

# COME GOCCE SU PIETRE ROVENTI

COMMEDIA PSEUDOTRAGICA

di R.W. Fassbinder  
uno spettacolo di Ferdinando Bruni  
traduzione di Luisa Gazzero Righi  
luci di Nando Frigerio  
suono di Jean-Christophe Potvin  
con  
Ferdinando Bruni *Leopold*  
Ida Marinelli *Vera*  
Elena Russo Arman *Anna*  
Nicola Russo *Franz*

capo macchinista Giancarlo Centola  
datore luci Filippo Strametto  
fonico Mizio Manzotti  
sarta Ortensia Mazzei  
foto di scena Alessandro Genovesi  
il dipinto in copertina è di Ferdinando Bruni

si ringrazia  
JOYT

lo spettacolo ha debuttato in forma di studio  
il 5 luglio 2004 alla Cavallerizza Reale di Torino  
nell'ambito del Festival delle Colline Torinesi  
e in forma definitiva il 12 gennaio 2005  
al Teatro dell'Elfo di Milano



**Teatridithalia**  
Elfo Portaromana Assoati

**Soci**  
Corinna Agustoni, Ferdinando Bruni,  
Cristina Crippa, Elio De Capitani,  
Rino De Pace, Roberto Gambarini,  
Fiorenzo Grassi, Ida Marinelli,  
Elena Russo Arman, Gabriele Salvatores,  
Luca Toracca, Gianni Valle

**Direzione artistica**  
Ferdinando Bruni, Elio De Capitani

**Direzione organizzativa**  
Fiorenzo Grassi

**Organizzazione**  
**Produzione, Tour, Eventi, Ospitalità**  
Cesin Crippa, Michela Montagner,  
Gianmaria Monteverdi  
Rino De Pace, Agnese Grassi, Andrea Carnovali

**Ufficio stampa**  
Barbara Caldarini, Veronica Pitea

**Comunicazione e Promozione**  
Fabrizia Amati, Diana Sartori

**Amministrazione**  
Carmelita Scordamaglia (direzione)  
Roberta Belletti, Flora Cucchi,  
Mariantonia Frigerio, Cristina Frossini

**Staff Teatri**  
Franco Ponzoni, Mauro Stivala (direzione sala)  
Umberto Dossena, Paolo Giubileo,  
Nicola Manfredi, Roberta Pirola,  
Filippo Quaranta, Raffaele Serra

**Staff Tecnico**  
Nando Frigerio (direzione)  
Francesco Cardellicchio, Giancarlo Centola,  
Mizio Manzotti, Ortensia Mazzei,  
Filippo Strametto

**Network Administrator**  
Giuliano Gavazzi

**Grafico**  
Ferro comunicazione design

**Teatro dell'Elfo**  
Milano, via Ciro Menotti 11, tel. 02.716791  
**Teatro Leonardo da Vinci**  
Milano, via Ampère 1, tel. 02.26681166  
www.elfo.org e-mail: info@elfo.org



## ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8, Milano  
tel. 02 20241604  
www.ubulibri.it

**Antiteatro I**  
I rifiuti la città la morte,  
Sangue sul collo del gatto,

Le lacrime amare  
di Petra von Kant  
prossima ristampa

**Antiteatro II**  
Per un pezzo di pane,  
Come gocce su pietre roventi,  
Katzelmacher, Il soldato  
americano, Libertà a Brema  
pp. 128, Euro 15,00

Tutti i film di Fassbinder  
a cura di Enrico Magrelli  
e Giovanni Spagnoletti  
3° ed., pp. 184, Euro 25,82

