

letture >>> Frammenti

Dal breve percorso che qui proponiamo, attraverso frammenti di interviste e scritti, è possibile ricavare il parziale profilo d'artista di Leo De Berardinis; che fu lucidamente consapevole del proprio tempo e del fardello che esso gli consegnava. Senza fare sconti né a sé né al proprio pubblico, le sue parole ci restituiscono il senso dell'incessante lavoro e la consapevolezza della complessità e contraddittorietà della condizione dell'arte e dell'artista moderni non arresi all'esistente.

A cura di Silvia Iracà

Amleto Macbeth e Watt

[...]

Un registrato in quanto tale sceglie una volta per tutte il suo stato di irreversibilità, un teatro sceglie di esserlo minuto per minuto o di non esserlo. Insomma teatro è non registrazione, è "storicizzarsi" continuamente.

E se l'altro polo dialettico non è, banalmente, soltanto una delegazione diplomatica della storia (pubblico) ma la storia stessa, possiamo fare teatro anche se murati, purché murati vivi.

A questo punto il rapporto tradizionale con gli spettatori [...] può anche non esserci, e un eventuale incontro con quella delegazione ci è indifferente: può formarsi, non formarsi: non ci riguarda, in quanto non è uno specifico teatrale.

Pure se questo si crea può accadere ciò che chiamiamo teatro come errore. Ogni scena «valutabile» non può nascere che da una connivenza delinquenziale: la storia, essendo il pubblico occidentale niente affatto contemporaneo, ogni «cosa» fra di noi può avvenire solo nell'incoscienza storica, quindi in una complicità criminale.

Il teatro come si diceva è dialettica fra due cose presenti per sempre (individuo-storia). Il registrato è possibilità dialettica fra la storia e un morto. E questa possibilità si concretizza per vampirismo: i fotogrammi o il nastro magnetico, ecc., devono succhiare la vita degli spettatori (che in questo caso sono uno specifico del registrato) per essere reversibili, quindi possibili di dialogo, anche se oggettivamente non scelgono più.

Si arriva al paradosso (per gli altri) che il registrato ha bisogno di pubblico, mentre il teatro può anche farne a meno. Il registrato non può sottrarsi alla storia come simbolo (spettatori) essendo reversibile soggettivamente e non oggettivamente.

[...] Parlare di tecnica come specifico cinematografico è quanto meno cretino, anche perché quello che stiamo facendo [*Watt*]* non è un film, ma un registrato. E ogni discorso sui rapporti che intercorrono o possono intercorrere fra luce e buio, silenzio e suono, buio e suono o silenzio ecc., immagine di persona di cosa di animale vegetale ecc., vista udito olfatto degli spettatori, è privo di interesse: può valere soltanto come romanzo (di un romanzo); ciò che interessa è che la morte, come interruzione di un flusso teatrale, sia estraneità al presente.

Watt vuole partire, perché non possiamo fare altrimenti, dalla eliminazione di qualsiasi residuo volontario di sciaccallismo [*sic*] culturale. Eliminazione di qualsiasi citazione che abbia in sé il carattere di nevrosi storica, di alibi, di giustificazione di sé in nome di altri, che comporterebbe il pericolo di un altro tipo di teatro-traduzione (invece di tradurre in termini teatrali il pensiero del «poeta», si finisce per tradurre il proprio pensiero teatrale nell'idea del «poeta»). Ci interessa la misura di un uomo la cui fisicità gli appartenga totalmente come possibilità tecnica.

Tecnica intesa come combinazioni nuove, da decidere teatralmente cioè in sede di spettacolo, di aggregati preesistenti, che non sono altro che il modo di porsi fisico della propria visione del mondo. Per *Watt*, essendo un registrato, si tratta di bloccare in sede di ripresa o sonorizzazione queste combinazioni per ottenerne la morte da affidare, per una possibile resurrezione, alla responsabilità di noi e degli altri quando saremo spettatori. A tutto ciò è sottinteso il saper pensare teatralmente come risultante di scelte, nevrosi personale e storia.

E questo pensare teatralmente ci interessa se articolato non su semplici individui da prendere emozionalmente e basta in una sorta di teatro di convinzione, né se articolato su un insieme che bene o male è d'accordo (teatro di celebrazione), ma se articolato su di un insieme risultante da uno scontro

psichico-storico, quindi individui ben distinti che si muovono storicamente in un insieme totale come simbolo (pubblico) verso cui partiamo programmaticamente in funzione di «altro».

E questo modo di essere del pensiero teatrale ci interessa, così concepito, solo riguardo a *Watt*, che non è teatro.

Pensare teatralmente significa pensare non necessariamente in termini linguistici; anzi, il rifiuto di una cultura come gesto volontario (è logico che può continuare a esistere automaticamente come eredità storica), fa sì che ci sia anche il rifiuto di una lingua, il non codice totale come scelta. Non si tratta di deformare o rispettare una lingua, quanto di ignorarla, come non si tratta di deformare o rispettare la realtà, ma piuttosto di scartarla, in quanto non più dialettica, in nome di un'altra realtà, non surreale, con cui mettersi a confronto.

[...]

Il registrato come momentaneo rifiuto del pericolo di connivenza non è quindi un nostro fatto occasionale, o una scelta per talento o inclinazione, ma la giusta esasperazione del concetto di teatro come errore, esasperazione che sarà presente nel nostro prossimo lavoro teatrale, che cercherà di essere né visibile né invisibile, né muto né sonoro, ecc.: invalutabile [...].

La macchina da presa quindi o il registratore non sono dei mezzi per esprimerci – ma un modo di interrompere, gelare; uno dei tanti modi di uccidere un suono, una luce, o un silenzio. Sono l'articolazione spontanea di un nostro attuale modo di essere, nel senso che ci sentiamo estranei completamente, e essi ci permettono di essere estranei presenti. A questo punto la macchina da presa, il sassofono o il tamburo sono totalmente spogliati di qualsiasi artisticità, non come preartisticità, ma come postumo.

E questo postumo non è l'atonalità di una tonalità, ma è l'ignorare qualsiasi tonalità senza essere quindi né atonali né pretonali.

In che modo allora l'attore, perché è sempre di lui che si parla, si fa riprendere o riprende, registra o si fa registrare? In che modo decide: è questo il momento, è questa l'altezza, il ritmo o il non ritmo?

Mancandogli il prima e il dopo, ponendosi volontariamente per scelta storica (e quindi non irrazionalisticamente) in una situazione di assoluto, di gelo storico? Se non c'è aggancio né contrapposizione, se non è allievo (rivoluzionario o no) né maestro? E il suo «genio» non ci interessa, né la sua autenticità; e la sua scelta storica di partenza può interessarci, ma per altri motivi. In che modo si autocritica mentre agisce? Crediamo che il concetto di autocritica debba essere totalmente scavalcato, ma non per l'irrazionale, bensì per un nuovo razionale. E cioè: avendo un certo tipo di sistema nervoso, che risponde teatralmente a degli stimoli culturali politici sentimentali ecc., dobbiamo interessarci prima di tutto di un noi politicizzati, esternamente al fatto teatrale, che scaturirà naturalmente per dialettica. Dobbiamo porci come fatto naturale; e per natura intendiamo quella shakespeariana (*time*).

Il nostro giudizio è prima e aldilà del teatro, che non sarà altro che una escrescenza, un tumore maligno o benigno. E spetta al critico collettivizzare questo tumore, se si tratta di un tumore traumatizzante. E il critico ci socializzerà cancellandoci; dato che non vogliamo lasciare tracce, in quanto teatranti, che non possano essere cancellate subito. Se lasciamo volontariamente delle tracce, film nastro morte, è perché rifiutiamo di fare teatro se non quando ci siano delle possibilità costruite da noi come potere autonomo, di farlo.

