiddu Antonio, 21
 Caboni Giuseppe, 231
 Caddeo Paola, 41
 Caddia Sandro, 112
 Cage John, 98
 Cagnetta Franco, 140
 Calabresi, impiegata, 103
 Callari Francesco, 65
 Campanile Achille, 231
 Camus Albert, 249
 Canepa Filippo, 194
 Canepa Paolo, 51
 Cangioli Giovanna, 143
 Cannas Marilena, 80
 Canu Filippo, 245
 Canzian Roberta, 234
 Capelli Dario, 140
 Caporossi Riccardo, 197
 Carbonoli Mauro, 166
 Careddu Lia, 112, 206, 218
 Caria Raffaele, 202-204
 Carlotto Massimo, 245
 Carpaccio Vittorio, 234
 Carpitella Diego, 80
- Carrara Ida, 221
 Carraro Tiziana, 238
 Carreras Alberto, 68
 Carrillo Santiago, 118
 Carta Giuliano, 107
 Carta Piercarlo, 158
 Carta Salvatore, 124
 Casanova Teo, 69-70
 Cascetta Anna Maria, 65
 Castri Massimo, 34
 Casu Paolo, 113
 Casula Tonino, 133
 Cau Renzo, 245
 Ceccarelli Angelo, 114-115
 Cecchi Carlo, 31
Centro d'Iniziativa Teatrale, 17, 148, 153, 154
Centro Univers. Teatrale, 224, 249
 Cerroni Patrizia, 98-99
 Cherchi Pasqualino, 249
 Chiaromonte Gerardo, 253
 Chiuri Annamaria, 238
 Cimara Luigi, 220
Circolo Nuovo Teatro, 43
 Cirronis Efisio, 116
 Ciusa Romagna Mario, 247
 Cocco Francesco, 74
 Cocco Mariella, 249
 Cocco Ortu Francesco, 75
 Cocco Ortu Giuseppe, 74-75
 Coco Andrea, 15
 Cocteau Jean, 249
 Codignola Luciano, 17, 155
 Cogodi Luigi, 175
Collettivo Luglio '70, 44
 Colli Giacomo, 34, 36, 207, 231, 246-247
 Columbu Giovanni, 140
 Comencini Luigi, 225-226
Compagni di Scena, 57, 155
Compagnia dei Giovani, 219
Compagnia dei Mimi, 40
 Concas Luigi, 141
 Congia Liliana, 107

INDICE DEI NOMI

257

- Congiu Armando, 18
 Corbia Nanni, 41
 Corrias Marco, 9, 213
 Corsi Angelo, 191
 Corso Gregory, 217
 Cosmo Eleonora, 218
 Cossu Antonio, 18, 21
 Costa Enrico, 194
 Creatore Kris, 197
 Crepax Oscar, 170, 171
 Crivelli Fabio Mario, 152-153
 Cuomo Franco, 34
 Cuga Giuseppe, 130, 140
 Cugliari Boi Olga, 206
 Cutravo Sergio, 107
- Dalcò Luca, 237
Danzatori Scalzi, 98
 Dattena Giampaolo, 230
 Dattena Senio, 241
 Dattena Tiziana, 14, 229-230, 236
 Davico Bonino, 57
 Davoli Teresa, 241
 De Berardinis Leo, 31, 67
 De Castris Leone, 60, 61, 62, 64, 66
 De Chiara Ghigo, 59, 65, 189, 227
 De Filippo Eduardo, 34, 61, 113
 De Filippo Peppino, 152
 De Gobbi Antonio, 238
 Deledda Grazia, 194
 Deledda Mauro, 130-131
 Della Maria Giuseppe, 38
 Del Piano Lorenzo, 190
 Del Rio Marco, 41
 Delogu Ignazio, 80
 Delogu Massimo, 68
 De Lullo Giorgio, 219
 Dembhem Daniela, 197
 De Monticelli Roberto, 59, 227
 Deplano Giancarlo, 91
 De Sanctis Francesco, 209
 Dessalvi Luisa, 141
 Dessanay Sebastiano, 76
 Dessì Giuseppe, 246
- Dessì Mario, 44
 Dettori Giovanni, 245
 Di Bernardino Claro, 107
 Di Franco, brigadiere, 104
 Di Giacomo, procuratore, 65
 Di Lecce Giorgio, 143
 Di Lucia Rosa, 218
 Di Martino Michele, 76
 D'Offizi Anna, 242
Domus de Janas, 143-144
 Doplicher Fabio, 61, 65
 Dorelli Johnny, 152
 Durante Rina, 65
 Dursi Massimo, 19-20, 34, 231
- Enna Giovanni, 245
 Erittu Agostino, 114
 Erriu Angelo, 70
 Erriu Pier Paolo, 218
 Esposito Alex, 234
 Esposito Gianni, 231, 246, 249
- Fabbri Diego, 33, 34, 42
 Fadda Antonio, 104
 Fanni Graziella, 249
 Farci Efisio, 21
 Faura Pedro, 118
 Fava Giuseppe, 221
 Fedrigoli Enrico, 237
 Ferrara Salvatore, 9, 83, 92, 175
 Ferrari Dario, 172
 Ferrari Pino, 235-236
 Ferri Cristina, 238
 Ferro Guglielmo, 221
 Ferro Turi, 152, 221-222
 Fo Dario, 19, 20, 34, 36, 128
 Fo Fulvio, 166, 188
 Foà Arnoldo, 218-220
 Fois Corrado, 23
 Fois Foiso, 100-102
 Fozzi Salvatore, 190-191
 Franco Francisco, 118
 Frau Mario, 139
 Frau Susanna, 144