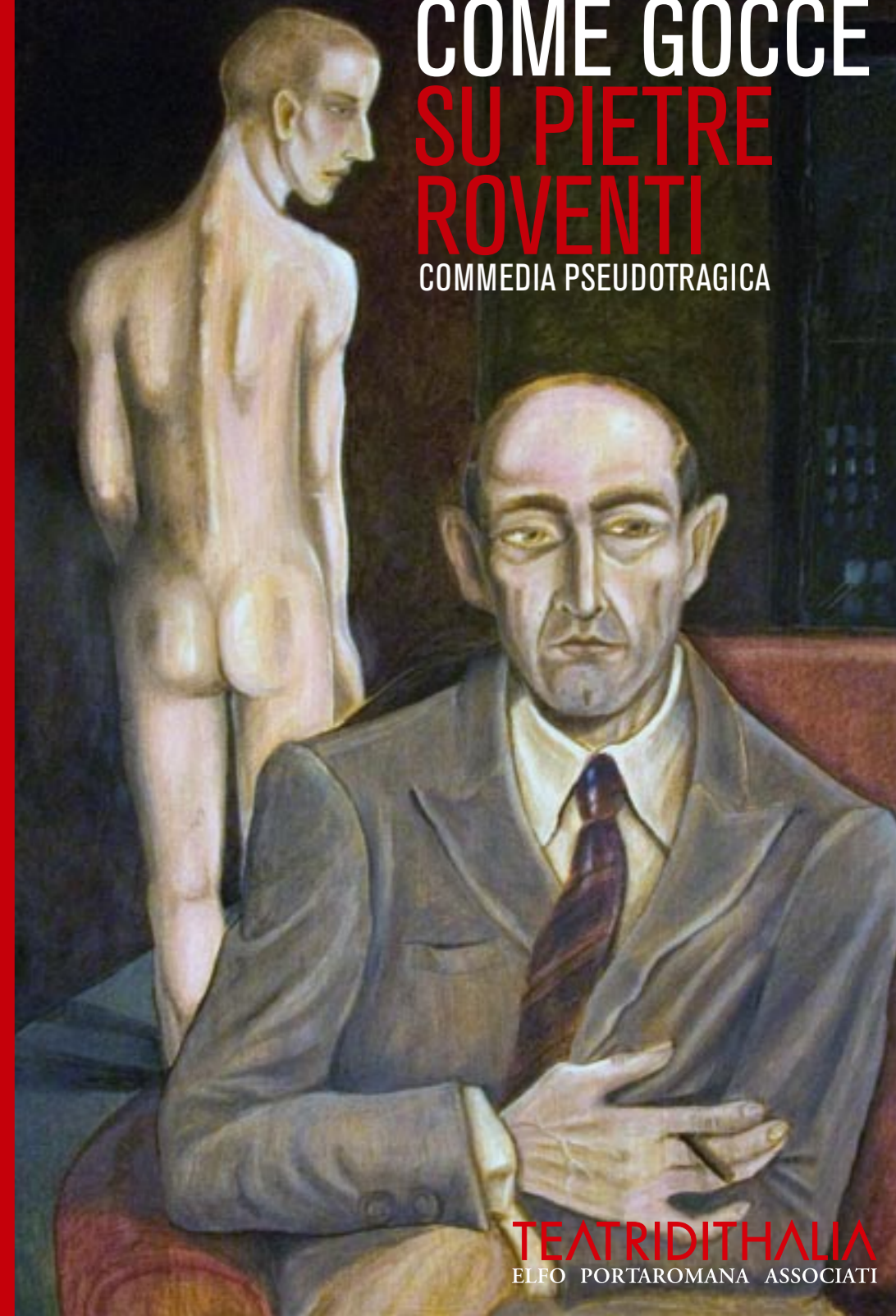
**I film liberano la testa**  
a cura di Giovanni Spagnoletti  
2° ed., pp. 120, Euro 10,00

RAINER WERNER FASSBINDER

uno spettacolo di Ferdinando Bruni

# COME GOCCE SU PIETRE ROVENTI

COMMEDIA PSEUDOTRAGICA



TEATRIDITHALIA  
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI





E per trovarti, cessare di vivere in te, e in me, e negli altri. Vivere ormai di là da tutto, sull'altra sponda di tutto per trovarti – come fosse morire.

**Pedro Salinas**  
*La voce a te dovuta*



**Facciamo un esempio, puoi dire “ti amo”?**

Certo che posso. Arrivano certi momenti in cui non posso fare nient'altro che dirlo. Arrivo persino al punto in cui non mi sembra nemmeno una scenemenza. All'inizio dicevo “ti amo” ma cercavo di renderlo ironico. Col tempo ho imparato a non farlo e quando arriva quel momento lo dico e basta. Il che non vuol dire che nello stesso tempo non stia fuori a osservarmi. Ma questa storia di cercare sempre di controllarmi per vedere se le esperienze possono essere usate come materiali è un'altra questione.

**Allora tu usi queste scene d'amore come materiali, non è vero?**

È vero. Da una parte uso quello che ho vissuto, dall'altra concedo ai personaggi dei miei film molta più libertà di quella che concedo a me stesso.