Leo De Berardinis

Perla Peragallo

in "Teatro", nuova serie, n. 2, giugno 1969, pp. 54-59, poi in F. Quadri, L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976), Torino, Einaudi, 1977, pp. 257-262

* Si tratta evidentemente di uno spettacolo di cui non abbiamo notizia, ispirato all'omonima opera di Beckett.

Attorno all'eliminazione del teatro

1.

[...]

È utile parlare di parole, anzi di una parola ["teatro"] che non è più «segno»? E se prima o molto prima è stata segno di qualcosa, mutato questo qualcosa, non bisogna cambiare parola, o almeno darle un nuovo significato invece di non dargliene nessuno, nemmeno quello di prima? Ma a rigore di intelligenza non bisognerebbe dare significato ad una parola, ma parola ad un significato, ad un fatto, per rendere più veloci i processi associativi, i pensieri complessi ecc.



Leo De Berardinis, Annabel Lee (1982)

Perciò bisogna prima di tutto vedere che cosa ha significato questa parola e perché oggi non significa più nulla, o meglio, il nulla che oggi significa. In un secondo momento considereremo quale è il fatto nuovo, se c'è, cui far prendere il posto del vecchio significato; la parola può restare la stessa per comodità.

Nei manuali di storia del teatro, che poi sono uno o due, ad uso delle Università per esami cosiddetti complementari, si parla di Teatro Greco, Tragedia, Commedia, Mimo, Medievale, Ruzante, Commedia dell'Arte, Elisabettiano, Il secolo d'oro, Moderno con tutte le sue ramificazioni in ibseniano, cecoviano, brechtiano, ma quest'ultimo non sempre. Le Accademie d'Arte Drammatica sono sperdute dietro le Laudi (che non cantano) ed alla scherma, e quindi neanche ne parlo. Dell'unico tratto importante che, insieme ad altri, accomuna tutti questi «stili teatrali» [...] in un unico fallimento totale, nessuno ne parla: nessuno parla del Celebrativo.

[...]

Insomma tutta questa roba che hanno chiamato teatro non ha fatto altro in millenni che celebrare cose su cui in linea di massima tutti erano d'accordo o, anche se non lo erano, soltanto pochissime persone, i geni, quindi nessuno, potevano trarre le debite conseguenze.

[...]

E se guardiamo, con una prospettiva che elimina il superfluo, quindi smascherata, il fenomeno teatro, da quando diventò teatro cioè non vita, ma celebrazione, quindi istituzione, incanalamento delle Erinni in Eumenidi, fino ad oggi o pressappoco, ci accorgiamo che a dispetto delle varie piante centrali, all'italiana ecc., il rapporto teatro-vita e teatro-vita-pubblico nessuno lo ha mai affrontato seriamente. È stupido cambiare costumi, fondali, parlare a sproposito di spazi scenici scrittura scenica e armamentari simili, se non si ha la capacità e la volontà di rivoluzionare le strutture portanti di quel rapporto e non le sue sovrastrutture.

Non è da lì che inizia o può iniziare un teatro moderno, e neanche da Artaud o Brecht, che non avete capito. Artaud toglie[va] il testo ma metteva il regista-testo; Brecht il teatro lo faceva quando si accompagnava alla chitarra, il resto è romanzo. E voi avete rovinato, equivocato, sfruttato, per incapacità o per calcolo pseudopolitico anche quello. E se né Artaud né Brecht hanno potuto cambiare il teatro anzi, in buona fede, hanno alimentato chi poteva peggiorare la situazione, perché le loro opere combattevano il vecchio con una forma mentis anch'essa vecchia, figuriamoci i vari «popolani», iscritti a «Sipario», tipo Scabia, Parodi o Luca Ronconi.

Avete sbagliato tutto. L'unico spartiacque in grado di separare i millenni che sono trascorsi [...] dai prossimi pochi o molti anni [...] è l'ATTORE. Per attore intendo chiunque in teatro e fuori, sulle piazze o aggrappato ai campanili, entr[i] in contatto psico-somatico col fuori di sé. Attore è il tranviere, l'oculista, lo scienziato, il proprietario di terre; il problema è individuare l'attore o gli attori che fanno teatro oggi. Ho parlato di rapporto psico-somatico, quindi restano fuori gli scrittori quando scrivono testi teatrali, ma non lo restano quando prendono il tram; restano fuori i registi quando fanno regie teatrali, ma non quando bevono il caffè. A rigore di termini il regista quando imposta una scena prendendo contatto con i

macchinisti e le sarte è attore, ma è l'unico attore che possiamo dire subito che non ci interessa. Prima di stabilire in linea di massima quali siano gli attori che invece ci interessano, vorrei chiarire perché ho scelto l'attore come possibile spartiacque, e questo per lasciare adito soltanto a dubbi positivi e non a obiezioni piazzaiole, di sacrestia.

2.

Il teatro è uno dei tanti mezzi per comunicare realtà idee ecc. o è una tecnica conoscitiva? Se è un mezzo di comunicazione, che cosa distingue (o accomuna) il teatro dagli altri mezzi di comunicazione?

E se è una tecnica conoscitiva, che cosa distingue (o accomuna) il teatro dalle altre tecniche conoscitive?

Partiamo dall'ipotesi che il teatro sia un mezzo di comunicazione. [...]

Si dirà che il regista o attore ecc. prima interpreta e poi comunica la sua interpretazione.

Ma se io interpreto qualcosa, sia Eschilo, la Sistina o una realtà, che cosa mi fa comunicare rappresentando e non stampando?

[...]

In effetti io rappresento Shakespeare, invece di stampare un saggio sull'*Amleto*, perché il saggio riesco a formularlo meglio con la tecnica teatrale, o almeno così dovrebbe essere.

Quindi il teatro è specificamente una forma di conoscenza e non d'informazione.

E se così è, il gesto di una mano sulla fronte di Amleto [...] deve essere tutto un mondo interpretativo, un atto conoscitivo, deve essere esso stesso la conoscenza, e non soltanto un modo di comunicare una elaborazione conoscitiva.

[...]

Si può elaborare conoscitivamente partendo da nulla (impossibile) o da qualsiasi cosa preesistente, non è questo l'importante; e la fossilizzazione non è nella letteratura, ma nell'atto comunicativo che costituisce arbitrariamente l'atto conoscitivo in sede teatrale. E non è un caso se Artaud, come ho già detto, toglie il testo, ma al suo posto mette il regista-testo.

Ora, se il teatro è tecnica conoscitiva, che cosa lo distingue (o accomuna) dalle altre tecniche conoscitive? Dico subito che se differenza c'è, non è quella banalmente sventolata sa tutti, cioè il pubblico.

O meglio, è soltanto uno dei problemi, e va affrontato in modo totalmente diverso.

Se il pubblico partecipasse profondamente al processo conoscitivo teatrale (non al processo celebrativo) diventerebbe attore.

Quindi la presenza dell'unico pubblico che ci può interessare coinciderebbe con l'assenza di pubblico inteso in senso tradizionale.

Si sarebbe tutti attori ed il teatro diventerebbe vita.

Il teatro, nato per mancanza di vita [...], nella vita non avrebbe più funzione.

E credo che dovrebbe essere questo uno degli scopi del teatrante contemporaneo, forse il più proficuo di prospettive: essere uccisi dalla vita.

Ma l'eliminazione del teatro non si ottiene eliminando il teatro semplicemente tramite sicario, ma, al contrario, facendo teatro. Quindi il problema del pubblico è più funzione variabile del teatro inteso come tecnica conoscitiva, che non di abbonamenti pizze posti a sedere ecc.

Ma occorre anche «conoscere» la forma conoscitiva del teatro, in ciò che ha di irriducibile, allo scopo di esaminare i limiti e perciò l'estensione nella società attuale di un'attività teatrale.