- Fresu Mario, 44
Furlan Diego, 143
- Gai Corrado, 14, 21, 112, 206, 236,
243-244, 245, 246
Gallini Clara, 80, 194, 206
Gangi Mario, 218
Garau Antonio, 107, 146, 245
Garau Franco, 116
Garbati Gianni, 40, 206, 243
Gasparro Rosanna, 65
Gassman Vittorio, 152
Gavazzeni Gianandrea, 41
Ghinami Alessandro, 151, 154
Giacobbe Hader Maria, 80, 190
Giagnoni Gustavo, 9
Giagu De Martini Nino, 36, 57, 156-157
Giangrandi Renato, 171
Ginzburg Natalia, 34
Gipali Giuseppe, 238
Giradoux Jean, 32
Girau Lino, 18
Giua Lello, 112, 206
Giuliani Renato, 143
Giusetti Mario, 61
Gli Associati, 166
Godot News, 15
Goldoni Carlo, 33, 219
Gramsci Antonio, 74, 167
Gramsci Delio, 167-168
Gramsci Giuliano, 167-168
Granese Alberto, 21
Grasso Giovanni, 221
Grieco Bruno, 128
Grigolo Vittorio, 234
Grotowski Jerzi, 12, 24, 67, 212-213,
253
Gruppo Apprendisti Teatranti, 218
Gruppo Della Rocca, 59, 166
Guadagnolo Pasquale, 189
Guaita Nuccio, 21, 35, 36, 148, 156,
239
Guardiano Nadia, 68
Guarnieri Anna Maria, 152
- Guazzotti Giorgio, 59, 64, 166, 227
Gugole Flavio, 235
Guidotti Mario, 60
- Ibsen Henrik, 221
Ide-Forum, 67
Il Corriere della Sera,
Il Crogiuolo, 229, 241, 248
Il Manifesto, 14
Il Messaggero, 189
Il Resto del Carlino, 19
Il Solco, 192
Inguagiato, libraio, 181
- Jacobbi Ruggero, 61
Jacono Michele, 53
Jonesco Eugene, 231
Joppolo Beniamino, 165
- Kovatchev Julian, 233, 237-238
Kulikova Marianna, 234
- La Cava Angelo, 225
La Gazzetta dello Sport, 14
La Grotta della Vipera, 245
Lai Alessandro, 234, 237
Lai Aurora, 250
Lai Lino, 171
Lajolo Davide, 34
La Loggetta, 188
La Nuova Sardegna, 12, 114, 160,
192
La Repubblica, 14, 115, 213
La Stampa, 14
Latini Paolo, 229, 246
La Voce Sarda, 214
Lay Virgilio, 192-194
Lecis Giuseppe, 68
Ledda Tonina, 107
Leopardi Giacomo, 217
L'Espresso, 14
Libertini Angelo, 65
Licheri Giampietro, 9
Licheri Mario, 185