Conversazione di RWF con Hella Schlumberger, *Playboy* (ed. tedesca), aprile 1978

## Il gioco delle passioni

“Il testo si spalanca al gioco delle passioni, in una delicata inizzazione omosessuale di un giovane studente che presto si sbreccia nella conflittualità dei riti di coppia, esasperandosi in gioco del dominio con suicidio finale.” Così scrive Roberto Menin di *Come gocce su pietre roventi*, opera che si contende con *Solo per un pezzo di pane* il posto di prima creazione teatrale di Fassbinder. E se quest'ultima contiene tutti i temi del Fassbinder politico, in *Come gocce su pietre roventi* troviamo invece concentrate, come in un esperimento da laboratorio, quelle tematiche del potere, dello sfruttamento e della sopraffazione all'interno del rapporto amoroso, destinate a diventare il primo nucleo dello sfruttamento su vasta scala dell'uomo sull'uomo. Sono questi i leitmotiv dell'intera opera di un autore per cui (e *Germania in autunno* sta lì a dimostrarlo) l'amore non è mai una faccenda privata. Nel "laboratorio" ricreato dal testo, Fassbinder ci racconta, col distacco di chi osserva prodursi un fenomeno chimico, l'incontro fra Leopold, un fatuo e meschino uomo di mezza età, losco e misterioso quel tanto che basta per essere affascinante, e Franz, giovanissima vittima designata e consenziente, caduta senza lottare nella rete della seduzione, personaggio di purezza assoluta che condivide il destino di agnello sacrificale con altri personaggi come Roma B. de *I rifugiati la città e la morte* (*Effi Briest* ripensata per il cinema) o *Kätchen von Heilbronn* di Kleist, il personaggio in assoluto più amato dal nostro autore.

Come in una parabola, che coinvolge via via anche Anna, la fidanzatina di Franz, e Vera, antica vittima del fascino di Leopold, assistiamo ai rituali disgregatori di una convivenza fatta di giochi di potere e di perdizie sottili, finchè, nel finale vagamente surreale, Franz

sempre più debole, sempre più pallido, finirà per morire, autoavvelenandosi come la vittima di un vampiro. E a una favola gotica, percorsa continuamente da un'ironia acidula e a tratti anche molto divertente, somiglia questa vicenda, dove un banale incontro notturno fra due uomini in cerca di sesso assume i contorni inquietanti di un racconto di orchi e di vampiri, nel chiuso di un appartamento freddo come una tomba in cui chi entra non riesce più ad uscire, nel quale il proprietario prima di raggiungere a letto le sue vittime si dà “una risciacquatina rapida ai denti”, come un igienista un po' ossessivo o come un licanthropo piccolo-borghese.

Quarto incontro di Teatridithalia con un autore amatissimo e chiusura ideale (per il momento...) di un rapporto che ha arricchito il nostro percorso aldi là dell'esito, sempre molto gratificante, dei singoli spettacoli, questo testo riesce a coniugare la lucidità oggettiva di una teoria del disincanto con la passione rabbiosa di un manifesto e di un programma artistico che in poco più di un decennio di instancabile impegno ha prodotto i frutti di un "opus" drammaturgico fra i più potenti del secolo appena trascorso.

**Ferdinando Bruni**  
Milano, luglio 2004

## Theater in trance incontro su Fassbinder uomo di teatro\*

*All'incontro hanno partecipato Hans Hirschmüller (attore e regista, ha recitato con Fassbinder in numerosi film e spettacoli), Michael Skasa (critico teatrale, scrive per Süddeutsche Zeitung, Die Zeit, TheaterHeute e conduce una trasmissione radiofonica sulla Bayerischer Rundfunk), Franco Quadri (critico teatrale e direttore di Ubulibri, principale editore di Fassbinder in Italia), Roberto Menin, (germanista, traduttore e curatore dell'edizione dei testi di Fassbinder in Italia), Ferdinando Bruni e Elio De Capitani, registi e attori. Ciò che è emerso da questa giornata di studio non è solo un profilo del regista, dello scrittore e del drammaturgo, ma anche dell'uomo Fassbinder, soprattutto grazie agli aneddoti e ai racconti dei testimoni tedeschi che hanno conosciuto in prima persona lui e il suo teatro. Ma andiamo con ordine.*

*Il primo intervento è di Michael Skasa che apre con una introduzione storico-sociale per meglio capire gli anni in cui Fassbinder è vissuto.*