Togliersi scientificamente di dosso il complesso del teatro guerriero (pessima guerriglia e pessimo teatro) ed il complesso dell'artista che ha capito tutto (niente); dei teatri estivi che agiscono in pieno inverno neanche parlo.

[...]

Se parlo di conoscenza, di atto conoscitivo, la metafora, se di metafora si tratta o può trattarsi, dovrebbe costituire il fatto stesso, e cioè l'elaborazione conoscitiva in atto della realtà. Cioè, chi riceve attivamente o passivamente, l'altro polo, non dovrebbe attraverso la metafora (che funzionerebbe come mezzo di comunicazione, o di intrattenimento a seconda della maggiore o minore mercificazione) risalire al fatto vero, ma la metafora, se c'è, dovrebbe essere quel fatto stesso in elaborazione conoscitiva, per dare adito ad altri fatti ecc.

Quando questa elaborazione viene fissata [...] può variare soltanto il polo che riceve; quando invece

l'elaborazione della realtà minaccia delle variabili, entrambi i poli, che funzionano da emittenti e rivelatori, mutano o possono mutare.

È nella minaccia l'irriducibilità del teatro.

Il teatro è un esperimento in ogni frazione infinitesimale, nella durata.

E questa durata è la minaccia [...].

Tornando a comunicazione e conoscenza, dove la stampa comunica l'idea, il cinema dovrebbe comunicare se stesso. È questa la differenza tra mezzo comunicativo (il teatro che rappresenta) e forma conoscitiva (teatro che è, che comunica se stesso).

La conoscenza teatrale comprende la comunicazione nella durata. Comunicare è emettere radiazioni; quindi chi conosce emettendo radiazioni nella durata fa teatro. Se ci sono dei rivelatori nel suo raggio d'azione, si ha anche il cosiddetto pubblico, che può essere indifferente o partecipare introducendo delle interferenze in più o in meno.

Colui che emette radiazioni conoscendo, e non comunicando una conoscenza senza durata conoscitiva (in quest'ultimo caso si va dall'attore interprete al telegrafista), lo chiamiamo attore.

Teatro non come rappresentazione ma come conoscenza autonoma.

Teatro-attore come radiazioni variabili conoscitive.

Il resto è soltanto il racconto di una favola che già conosciamo. È divertimento, nel migliore dei casi.

3.

Ma a parte la durata, vorrei approfondire di più la specificità del teatro, e definire più essenzialmente l'attore.

L'unica frase che riesco a formulare, se penso all'artista in genere, è: alternative all'infinito.

[...]

Ma che cosa significa esattamente «alternative all'infinito»? Credo: conoscenza, come elaborazione della realtà in movimento.

[...]

Partiamo dalla definizione di «esperienza galileiana»: riproduzione artificiale di un fenomeno, ricreando condizioni di natura smascherate, per scoprirne eventuali leggi.

[...]

Del resto artificiale è soltanto una parola di comodo.

Ora, sia il *Mosè* [di Michelangelo] che la legge della caduta dei gravi hanno partecipato di questa esperienza. Ma mentre la legge della caduta dei gravi è predrammatica o sdrammatizzata a seconda dei casi, il *Mosè* è la stessa legge drammatizzata, è quella legge che fa i conti con l'uomo.

E questo succede anche nella vita tout court.

Ma nel *Mosè* si tratta soltanto o anche di una «esperienza galileiana».

Fra l'esperienza galileiana diremo scientifica [...] e l'esperienza galileiana diremo artistica, c'è un uomo in più: quello che prende parte al fenomeno, oltre quello che crea artificialmente le condizioni naturali perché il fenomeno avvenga.

Quando si tratta della stessa persona si ha l'attore che mi interessa, che cerca di reagire psicosomaticamente in quelle condizioni di natura che si determina artificialmente.

L'attore in solitudine, senza sicari, lirico.

Arte come conoscenza, intesa come elaborazione, manipolazione della realtà. Si dovrebbe collaborare alla conoscenza dell'Universo o Universi, e far reagire l'uomo a questa conoscenza.

Non è scientifico dimostrare il già dimostrato, a meno che non si tratti di correggere, aggiungere, sottrarre e sviluppare o permettere di sviluppare.

La variazione su tema è stimolante solo quando variando rivoluziona. Il saggio sul saggio non deve tradurre ma trovare nuovi elementi.

[...]

Non si tratta soltanto di riconoscere, ma soprattutto di conoscere. Bisogna distruggere il cosiddetto spirito critico, se diviene prolungamento di quel neoclassicismo che ci portiamo alle spalle. Perché continuare ad essere reperti fraintendibili di domani? La cultura è diventata giustificazione nevrotica, e non più, se lo è mai stata, base di ricerca.

Giustificazione nevrotica a livello personale, ed eliminazione di responsabilità a livello sociale; conflitto individuo-società visto sotto l'aspetto fatale e non sotto l'aspetto dinamico. E tutto il fallimento dello

spettacolo in genere (per non parlare d'altro) dipende da questa mentalità: il glossario. Glossatori che si fanno credere indispensabili, anche al di fuori di una semplice attività divulgativa. Divulgazione che essi operano, perché non fanno altro che frenare, fermare delle soluzioni a punti standards [sic], invece di avere un concetto movimentato della circolazione delle idee. Quindi, non solo non apportano pensieri nuovi, ma bloccano anche quelli già formulati.

[...]

Il poeta fisiologico; ed in questi tempi tetri può anche succedere che non si presenti più in pubblico, ma che si congeli, si auto registri perché ha più rapporti con una «Arti Flex» o con un «Nagra» [supporti per la riproduzione audio-video] e non ha più rapporti né vuole averne con quella falsa delegazione diplomatica della storia che è il pubblico quando non è società.

O semplicemente perché si annoia meno.

Poeta fisiologico, responsabile tecnicamente di qualsiasi radiazione sonora viva ecc.; poeta il cui ultimo fine è l'immobilità, il mutismo in un deserto dove però ha dato appuntamento.

Autoregistrarsi non è in fondo che portare alle estreme conseguenze la vita, che altro non è se non registrazione genetica rivoluzionabile.

Rivoluzionabile; la scimmia di sottospecie nevrotica deve mutarsi chimicamente se vuole sopravvivere, tornare alle Pleiadi.

Il sistema nervoso di questo poeta immobile, senza nessuna preoccupazione comunicativa, «reciterà».

Il problema della comunicazione infatti non ha nulla a che fare con quello di cui stiamo parlando.

Arte è conoscenza, elaborazione della realtà; e da qui scaturiscono fatalmente idee nuove.

Quindi si tratta di generare nuove idee facendo arte; non di «estrinsecare comunicandolo lo spirito che aleggia (batte le ali) dentro di noi»; bisogna trovarlo cercandolo con la propria tecnica: è esattamente il contrario; in poche parole bisogna diventare cacciatori.

4.

Specificità, non specializzazione.

Possesso di tecnica individuale, non generalizzabile cioè come metodo, e che tiene conto di mille altre tecniche.

La generalizzazione idealizza la conoscenza, la settorialità la aliena.

[...]

Tecnica individuale: il proprio corpo prolungato o no negli strumenti manipolati di volta in volta o programmati ecc., agisce nella realtà; non metodo, né per sé né per gli altri; cultura come accresciuta possibilità di scelte.

Se io uso torce elettriche o microfoni, come mia tecnica individuale per la elaborazione delle realtà, queste ultime in effetti non vengono elaborate dalle torce o da microfoni in quanto tali, ma da me (entità psichica, geografica, storica, un metro e ottanta ecc.) + torce elettriche, microfoni, ecc.

Quando questi «strumenti» vengono usati come tecnica schematica, e non come tecnica-rapporto, si ha dell'effettismo, delle brutte copie, o nel migliore dei casi dell'accademia.