- Lilliu Giovanni, 21, 70, 77, 80, 100-101, 153, 185
 Lisieri Efsio, 103-104
Living Theatre, 197, 253
 Loddo Salvatore, 44
 Loi Grazia, 68
 Loi Lucio, 43
 Loi Gianni, 40
 Lombardi, 163
 Lombardi Satriani Luigi, 60, 62, 64
 Lòpez Marie Carmen, 118-120
 Lorca Federico, 218
L'Osservatore Romano, 65
 Loy Teresa, 41
 Lunari Luigi, 189
L'Unione Sarda, 9, 12, 133, 160
L'Unità, 14, 136
 Lussu Emilio, 134-135, 141, 183, 248
 Lussu Joyce, 141
- Maccioni Agnese, 41
 Maccioni Cristina, 112, 206, 218, 246
 Maderna Bruno, 237
 Madia Stefano, 225
 Malgarise Gigi, 235
 Manca Bernadetta, 41
 Manca Stanis, 194
 Manconi Francesco, 190
 Manconi Grazia, 68
 Mann Thomas, 227
 Manolo, 234
 Marchi Raffaello, 79, 80
 Marongiu Massimo, 68, 112
 Martinez-Aguirre Maite, 143
 Marx Karl, 183
 Maryos Cipriano, 120
 Masala Francesco, 13, 14, 21, 34, 110-115, 138, 182-184, 206, 231, 245-248
 Massidda Paolo, 43
 Mattone, Antonello, 190-191
 Mauri Glauco, 227
 Mauri Loredana, 218
- Maurizio, volontario, 78
 Maxia Francesco, 80
 Maxia Gianfranco, 40
 Maxia, giudice, 53
 Mazzavillani Cristina, 233, 237
 Mazzoni Gianfranco, 110-115, 131, 138, 206, 231, 245, 247
 Medas Antonio, 105-107, 248
 Medas Fratelli, 105-107, 245
 Melato Anna, 224
 Melis Alberto, 217
 Melis Efsio, 107, 146, 245
 Melis Giorgio, 41
 Melis Guido, 190
 Melis Marcello, 217
 Meloni Beppe, 21
 Meloni Paolo, 112, 206, 213
 Meloni Rossana, 213
 Mezzadri Mina, 231
 Miccichè Paolo, 237
 Michittu Massimo, 23
 Milani don Lorenzo, 243
 Milesi Enrico, 100-102
 Milia Mario, 241
 Miller Arthur, 249
 Missiroli Mario, 17-18, 155
 Mocci Vinicio, 76
Momento Sera, 227
 Monni Elena, 104
 Montaldo Enrico, 74, 75
 Montaldo Paolo, 75
 Montanari Ermanna, 233, 238
 Montanelli Indro, 41
 Moore Henry, 134
 Moretti Mario, 34
 Moschin Gastone, 165
 Mossa Paolo, 191
 Motzo Attilio, 169
 Mrozek Slawomir, 226, 231, 249
 Muggiano Pietro, 53-54
 Muntoni Franca, 107
 Mura Maria Letizia, 103
 Mura Mauro, 53, 55
 Murtas Clara, 112