Era il 1966 e i lavoratori iniziavano a manifestare il loro malcontento. Ed erano gli anni in cui iniziavano a formarsi “liberi gruppi di teatro” (come era successo negli Stati Uniti con il *Living Theatre*) che recitavano pièce scritte da dilettanti e messe in scena da dilettanti. Si cominciava anche a parlare di sessualità, di orgasmo e di omosessualità, sebbene questa

fosse ancora punita con il carcere. Fassbinder, all'epoca ventenne, fonda l'Action theater in un quartiere operaio, e insieme a un gruppo di giovani attori si stabilisce in un cinema: il loro scopo, più o meno dichiarato, era di far avvicinare anche gli operai al teatro. In un primo momento mettono in scena un tipo di teatro per così dire ‘classico’ (Ionesco, ad esempio), ma i lavoratori disertano le rappresentazioni. Quindi cambiano radicalmente stile: lo spazio diviene una specie di teatro-osteria, con il pubblico seduto ai tavolini a bere birra, e le opere sono scritte da Fassbinder. Le pièce fanno talmente scalpore che dopo qualche tempo le autorità chiudono il teatro con un cavillo legale.

Fassbinder e i suoi trovano un teatro privato, una cantina, e mettono in scena le opere di Marie-Luise Fleisser. Ma dopo poco tempo, pure questo teatro viene chiuso. Si trasferiscono allora in un teatro dietro l'università (in realtà una bocciofila), con un palcoscenico grande come un letto a due piazze. Nasce così l'Antiteater, una sala con una capienza di 60/70 posti, dove viene rappresentato *Katzelmacher* per la prima volta. Dopo uno o due anni vengono mandati via anche da lì, stavolta non per motivi politici, ma per una banale questione economica: “se loro recitano, non si bevono abbastanza birre!”.

Nel frattempo però il gruppo è diventato famoso e si trasferisce a Brema. Qui Fassbinder cambia ancora stile, utilizza anche il linguaggio della pop-art: ne risulta che le pièce assomigliano a dei fumetti. Da Brema si trasferisce a Francoforte, in un teatro sovvenzionato dal comune, dove scrive *I rifugiati, la città e la morte*, che è appunto ambientato a Francoforte e tratta un problema della città.

Insomma, gli esordi di Fassbinder sono stati tutt'altro che facili: nei primi anni tutte le

critiche erano negative, quasi astiose. E, sebbene in ogni stroncatura ci fosse sempre un “ma”, occorre del tempo per abituarsi all'effetto dirompente del suo teatro.

Prende la parola **Hans Hirschmüller**.

Hirschmüller ci tiene a rettificare alcune affermazioni fatte da Skasa: ci racconta ad esempio che il gruppo di giovani che facevano parte dell'Action theater erano tutti attori diplomati, che di giorno lavoravano per mantenersi e di notte sgobbavano duro per ristrutturare il teatro. Aggiunge inoltre che lui se n'è andato molto presto dalla compagnia, perché Fassbinder ci portava persone ‘sospette’ e, soprattutto, perché aveva un carattereccio col quale era difficile convivere.

Quando Hans lasciò la compagnia per andare a lavorare in un altro teatro, Fassbinder si sentì tradito. “Lui non capiva – dice Hirschmüller – chi non voleva appartenergli. E non accettava altre idee vicino alle sue. Era difficile stargli vicino. Incuteva paura, ma grazie a questo riusciva a liberare delle forze che permettevano di creare opere grandiose.”

E così, dopo otto anni di collaborazione (fra teatro e film), Hans decise di abbandonare definitivamente il regista. “Io mi voglio proteggere. Lavorare ancora con te per altri due anni significa finire nella tomba”, gli disse. Fassbinder assorbiva completamente l'altro, e non voleva mai stare da solo, aveva sempre bisogno di avere qualcuno ed esigea che tutti fossero a sua completa disposizione.

Fassbinder è stato un drammaturgo e un regista geniale: aveva un sguardo speciale per la vita interiore; era sensibile nella gestione degli attori come nessun altro ed aveva una sorta di ‘sguardo radiografico’, e una memoria senza pari.

Il suo atteggiamento verso gli attori che recitavano in teatro era assai diverso rispetto a quello verso gli attori di cinema: con questi ultimi era molto più ‘morbido’, non li offendeva né li maltrattava, cosa che invece era avvezzo fare con i teatranti. Questo per il semplice motivo che, se l'attore fosse stato teso, ne sarebbe rimasta una traccia indelebile sulla pellicola.