E questo vale anche per l'intonazione, una pellicola, un modo di muovere la macchina da presa, un gesto.

Non solo scadono in quanto conoscenza, ma svuotati di ogni necessità, acquistano di contro funzione alienante, nei confronti di chi li adopera e nei confronti della società (eventuale).

È stata la tecnica schematica a permettere il consumo di tutta l'arte moderna; la dodecafonìa, per esempio, male assimilata come metodo generalizzabile, come merce, e non come tecnica-rapporto, se non in qualche caso isolato.

Ciò è avvenuto non soltanto ad alti livelli di talento [...], ma anche nei bassifondi della cultura si continua a rosciare l'orecchio restante, l'ultimo orecchio di Van Gogh, che però prevedendo la cosa, fortunatamente uno lo aveva già regalato a Gauguin; purtroppo non fece in tempo a donargli anche l'altro, causa la morte perpetrata ai suoi danni dai mercanti, che volevano far salire il costo delle sue orecchie.

Prendendo esempio da questo, dovete sostituire le corde della vostra chitarra con dei cavi elettrici ad alta tensione.

L'attore senza sicari, per tornare a noi, lirico, è quindi una necessità storica, una scelta culturale e politica, e non soltanto ipocondria. Naturalmente parlo di solitudine poetica. Tecnica-rapporto, ma non isolata dalle altre: ci sono miliardi di riflessi.

[...]

Nella prima mezz'ora di *A Charlie Parker* la nostra recitazione materica non sarebbe stata possibile senza la presa di coscienza di «tecniche» che per gli «esperti» non hanno nulla a che vedere col «dialogo».

[...]

Gente che non ha la più pallida idea di ciò che è o può essere la voce umana [...] si permette di suggerire «intonazioni» ad altri muti stonati. La luce: i mondi che passano tra uno stop di diaframma e l'altro, è landa desolata e sconosciuta per loro, diavoleria d cui diffidare, non si sa mai.

Non dico che non tutti possano far film o altro, io dico esattamente il contrario, lo facciano tutti, ma elaborando la realtà per scoprirla, e non facendosi materializzare da altri la cosiddetta «idea»: tutto qui. Una Super 8 in mano alle cinque mani di una scimmia non evoluta mi dirà più cose dello splendore del 70 mm nelle due mani della scimmia evoluta, finché quello splendore verrà usato come il trucco sulla vecchia faccia del Prof. Unrat.

E poi c'è l'equivoco del metodo.

Il montaggio del New American Cinema, tecnica individuale, ricerca di ritmi o non ricerca, ma caso, viene applicata da altri come il profumo per i cadaveri in putrefazione.

E che succede?

Che *Parker*, non montato, ma se possibile smontato, alla ricerca di un non ritmo nelle connessioni, per cui una cosa segue all'altra per il semplice fatto che la prima si è momentaneamente esaurita; il non ritmo della luce o del sonoro della pioggia, l'uso di diverse pellicole in bianco e nero e a colori, tutto ciò apparirà loro cinema difettoso, non montato anzi montato male, non girato, non sonorizzato e nemmeno muto e non vi troveranno niente allo stesso modo che non si trova niente cercando la partitura di un assolo di Parker, o la regia e lo spazio scenico in una posizione del corpo di Davis mentre canta con la tromba.

Nei casi migliori, dove il montaggio cioè viene preso in considerazione non come trama, ci troviamo di fronte ad un pre-fraseggio orecchiato, mentre oggi non si dovrebbe nemmeno più parlare di fraseggio; sono ancora all'intervallo di nona osè, a cazzo di cane, che non ha nessuna necessità di essere per il semplice fatto che per non dire niente basta la medesima nota.

[...]

Il montaggio, come rimessa in discussione del girato, come timbrica, come dialogo o contrapposizione [...] ad un suono un gesto un viso ecc., come orchestrazione vera (e non come archi, ottoni, plettri messi in ordine alfabetico), come post-fraseggio lirico e come sua distruzione non esiste ancora.

Leo De Berardinis

Perla Peragallo

in "La scrittura scenica", n. 3, 1971, pp. 44-57

Marigliano

Mandate a fare in culo i testi, le variazioni sui testi, rimaneggiamenti, luci e lucette, costumi, attualizzazioni; coprite anche le caviglie ai vostri uomini o donne in scena, date fuoco alle scene e voce, dopo aver capito Schönberg e la fonazione degli africani, alle bocche con intonazioni squallide e stonate; che non ci sia nulla da ridere se non per tristi giochi di parole; e che tutto il vomito sia chiaro, specialmente quando, anzi soltanto quando, siete in mezzo alla gente, alla classe sottoclasse ecc. che vi interessa per appartenenza o menzogna: questa è la grande finzione dell'attore.

E per gli altri che non vi interessano ci deve essere l'indecifrabilità. Ma non è facile raggiungere la chiarezza di quel vomito.

Per eliminare lo pseudo-internazionalismo accademico degli ultimi anni (trovi medesimi gesti genericizzati mercificati dall'Alasca [sic] all'Australia passando per Roma, gallerie e comportamenti) bisogna scegliere delle zone molto caratterizzate geopoliticamente, fare i conti con la pseudo-cultura di massa (anche utilizzandola), eliminare quanto più è possibile i codici precedenti, semplificarsi, diventare zero, diventare anzi essere loro, nell'alfabeto schematizzato al massimo che è ancora sotto quella zona. E puoi usare tutto dal pernacchio alla trama, alla bassa comicità, ma non puoi usare il testo; io l'ho eliminato da sempre, anche come pretesto, ma non per motivi astratti pseudo-estetici. L'ho eliminato politicamente, essendo la conoscenza del testo non posseduta dalla classe o sottoclasse cui mi rivolgo:

in questo caso esso agirebbe come terrorismo culturale: che bello districarsi in una variazione su tema sconosciuto!

Il posto del testo come stratificazione da fare esplodere (cosa che alcuni di noi hanno fatto negli anni sessanta) viene preso dall'alfabeto schematizzato da far esplodere. Ecco cosa intendo per chiarezza: schematicità di segni appartenenti alla zona e loro complicazione per vomitare tutto addosso alla gente, con il semplice risultato che viene fuori problematicità chiara e non equivocità da mariuoli.

Quindi teatro di zona (non si va in un posto e si fa uno spettacolo con gli operai, come al massimo i decentristi più osés [sic] hanno fatto), quindi teatro di zona nel senso che ci si trasforma in quella zona contribuendo a trasformarla.

Ma il teatro saremo sempre noi a farlo, specialisti specializzati, e non il proletariato o il sottoproletariato: questa è la differenza che passa tra comunista e operaio.

A questo punto si innesta il problema di quello che io chiamo teatro rozzo, con i sottoproblemi di dialetto, luce, fonazione e squallore.

Al teatro rozzo non si arriva leggendo. Il teatro è tecnica personale, non accademia; non è insegnabile in termini tradizionali. Bisogna liberarsi lavorando. Per questo spero sia più difficile la sua manifestazione, in quanto che ci vuole del tempo-lavoro in zona. Sin da *la faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, '66-'67, ho usato il dialetto non come connotazione sociale, ma come fraseggio-segno; ma solo dal '70, ci siamo trasferiti a Marigliano, ho incominciato a far divorare dal dialetto gli strumenti personali acquisiti negli anni sessanta e diventati ormai dopo il '68 reazionari (gli altri continuavano per quella strada, anche i più giovani nel senso degli ultimi arrivati). Solo con *Sudd* siamo diventati quell'alfabeto; con *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* il discorso si è semplificato ancora di più. Per cui nella zona possiamo finalmente essere rifiutati perché capiti e non per estraneità (estraneità usata nei confronti del pubblico degli anni sessanta e che continueremo a usare nei loro confronti fino alla morte, loro).