- Murtas Giuseppe, 194
 Musco Angelo, 221
 Musio Maria, 78
 Musso Marie Claude, 225-226
 Muti Chiara, 233
 Muti Riccardo, 233
- Naitza Salvatore, 100-102
 Nali, vicesindaco, 28
 Nanni Giancarlo, 31, 32, 67
 Nenningsen Gustav, 80
 Nesta, cancelliere, 53, 55
 Nioi Luigi, 235
 Nivola Costantino, 100-102, 247
 Nixon Richard, 165
 Noè Bianca, 232
 Noè Franco, 112, 206, 218, 231-232, 246, 250
 Nonnis Francesco, 218
- Odin Teatret*, 12, 24, 25-26, 29, 35, 56, 57, 143, 254
Oistros, 61, 65
 Olita Ottavio, 14
 Olivi Giacomo, 219
 Olla Gianni, 9
 Olla Roberto, 213
 Onano Francesco, 41
 Oppo Franco, 218
 Orchis Isella, 112, 218
- Paese Sera*, 114
 Palmas Elvio, 67
 Palombo Gioacchino, 143
 Pani Egidio, 65-66
 Pantoli Primo, 10, 134, 199
Pao e Corco, 165
 Parodi Marco, 68, 165-166, 218, 231
 Pasolini Pier Paolo, 20
 Passerini, 188-189
 Patroni Griffi Giuseppe, 34
 Pau Annalaura, 21, 246
 Pau Enrico, 213, 218, 241-242
 Paulis Giulio, 185
- Pavese Cesare, 34
 Pecchioli Paolo, 238
 Pelizzari Rubens, 238
 Pellicani Emilio, 159
 Perlini Memè, 67
 Perra Roberto, 44
 Petilli Tino, 14, 112, 206, 218, 224-226, 231, 232, 246, 250
 Piccaluga Franca, 23
 Piccaluga Gabriella, 23
 Piccari Daniela, 238
 Pierini Bruno, 249
 Pigliaru Antonio, 74, 183
 Pilia Elisabetta, 239
 Pili Emanuele, 105-107
 Pilloni Piero, 42
 Pinna Giancarlo, 21
 Pinna Lino, 107
 Pinna Salvatore, 231
 Pinna Parpaglia Giancarlo, 158, 159-161
 Pinochet Augusto, 145
 Pinter Harold, 232
 Pintore Gianfranco, 140
 Pira Michelangelo, 73, 80, 93-94, 245
 Pirandello Luigi, 33, 220, 221-222, 226, 231, 249
 Piras Giulio, 142
 Piras Romolo, 51
 Piredda Franco, 141
 Pisano Giuseppe, 116
 Pisano Pino, 246-247
 Pishedda Franco, 103
 Pitto Cesare, 21
 Pitzalis Simone, 68
 Placido Beniamino, 165
 Polacco Giorgio, 227-228
 Porcina Gianfranco, 21
 Porcu Giuseppe, 9
 Potenza Yuki, 235
 Prost Antonio, 14, 231, 249-251
 Puxeddu Lorenzo, 130-132
- Rafele Carlo, 217

- Raimondo Mario, 59, 64, 66, 187-188
 Rame Franca, 19, 20
 Rascel Renato, 152
 Remondi Claudio, 197-198
 Ribichesu Vindice, 158, 161-162, 208
 Ricci Mario, 31, 67
 Rizzini Oreste, 218
 Rocha Glauber, 23
 Rodriguez Alberto, 21, 113, 133-134
 Roli Gianni, 143
 Romano Giacomo, 116-117
 Romano Maria Rita, 117
 Rondinella Clelia, 225
 Rossetti Carlo, 80
 Rossi Alfredo, 41
 Rosso di San Secondo P. Maria, 33
 Rota Alberto, 234
 Rovelli Nino, 12, 162
 Ruggeri Ruggero, 219
 Ruiz Maria, 118
 Ruju Romano, 21, 110, 138, 207, 231, 245
 Ruju Sandro, 142
 Russo Antonio, 107
 Russo Cristina, 68
 Russo Mariella, 107
 Ruzante, 33
- Sacco Isabella, 238
 Saliu Cesare, 112, 206, 218, 246
 Salvi Sergio, 140
 Sanguinetti Antonio, 41
 Sanna Alberto, 241
 Sanna Antonio, 80, 191
 Sanna Antonio, 217
 Sanna Dino, 18
 Sanna Ezechiele, 80
 Sanna Giorgio, 236
 Sanna Giovanni, 15, 231, 246, 249, 250
 Sanna Piero, 190
 Sanna Pinella, 236
 Sanna Roberta, 68
 Sario, cancelliere, 53
- Sartre Jean Paul, 249
 Sassu Pietro, 80
 Sastre Alfonso, 217, 226, 231
 Satta Antonello, 140
 Satta Gabriella, 80
 Satta Paolo, 42
 Satta Sebastiano, 194
 Savioli Aggeo, 227
 Sbragia Giancarlo, 166
 Scabia Giuliano, 36
 Scalercio Ennio, 65
 Scarpa Carlo, 236
 Schildknech Brigitte, 143
 Schwarz Evgenij, 231
 Sciarra Maurizio, 225
 Sciola Pinuccio, 25, 100-102, 131-137, 140, 141, 167, 253
 Secci Vittorio, 80
 Sechi Cecilia, 241-242
 Sechi Donatella, 241
 Sedda Delitala Enrica, 91
 Selis Gian Mario, 36
 Seminara Fortunato, 61, 65
 Seroni Adriano, 128
 Serra Marcello, 245
 Severs Kitty Marion, 143
 Sgarbi Vittorio, 233-234
 Shakespeare William, 217, 233
 Sini Antonio, 100, 111, 167-168
Sipario, 59, 65, 227
 Sole Gavino, 21
 Sole Leonardo, 80, 114, 131, 206, 231, 245
 Soro Simonetta, 241
 Soru Renato, 239
 Sotgiu Girolamo, 80, 193
 Spadaro Ottavio, 61
 Spano Velio, 191
Spazio A, 197-198, 200
Spettacolo, 14, 208, 214
 Spinosa Antonio, 13
 Squarzina Luigi, 189
 Steinbeck John, 219
 Strawinskij Igor, 98