Anche il suo rapporto con i testi teatrali era diverso. Quello con *La bottega del caffè*, ad esempio, fu particolarmente strano: scrisse il pezzo e decise di affidarlo ad un altro regista, ma poiché questi non riusciva a concludere, gli toccò occuparsi in prima persona anche della regia.

Hirschmüller ricorda che Fassbinder aveva paura di questo lavoro (sebbene non l'ammise mai), tanto che divenne molto aggressivo nei suoi confronti. Hans divenne il suo capro espiatorio: Fassbinder si sfogava soltanto con lui, perché gli altri erano attori statali (dello Stadttheater di Brema) e non aveva il coraggio di attaccarli. Così usava Hans, che era stato nella sua compagnia fin dagli inizi, lo maltrattava, per fare arrivare agli altri il messaggio che voleva comunicare.

Una frase che Fassbinder ripeteva spesso era “Quello che dite lo dovete pensare. Non recitate”. Il suo teatro è un ‘teatro pensato’. Costringeva chi assiste ai suoi spettacoli a concentrarsi sul contenuto e non sugli attori.

Fassbinder è stato poco amato da bambino. Fu mandato in collegio più di una volta – collegi da cui poi lui scappava per tornare dalla madre e per risentirsi, ogni volta, rifiutato. La madre è stata, magari inconsapevolmente, una madre cattiva.

Perché – chiede **Franco Quadri** – se i rapporti con la madre erano così terribili, Fassbinder l'ha voluta nei suoi film? Era un sostegno o era una vendetta?

Appare quasi una contraddizione – risponde Hirschmüller – che lui abbia voluto sua madre praticamente in tutti i suoi film. In realtà era come se Fassbinder volesse dire: “Tu adesso fai quello che dico io. Io ce l'ho fatta, e tu devi riconoscerlo”. L'ha trattata sempre con rispetto, ma aveva bisogno di dirle: “Non ce l'hai fatta a distruggermi: io sono ancora vivo!”.

Come attrice non ha mai avuto un ruolo simpatico, positivo, nei film: anche questa forse era una vendetta del figlio.

Fassbinder era, in qualche modo, costretto ad affrontare questi problemi personali di relazione: era un modo per difendersi. *La paura mangia l'anima*, del resto, è il titolo di un suo film. Ma non si è fatto sconfiggere dalla paura: non si è suicidato, non ha ucciso nessuno, non è diventato un assassino; al contrario è riuscito a trasformare la sua paura in opere letterarie.

Ha sopportato tutte le esperienze, è sopravvissuto e le ha trasformate in arte. Ad ogni

modo, la paura non lo ha mai abbandonato: paura di non essere amato, paura di essere abbandonato, paura di non essere riconosciuto. Tutta la sua opera è un tentativo di ‘autoterapia’. Partendo dall'esigenza di aiutare se stesso, Fassbinder ha incluso le sue esperienze (amore, paura, violenza) nelle opere e, universalizzandole, le ha trasformate in arte.

Interviene **Elio De Capitani**.

Fassbinder ha affrontato molti argomenti (omosessualità, antisemitismo, ad esempio) cercando di invertire la polarità dei punti di vista e di sovvertire i luoghi comuni di ciò che è buono e cattivo.

*Per un pezzo di pane*, il suo primo testo è fondamentale per capire tutta l'opera: Racconta di un artista che va in giro a chiedere, a tutte le persone che conosce, dov'erano durante la guerra e cosa ne pensano di quello che è accaduto. Le risposte che ottiene sono tutte impacciate, imbarazzate. C'è sotto qualcosa. Lui è sconvolto per ciò che sa dell'Olocausto, ma è costretto dal produttore – per una questione di soldi – a fare un film e non un documentario come invece avrebbe voluto. Quasi sempre Fassbinder, per parlare di problemi più grandi, problemi sociali, passa attraverso il campo dei rapporti interpersonali – eccezion fatta per *I rifugiati, la città e la morte*, l'ultimo testo. Togliendola dall'aneddoto e dal periodo storico in cui è nata, l'opera di Fassbinder, appare molto più severa di quello che fa credere il clima in cui è nata.