Parlavo di mistificazione già in atto. Prima del '70 (*'O Zappatore*) ho conosciuto gruppi del meridione che venivano a Roma per imparare la dizione (con la zeta dolce) o gli espedienti da cantina; dopo il '70 c'è stato il dialetto (il loro fraseggio d'ordine prima snobbato) ma usato appunto come connotazione sociale o di mercato e non come segno.

Oggi c'è anche la farsa dialettale d'avanguardia; si sta tentando lo sfruttamento di un nuovo possibile market. Ancora un po' di pazienza e il plebeo come comunicazione da vomito, l'unica possibile diventerà volgarità intellettuale. Ma fortunatamente qui non si tratta di mercificare filmati, diapositive, stroboscopie e pupazzi [...], qui si tratta di se stessi teatranti-tecnica, qui bisogna essere e non rappresentare; qui si tratta di essere attori lirici e non mistificatori di epicità.

La merda è più grossa e quindi viene più facilmente a galla, o dovrebbe.

Il teatro di zona è valido al cento per cento nella zona stessa, al di fuori è documento, circolazione di idee, di cultura. Qui a Roma io sono un documento.

Certo teatro alternativo ha finito per dare più ossigeno al teatro che faceva finta di combattere (un'anticamera), in quanto non faceva che soddisfare, migliorare lo stesso teatro borghese. C'è stato un peccato, uno scambio, una osmosi che spiega gli Antonii e Cleopatre, o i Giovanni e i Giovani. Ed anche Brecht ha dato a Goldoni e ha ricevuto da lui; e a Majakovskij non bastò il suicidio.

Brecht e Majakovskij sono appunto dei testi sconosciuti alla borghesia e nascosti al proletariato e vengono accettati per liberalismo da una parte e svelati per verticismo dall'altra: sono delle messe. E con essi siamo, come per gli altri, alle variazioni su tema sconosciuto: ancora un po' di pazienza e vedremo sperimentalismi brechtiani.

Leo De Berardinis
in *F. Quadri, op. cit., pp. 297-299*

Verso il *King Lear*. Intervista di Italo Moscati

[...]

Quello dell'artista che esibisce la sua crisi e la sua costante certezza di fallimento è un tema ricorrente in tutti i tuoi spettacoli. Sembra riguardare più te stesso che il pubblico. Non è così?

Io e Perla recitiamo come nel chiuso di una stanza: invitiamo il pubblico a guardare di soppiatto, a spiare. Abbiamo appunto da offrire il tema dell'artista sebbene in mezzo ci sia effettivamente un muro. Non gli chiediamo espressamente di sfogliare l'album delle nostre immagini e dei nostri gesti, non lo

sollecitiamo a seguirci mentre cerchiamo di proporgli l'idea di una individualità non manipolabile. È un paradosso: noi lo ignoriamo ma gli prospettiamo indirettamente, rivelando quel che facciamo, la possibilità di abbandonare l'individualismo per diventare individui sul serio, per recuperare una dimensione che rompa con l'isolamento «di massa» in cui la società condanna tutti. Solo spiandoci, il pubblico coglie quanto può essergli utile.

L'accento che poni sull'individuo e sullo scambio senza comunicazione [...] non prova forse un tuo sostanziale atteggiamento idealistico?

Il mio teatro possiede caratteristiche chiare sul piano proprio del lavoro. Se il teatro, diciamo così, idealistico parte da un'idea e la rappresenta, il mio teatro si realizza concretamente attraverso la ricerca tecnica, l'esplorazione pratica dei mezzi scenici e del loro uso. Non parto da un'idea, la cerco, anzi lavoro per trovarla.

Direi che la tua ricerca sia chiara nel senso che mira a distruggere un modo di fare teatro e forse il teatro, lasciando un certo margine di ambiguità per il resto, cioè sotto il profilo dei rapporti con la realtà ai quali rimanda e degli stimoli che provoca.

Non ci dev'essere più bisogno del teatro, occorre distruggerlo. E per distruggerlo è bene farlo, finché non se ne saranno accorti tutti. Il teatro così com'è, crea una specializzazione che va superata. Tutti quanti invece sono e possono diventare attori. Il teatro si fa per mancanza di vita; quando non ci sarà più teatro, saremo finalmente vivi tutti.

[...]

in "Teatrotre", La scuola romana, sezione Teatro di Marigliano, 1974, p. 14

Intervista con Leo De Berardinis di Filippo Bertalli

[...]

Si vive sapendo di morire. Tu quando l'hai scoperto questo?

[...]

Nel lavoro per me la morte è vita, cioè per me la morte diventa... al livello proprio... come simbolo di un... di un andare avanti, no?... di un distruggersi per... cioè di un contraddirsi... bisogna sempre contraddirsi, darsi sempre del cretino, dello stupido, dello sciocco, dell'imbecille per andare avanti, se vuoi. Infatti nei nostri lavori, la morte ha più questo significato che il significato vero... [...].

[...]

Credo che si possa passare a Roma.

Eh, a Roma, arrivai a Roma...

... questa vita universitaria?

No, no, non l'ho mai fatta l'università [...] falsificavo i libretti per mio padre che mandasse i soldi per poter far teatro, sì.

Ti mandava dei soldi?

Sì, mi dava dei soldi al mese per vivere a Roma e io a diciotto anni arrivai per fare... per scrivere. Perché volevo scrivere, volevo essere scrittore; naturalmente presi la strada sbagliata, perché scrittore uguale giornalista. Invece non era assolutamente vero, me ne accorsi quasi subito... me ne accorsi dopo tre giorni e allora smisi di pensare al giornalismo come pratica.

Ma ci sei stato nei giornali?

Sì, ci sono andato, ho parlato con uno che mi sono accorto non mi dava niente. E allora invece andai all'università ad iscrivermi e c'era proprio lì un concorso... dopo tanti anni, il primo anno... un concorso

per attori... per attori, registi ecc.... un concorso per l'Ateneo, il CUT, Centro Universitario Teatrale... lo non avevo mai pensato al teatro, né a recitare, non avevo fatto niente. [...] Allora feci questo concorso; ci stava Mazz... Mazzella di Nocera Inferiore, pensa che capoccione. 'Un capiva un cazzo di teatro, ma comunque lui doveva essere il regista, l'animatore di questa... di questa scuola. E allora dovevo presentare un qualcosa... imparai un Pirandello... così... lo recitai e fui preso, insomma. Si presentarono parecchie persone e entrammo in una ventina. Ci stava Gigi Proietti, Gimmy Gazzolo, Rino Sudano, Carlo Quartucci... un po' tutto il teatro di oggi... capitammo tutti quanti insieme, me ricordo, e così cominciai a diciotto anni [...] a fare teatro... poi cominciai a fare professionismo.

Tornando ancora al problema delle origini, perché il teatro, come si è manifestato? [...] eri partito per scrivere poi hai fatto...

[...] io venivo da giù, [...] ero strozzato socialmente; per esempio giù scrivevo poesie, me le pubblicavo pure... però io le facevo pubblicare dai miei amici, cioè... sotto i loro nomi, io non firmavo mai... Cioè c'è questo... nel sud... cioè nella provincia, c'è questo desiderio generico di fare qualcosa che sia a... anormale o abnorme... e allora anormalità naturalmente uno l'associa subito, a quegli anni là quando c'hai diciotto anni, l'associ con l'arte, no?

Sì, sì appunto...

... appunto, quindi qualsiasi cosa, però non proprio qualsiasi cosa...

Era l'arte...

Sì, era l'arte, sì...

Il teatro era l'occasione, il luogo.

Era una tattica, mentre l'arte era una strategia.

Di politica ti occupavi?

Ero comunista, comunista.

Che situazione hai trovato politicamente a Roma in quegli anni?