- Strehler Giorgio, 20, 166, 188, 230
 Sudano Rino, 14, 241-242
- Taviani Fernando, 28, 30, 55
Teatro di Sardegna, 12, 21, 36, 41, 57, 65, 68, 81, 93-94, 110, 130-133, 138, 142, 148-150, 154, 200-201, 205-207, 209, 214, 219, 224, 229, 231, 244, 246
Teatro Cantina, 17, 155, 232
Teatro dell'Arco, 229, 241-242, 245, 248
Teatro Immagine, 67, 155
Teatro Insieme, 64
Teatro Sloveno, 188
Teatro Studio, 155
 Tedeschi Gianrico, 152
 Testa Stefania, 80
 Teti Vito, 65
 Tian Renzo, 189, 227
 Titi Luciano, 238
 Tocco Salvatore, 179
 Tola Salvatore, 114
 Tortorella Aldo, 127
 Triva Rubes, 128
 Trogu Renato, 23
 Tronci Antonio, 78
 Trupia Rita, 213
TuttoQuotidiano, 12, 13, 94, 158-162, 228
 Tuveri Bruno, 41
 Tuveri G. Battista, 193
- Uda Felice, 194
 Ulrich, 28
Uomo e Cultura, 65
 Ungaretti Giuseppe, 217
 Usai Bruno, 112, 243
- Vacca Bruno, 185
 Vacca Gisella, 250
 Vaccaj Nicola, 233
 Valentini Alessandro, 218
 Valli Romolo, 152, 219
 Vallone Raf, 152, 231
 Vasilicò Giuliano, 31
 Vatteroni Chiara, 213
 Veneziani Carlo, 220
 Vento Tonino, 68
 Verdi Giuseppe, 40
 Verga Giovanni, 34
 Vidolin Alvise, 237
 Virdia Ferdinando, 17, 155
Vita Sarda, 194
 Vitelli Vittorio, 238
 Vittorio Emanuele I, 111
 Vivaldi Antonio, 169
 Vivonet Filippo, 194
 Volli Ugo, 115, 213
 Volonghi Lina, 165
- Wagner Richard, 43
 Wedekind Frank, 32
 Widmar Patrizia, 107
- Zanattio Giancarlo, 131
 Zappa Frank, 98
 Zappareddu Pierfranco, 23, 24, 57, 58, 143-144, 155, 231
 Zasso Gino, 9
 Zedda Nini, 107
 Zeffirelli Franco, 238
 Ziccheddu Rosalba, 206, 247
 Zizi Bachisio, 245
 Zonza Mauro, 14
 Zuddas Carlo, 23, 68, 144
 Zuddas Ignazio, 44

Ringrazio
Paola per il sostegno affettuoso e fermo,
Roberto Deiana per la lunga, paziente ricerca del materiale,
Il Crogiuolo per l'*ospitalità*,
in particolare Rita Atzeri per l'energico coordinamento,
Elisa Abis per la cura degli articoli,
Paola Ganadu per l'organizzazione.
Ringrazio inoltre
Sandra Loi, Carla Meloni e Gabriella Asunis
del Laboratorio, che,
assieme a Silvia Schirru e Fabio Pisu,
mi hanno aiutato nella cura del materiale.
Per aver accompagnato il lavoro con letture attente e partecipi
ringrazio poi
Giovanni Sanna, Tino Petilli e Gianni Esposito.
Un ringraziamento particolare
a Vito Biolchini e Fulvio Fo
per l'apporto qualificato all'opera,
che è valso a nobilitarla e a farla traghettare dal privato al pubblico.
Quanto a questo, infine, il pensiero più grato
ad un amico storico che fa l'editore, Aldo Brigaglia.