Fassbinder ha intuito cose molto simili a quelle individuate da Primo Levi, che ha vissuto in prima persona l'esperienza del lager. In *Sommersi e salvati* Levi ha descritto attentamente la cosiddetta “zona grigia”: non il carnefice, non la vittima, ma tutta quell'enorme massa che esercita il suo consenso-indifferenza e che sta nel mezzo. Questo stesso atteggiamento è analizzato benissimo in *Katzelmacher*, dove Bruno partecipa al linciaggio e poi lo nega. Nessuno si rende conto che il fascismo trionfa non perché tutto diventa nero, ma perché tutto è grigio, pochissimi si rifiutano di essere grigi. Come dice il signor Baumach in *Per un pezzo di pane*: “Io non ne sapevo nulla, e anche se avessi saputo qualcosa che avrei potuto fare? Se avessi osato oppormi, mettiamo pure il caso, cosa sarebbe successo? Mi avrebbero rinchiuso in un lager, Dachau o magari Mauthausen era lo stesso, e poi la fabbrica di papà gliela avrebbero presa sicuramente. Sì, dovevo pensare anche alla mia famiglia, bisogna pure tenerne conto, non credi? Mi avrebbero ucciso, e nessuno ci avrebbe guadagnato.”

Fassbinder non aveva la conoscenza teorica di questo fenomeno, ma ha avuto la capacità di analizzarlo socialmente e di descriverlo nel suo manifestarsi dagli anni '60 al 1980.

Perché il teatro tedesco non capisce questo di Fassbinder? Chiede (e si chiede) De Capitani. Ne *I rifugiati, la città e la morte* il tabù dell'antisemitismo è uno dei tanti toccati, perché, proprio in quest'incapacità di affrontare i problemi, Fassbinder vede il vero pericolo. Il teatro di Fassbinder è un teatro della socialità, sentimentalmente anti-sentimentale, è attualissimo e la rimozione che si attua su di lui è il segno di un'incapacità di capire il senso profondo di quello che ha fatto.

**Ferdinando Bruni** aggiunge che RWF ha creato un linguaggio facendo teatro politico attraverso il melodramma: una specie di evoluzione dello straniamento brechtiano coniugato con il melodramma, con il fotoromanzo. È un linguaggio che permette di parlare di politica, non solo attraverso l'analisi sociale e sociologica, ma anche attraverso il sentimento e l'emozione. È una lingua che riesce ad essere distante, tagliente e, nello stesso tempo, commovente ed emozionante. I suoi testi hanno la caratteristica di non lasciare indifferenti: in positivo o in negativo.

Ha inventato un linguaggio per rappresentare i suoi anni e le sue esperienze.

La sua generazione – precisa **Quadri** – era alla ricerca di un'identità che non riusciva a trovare, ma quello che urtava la Germania era soprattutto il fatto che Fassbinder si metteva in causa in prima persona nel suo processo alla società.

Fassbinder – puntualizza **De Capitani** – sperimentava su sé stesso: è molto probabile che abbia parlato del proprio antisemitismo. Se non si parte dal fatto di vedere nella disumanità altrui la nostra (“Nella disumanità dell'altro riconosci la tua” dice sempre in *Per un pezzo di pane*), ci si ‘chiama fuori’ troppo facilmente. Fassbinder denunciava il



fatto che, chi è vittima di una discriminazione, finisce per introyettare il meccanismo e riprodurlo. Così in *Katzelmacher* il ragazzo straniero vittima del razzismo diventa a sua volta razzista.

È anche cosciente che l'antisemitismo è presente in tutti e che il filosemitismo a volte nasconde antisemitismo. Fassbinder lo sa e non se ne chiama fuori: non sostiene di non essere antisemita, con maggior onestà dice: “vorrei non essere antisemita”. Riconosce il fatto che, in tutti, è presente questa zona grigia e che sta a ciascuno di noi prenderne coscienza e combatterla. La sua “antropologia sociale” descrive proprio questa zona grigia, quella che poi sconfina nel tacito assenso al male.

Ha avuto la sensibilità di mettere le mani dove sentiva – anche in se stesso – esserci qualcosa di ‘poco chiaro’.

Al pari del *Punitore di se stesso* di Terenzio - “sono un uomo e non reputo estraneo a me nulla che sia umano” - Fassbinder sosteneva, senza mezzi termini: “osserva l'altro e riconosci in lui la tua stessa disumanità”.

Lui lo ha fatto. E ci ha lasciato delle opere indimenticabili. Per questo è ancora attuale, fa ancora discutere, è ancora tra noi.

Parole in libertà di **Daniele Gianotti**  
un non-giornalista appassionato di teatro



\* L'incontro si è tenuto il 2 maggio 2002 al Teatro dell'Elfo, nell'ambito del Festival L'anarchia dell'immaginazione - vent'anni dopo RW Fassbinder.