Ah, sì, già, erano tutti fascisti a Roma, allora.

[...]

Sembra che tu sia unito visceralmente al teatro, sembra che il tuo teatro, più che il teatro del futuro, sia la morte di una certa scena...

No, no invece...

... celebrata con tutti...

No, no su questo non sono d'accordo, cioè almeno come intenzione, come intenzioni, poi non so i risultati; il nostro teatro è la celebrazione, è la nostalgia di una bellezza... c'è celebrare la nostra morte, d'accordo...

Esattamente.

... d'accordo, ma questo...

Sì, ma è una morte precisa, è la morte di una scena all'italiana, di un certo tipo di fare teatro.

Ma non è vero, noi abbiamo anche fatto [...] il *Macbeth*, abbiamo fatto anche *A Charlie Parker*, abbiamo fatto *Amleto* cioè; questi due invece sono un'apertura totale, per esempio *Zappatore* e *King Lacreme*...

come cazzo si chiama... sono la celebrazione di un Kitsch. C'è, per esempio, la scena finale, c'è la nostalgia della bellezza, attraverso il kitsch, per esempio, della pioggia di rose... questa cosa qui; però, oltre quello, c'è invece anche la nostalgia del futuro addirittura... nostalgia del futuro... lo credo che c'è la possibilità... il nostro è... anzi il nostro è un teatro politico, cioè nel momento in cui... io credo... io credo a una forza del teatro, però lo credo a livello smaliziato, cioè non credo alla possibilità che il teatro abbia una forza politica a livello di azione politica; questo non è assolutamente vero. Invece c'ha una forza politica a livello... per esempio nell'interno... nell'interno di una politica di un partito; cioè come correttivo, come antagonista di una linea politica avanzata, cioè come contraddittorie, come polo opposto, in senso progressista, in seno a un partito. In questo senso qui il teatro come tutta la cultura...

La coscienza critica di un...

Certo, la coscienza come, come... che ti voglio dire? per esempio Pound diceva una cosa molto importante; ci sono due tipi di arte, una diagnostica, l'altra creativa, giusto? Per esempio il nostro teatro è diagnostico, fa le diagnosi, cerca di far vedere dove sta il marcio, il male ecc. ecc. ...il male non inteso in senso di peccato, il male a livello storico, no? gli errori che si fanno ecc. ecc. proprio, ma a sinistra, sempre spostato sempre più a sinistra; quindi cioè... non è vero... io son convinto che è più politico, per esempio, il nostro *King Lear*, in questo senso qui, cioè nel senso politico, di arte politica, che non tutti i teatro-politico, che loro chiamano politico e secondo me è un'arte soltanto... proprio da... da... come si dice?... clientelare... da sottogoverno, dai! uno si iscrive al partito socialista, piccolo borghese, si iscrive al partito socialista per avere un lavoro in televisione; si iscrive al partito comunista per fa' questo e poi che deve fa'? deve celebrare... deve far la messa ai partiti... cioè è un'arte cattolica...

Sì.

E non è assolutamente teatro, è teatro cattolico, non teatro politico.

Sì, ma tu sai che oggi si tende continuamente a rompere il diaframma fra palcoscenico e sala, stabilendo un nuovo rapporto con lo spettatore, ad uscire nelle strade ecc. ecc. ... e che questa non è soltanto una moda, ma risponde a precise necessità...

Ah... io no.

Tu sembri immobilizzato sulla scena.

Immobilizzato? lo son vivo nella scena!

In questo senso celebri la scena. Ora questa tua nostalgia dell'attore nostalgia del teatro, secondo me è estremamente importante insomma.

È l'unica via di uscita.

... ed è questo il discorso che vorremmo fare adesso.

Ah d'accordo! Per me è ovvio, è ovvio, per me è certamente ovvio, per me il problema è questo... il teatro nacque... adesso stiamo facendo una carrellata velocissima... Il teatro nacque quando... quando [...] mancò la collettività, quando non ci fu più una... non ci fu più la tribù, quando non ci fu più una società, quando non ci fu più una *polis*, nacque appunto come negazione di una vita collettiva e nacque quando, banalmente, uno diventò, diventò storicamente, più bravo di un altro, cioè quando cominciarono le specializzazioni, le cose... le differenze! che non sono soltanto... che poi hanno portato alla differenza di classe... tutte 'ste cose, d'accordo, ma cioè... era più importante... a una... proprio a una differenza. Allora il differente, l'altro, il non uguale, o diventava anormale in senso... negativo, chiamiamolo così e quindi diventava bandito, o diventava, in un senso lo stesso negativo, però ammesso [...] da quelli che avevano il potere... e diventava attore, cioè diventava artista oppure diventava genio, oppure diventava l'altro in senso d'ammirare, no? da ammirare naturalmente così... a livello... alla luce del sole; perché anche il bandito magari era ammirato, però durante la notte. Allora il teatro nacque come differenza, come... e... c'è l'orgoglio del teatrante, dell'attore, di dire: io son differente da te, non rompermi le palle;

allora mi costruisco o i coturni, oppure prendo la... il palcoscenico, giusto?... e furono creati i palcoscenici e questi palcoscenici, questa diversità, questi essere alti ed essere bassi devono esistere fin quando esiste il teatro, proprio per un teatro esatto, vero, diagnostico e non per un teatro falso, ipocrita che dice: no! l'attore uguale allo spettatore... non è assolutamente vero e tutto ciò è l'errore di un Brecht, l'errore di un Beck, Julian Beck e tutto l'errore di tutti gli altri coglioni che stanno calc... cagando la scena, non calcando; mentre, per esempio, Artaud ha fatto l'errore opposto, non ha capito questo fatto e credeva che il teatro potesse essere rito, ma il teatro nasceva proprio dalla diversità, nasceva proprio dal fatto di non essere più rito, dalla non possibilità di un rito nasceva il teatro... Il teatro appunto è la negazione del rito, è la negazione della... della non collettività, è l'individualismo portato all'estremo... Fin quando esiste una società che permetta queste cose, a livello veramente proprio delinquenziale, io ho il dovere, non dico... non il diritto, io ho il dovere di esaltare il teatro italiano perché è l'ultimo... l'ultimo nel tempo, che abbia... che sia stato veramente onesto in questa sua posizione storica del teatro; tutte le altre sono veramente sono... è il silenzio, ma è il silenzio, ma... maggioranza silenziosa, le altre cose. E infatti quando Julian Beck... Julian Beck infatti adesso non fa più teatro, ma quando per esempio lo faceva, quando nell'*Antigone* che era... che fu un pessimo spettacolo, va bè... lui comunque era una persona meravigliosa, lui era un individuo di una dolcezza... si parla di teatro... quando scendevamo in platea facevano il coretto, era una presa per il culo per me che avevo una vita cosciente di certi fatti, fra l'altro, era prendermi per il culo insomma; io non credo all'affratellamento... io devo invece completamente documentare, fare le fotografie del cancro... e diagnostiche.

Posizione anarchico-spontaneistica...

Chi? la mia?... no, no!

Quella di [...] Julian Beck

Sì, sì.

... spontaneistica e...

Certo.

... e legata a un'innocenza...

Sì, sì a un'innocenza, ma a un'innocenza che può diventare delinquenza; perché per esempio, Saragat dice la stessa cosa insomma.

Se te la senti puoi fare una carrellata, giudicando certe esperienze appunto di uscita dalla scena all'italiana che sai che è un movimento iniziale da vario tempo, con vari esempi e su cui [ti] sei spesso particolarmente accanito; se tu potessi documentare...

[...] Artaud, ti ho già detto quello che ha fatto, Julian Beck e Grotowski non ne parliamo neanche perché quello è cretino, cioè, nel momento in cui Grotowski, che fa?... appunto qui bisogna andare, perché poi i discorsi si... nel teatro, come tutte le cose, si riallacciano tutti quanti; strano ma è così. Si può saltare dal concetto di teatro come non rito e quindi nato come specializzazione, nato come brutalizzazione della vita e, vedi, non come negazione, ma come impossibilità di vita che si fa nel teatro... si passa alla tecnica, allora ci sono... per me l'arte è tecnica, da vero marxista; in una parola l'arte è tecnica, l'arte è il nostro lavoro...

È lavoro.

È tecnica; io divento meno bravo, più bravo se lavoro.

Però naturalmente tecnica per me non è in un senso... per me, per esempio... io posso lavorare pur stando fermo un mese a pensare ecc. ecc.; diversità... Invece ci sta adesso, c'è una... una certa corrente così, molto corrente, ormai sono diventati tutti dei grup... i gruppettari proprio, no? allora, proprio come gli extraparlamentari che sono dei coglioni hanno portato Pompidou al governo in Francia e Malagodi in Italia e Almirante; allora tutti questi gruppettari che hanno fatto? dato che non... c'è stato quel famoso divorzio dall'arte scenica quando son morti... è un morto un periodo storico, quindi è morto

Ermate Zacconi, Salvini, Duse, è morto un periodo storico, son morti questi depositari di una tecnica... che allora era importante, in che senso? che si imparava il teatro facendolo e c'era una tecnica proprio di scuola che non diventava mai però di accademia... una tecnica di scuola che la si imparava lì sopra; perché infatti abbiamo l'esempio più grosso di... nell'opposto cioè c'era Benassi e c'era Ruggeri... che erano due modi totalmente diversi di porsi il problema scenico... però che venivano tutti quanti dalla stessa scuola; quindi c'era una tecnica molto libera, molto dialettica all'interno appunto perché venivano da una prassi teatrale... ebbene, per il momento storico, con le compagnie di giro, con i repertori che dovevano avere... dovevano avere i costumi tutto loro ecc. ecc. e proprio il bagaglio, che so? due frac, uno smoking, un vestito bianco, le scarpe così... tutto; dovevano avere gli attori.

E poi i ruoli.

... I ruoli, cioè era fatto proprio tipo melodramma, per cui c'è il tenore, il baritono; lì c'era l'attor giovane, c'era il promiscuo ecc. ecc.; ed era una scuola sacrosanta perché non era metodica, cioè non era un metodo, pur essendoci invece una scuola che non diventava mai né metodo, né accademia nel senso deteriore. Finito questo momento storico per motivi... quando la scena finì e presero il sopravvento gli autori e dopo gli autori presero il sopravvento i registi e poi gli scenografi e poi i musicisti de scena... mo' adesso hanno preso il sopravvento gli elettricisti... il macchinismo di scena, insomma la scena, senza elettricisti... mo' che è successo? che nessuno sapeva più recitare, perché l'Accademia d'arte drammatica in piazza della Croce Rossa... pensa, piazza della Croce Rossa a Roma, in Trastevere... non succedeva assolutamente un cazzo perché il teatro non si può imparare né insegnare dentro una scuola; cioè il teatro come si imparava prima e lo si insegnava senza insegnarlo, recitando, cioè io recito, uno sta vicino a me che fa la comparsa e impara a recitare, dico io... un io generico ecc. ecc. Che è successo? che da una parte s'è fatta una falsa accademia e a quella accademia d'arte drammatica imparavano delle cose pessime; cioè cercavano di prendere l'attore all'italiana, che era uno dei più grandi attori [...] a livello internazionale... cercavano di prenderne il successo a livello radiofonico ecc. ecc. e di darlo a 'sti quattro coglioni imbecilli che andavano là. Dall'altra parte è venuta fuori un'esperienza internazionale, quando sono arrivati i vari... le varie esperienze *off* ecc. dall'estero che hanno sopraffatto invece tutte le esperienze invece che molte persone a Roma già conducevano dal '59-'60; c'era nel '60, c'era per esempio già Carlo Quartucci che agiva a Roma, nel '62 cominciò Carmelo... io ho cominciato nel '62 con Carlo... e facevamo delle cose. Quando arrivarono i *Mysteries* di Julian Beck... ah!... solito provincialismo all'italiana; e che successe a quel punto? che le esperienze di Julian Beck e poi, dopo altri anni, per esempio di Grotowski, a cosa portò? portò alla distruzione, nelle persone più coscienti, della... va bè... del concetto di accademia o del concetto di teatro ufficiale ecc. ecc. però, invece dell'accademia, mise il tarlo del metodo, della metodologia, per cui a un certo punto adesso, che ti voglio di? tutte queste persone che non sapevano più recitare, perché avevano perso... avevano avuto la distanza dalla grande arte scenica italiana, dato che non sapevano neanche balbettare... cominciarono a fare ginnastica sotto l'esempio di Beck e Grotowski. [...]

Secondo te, chi fa seriamente del teatro gestuale, che utilizzi una tecnica rigorosa, in Italia?

Ah! nessuno; però come... però come discorso, se tu parli con questi, ti parlano ancora di Grotowski e allora perché?...

Adesso torniamo al punto della tecnica... c'è... il concetto di tecnica oggi... dato che abbiamo visto che non è più possibile cioè imparare e insegnare dalla scena, non è più possibile l'accademia, non è più possibile il metodo... però la tecnica... non è che io parlando così, allora dico che uno nasce e nasce attore, no! tutto il contrario. Nell'arte, comunque parlo sempre dell'arte scenica, cioè non vorrei divagare perché negli altri campi magari dico cazzate, ma credo però sia la stessa cosa, la tecnica deve essere una tecnica, ma individuale, non può essere mai un metodo, non può essere mai... cioè l'arte non può essere metodo, nel momento in cui il metodo non è più arte; perché è proprio... è tutto là. Allora bisogna che ci sia una tecnica, ma individuale; ora questa tecnica individuale chi te la può dare? nessuno... te stesso.

E il lavoro.

Il lavoro tuo; e allora nel momento in cui tu dici: facciamo i seminari, facciamo i convegni, mettiamoci insieme (*parla con voce in falsetto*)... hanno anda' a fa'... hanno anda' a fa' in culo...

La solitudine in mezzo agli altri, però, perché si è soli in mezzo agli altri; quando sei solo non sei solo, sei accompagnato...

Solo che il problema esiste, no? [...] il problema, chiamiamolo dell'opera aperta; che nel teatro è uscire dalla scena, avere un rapporto diverso con lo spettatore [...] fino a portare alla chiusura della rappresentazione, alla fine dello spettacolo.

Ma no, no, nel teatro mica è uscire dalla scena...

... nell'arte...

No, per me le mie opere sono aperte [...] sono apertissime...

... il punto è qui, le tue opere sono forse le più chiuse dell'avanguardia; nonostante che tu accumuli materiale: il cinema, l'orchestra in scena...

Bisogna intendersi però... che cosa significa opera aperta; attento...

... in realtà tu dalla scena non ne esci mai.

No, ma il concetto di opera aperta non è mica uscire dalla scena; opera aperta significa invece aprire la scena per fare entrare il teatro...

Qual è il rapporto che tu instauri con il pubblico?

Io col pubblico instauro un rapporto di odio, cioè non c'è la possibilità... di odio proprio, io... la cosa più scoccia per me, è andare in scena, però... è una cosa che io devo fare, perché è l'unica cosa che mi scoccia talmente che devo fare, capito? Cioè è la cosa che mi scoccia di più... però è la cosa che mi scoccia di meno, in definitiva. A me mi fanno schif... io, quando entro in palcoscenico mi fa schifo; poi, appena entrato, va beh; ma prima, prima di entrare... la noia, sapessi la noia... mentre per Perla no, invece Perla desidera andare in scena, ma io mi annoio... poi virgola, va beh quando entro là qualche sera mi lascio prendere e magari recito anche benino... una volta ogni tanto... ma proprio me rompe le palle... proprio 'un ne posso vede'... non li posso vedere proprio... eh, ma è un odio... è ambivalente però come sentimento; però l'opera è aperta, nel nostro teatro, è aperta; perché io, per opera aperta, intendo non quello che dici tu. Cioè Joyce non è opera aperta nel momento in cui usciva [...] dal romanzo ottocentesco, no... per me Joyce è opera aperta nel momento in cui diventa... le ultime pagine dell'*Ulisse*... apertissime a qualsiasi... a qualsiasi cervello... in questo senso, non perché usciva...

[...]

Fin quando si fa teatro, bisogna far teatro su un palcoscenico e su... e con gli spettatori; bisogna farlo anche nei teatri lirici, se possib... possibilmente... le altre cose sono cazzate e ne abbiamo parlato prima. Perché, se il teatro è quello che è... se è quello di cui abbiamo parlato, se è un tumore di una società, se è la diagnosi del fallimento di una collettività, non può assolutamente essere questo teatro consolatorio nei confronti della collettività. Quindi non possiamo mischiarci con gli spettatori, né loro con noi. Però ciò non significa teatro chiuso... opera chiusa è l'opera a tesi, l'opera chiusa è l'opera non ambigua, l'opera chiusa è l'opera appunto univoca; invece opera aperta, il concetto di opera aperta, per esempio, un acuto... di tromba jazz è opera aperta, gli ultimi quartetti di Beethoven cominciano ad essere opera aperta; cioè, anche Raffaello... con tutto che... è soltanto un pittore... per esempio, *I prigionieri* di Michelangelo sono opera aperta, ma non perché lui, per esempio, trasformava il concetto di scultura; proprio perché la sua scultura è aperta, cioè è dialettica, viene resuscitata da chi la vede; tutta la poesia è aperta.

[...]

Certe volte sembra che il tuo teatro sia una messa in mostra di materiali per poi esaurirli. Cioè penso che si rifletta il tuo non amore e la tua non partecipazione a un pubblico, cioè il fatto che tu non creda giustissimamente a un pubblico con cui comunicare... credo che questo si comunichi sulla scena...

Sì.

... e che tu faccia un teatro di ostentazione, per cui anche un teatro di odio se vuoi, ma che è un teatro che esibisca ed esaurisca materiali, più che un teatro che, facendolo [...], ti aiuti a ritrovarti, a conoscerti. Credo che tu sia in un momento di esibizione...

Aspetta, questo è molto importante. No, questo è bellissimo, perché...

... di esibizione e ostentazione, e la chiusura quindi te la riporto su questo piano...

Ho capito...

... proprio nell'esibizione-ostentazione che, nel primo tempo dello Zappatore provoca, secondo me, quello strano spostamento per cui dai al pubblico tutto un disgusto che tu porti dentro. In altre opere più formalizzate, invece resta fermo, chiuso, isolato sulla scena come un bel quadro, un bell'urlo se vuoi. È strano tutto quello che dici proprio perché non è vero...

Cioè, attento... vediamo un po'... quando io parlavo dell'odio... cioè l'odio che ti fa fare tante cose, l'odio per esempio ti può far capire, l'odio ti può far amare... l'odio può fare tutto... perché l'odio, naturalmente non... quando io parlo di odio è sempre un odio molto mobile, come tutte le cose; cioè non è che esiste l'odio, è logico che l'odio viene per mancanza di affetto e quindi per presenza del concetto affetto ecc. ecc. ... Per cui tu parli di odio ambivalente, cioè di sentimento come ambivalenza a un livello proprio... proprio psicanalitico, però spostato a un livello storico, non individuale. Ora cosa succede? Io credo nell'arte in questo senso, non nell'arte hegeliana... o idealistica, cioè di arte come traduzione di un concetto in immagine; per esempio se è un quadro, il suono ecc. ecc. ... Io invece credo, cioè io non voglio... avere un'idea e rappresentarla... in teatro, no! Ma io invece, col teatro, cerco di avere delle idee; io parlo di arte galileiana, non se a torto o a ragione; quindi sperimentale in questo senso, non nel senso avanguardistico nazionale, capito? da avanguardia nazionale... (ride). Io quando parlo di teatro sperimentale, di arte sperimentale ne parlo a questo livello, a livello di Galileo. Per cui io, attraverso un atto teatrale, raggiungo una conoscenza, un'idea, cioè il contrario di quello che dici tu; cioè io, attraverso proprio una prassi di palcoscenico e anche di prove, cioè di lavoro, cioè se per esempio dico a Sebastiano [Devastato]: "fammi... Sebasta' fammi... - 'un so, ecco, senza pensare a quello che dico - spunta dalla luce". Poi capisco da questo gesto, mi viene fuori un'idea, cioè razionalizzo una cosa. Come vedi tutto l'opposto dell'arte idealistica, di tutto quello che fanno gli altri... quindi non è vero che io ostenti delle cose in palcoscenico, ma io in palcoscenico cerco, oppure ecco, oppure io trovo.

Atteggiamento appunto...

... ecco io trovo...

... allora, al contrario di quanto dicevo, avresti l'atteggiamento di colui che fa perché non sa e non di colui che fa perché sa...

Ecco bravo, io faccio per sapere e non perché so e quindi ti mostro ciò che so; quindi è il contrario dell'ostentazione che dici tu.

Ecco, invece [...] questo strano rapporto di odio...

Ma è l'odio la molla...

... dà l'apparenza che tu sia uno degli ultimi [...] romantici, no?

Sì, sì. Invece io sono proprio il contrario. Io però, attento, io sono il contrario cioè come... come operazione mia personale... Io non mi sono mai visto in scena, non posso vedermi, quindi può darsi che invece, come risultato, sia uno stronzo tardo romantico. Noi adesso stiamo parlando di quello che io credo di fare, cioè non di quello che io faccio; quello che io faccio...

Ma non è quello che tu credi di fare, perché se lo fai lo fai; cioè se veramente tu ti ritrovi dopo, facendo, eh!, questa è una cosa che fai tu.

Mia sia, mia. Però il teatro, il teatro è tutto un'altra cosa, il teatro è ciò che risulta, la vita è ciò che risulta, se per vita intendiamo un reticolato soggettivo-oggettivo; se per vita intendiamo un fatto soggettivo, allora, beh d'accordo, allora io sono sant'Antonio (ride).

No certo. Scusa se io insisto molto su questo punto, ma mi sembra uno dei punti chiave, no? per capire, e qui ti faccio un esempio, almeno si può scatenare la tua ira polemica. Quando, per esempio Memè

Perlini fa lo spettacolo, sembra che ogni volta aggiunga scavando dentro se stesso e insieme aprendosi all'esterno. Quando tu fai uno spettacolo, anche se tu e Perla improvvisate...

È sempre lo stesso.

... invece fisso... sì, dà questa impressione di stabilità, come se tu ti conoscessi...

Questo è arte.

... fino in fondo...

Questa è arte, no? L'altra è caz... è merda. [...] Perché l'arte scenica è questo. [...] per me Perlini non fa teatro, io faccio teatro; questa è la differenza.

Ah!

Io sono artista di scena e lui è un coglione, questa è la differenza.

È qui che vorrei tu entrassi chiaramente in polemica.

No, non c'è bisogno della polemica.

Perché, in questo senso ti davo del romantico perché mi sembra che tu rivendichi fino in fondo il tuo statuto d'artista.

L'orgoglio d'artista, certo!

Cosa che siete tu e Carmelo Bene, capisci? è importante andarci fino in fondo.

Sì, ma in un modo molto diverso; perché Carmelo, per esempio, lui è hegeliano e lo dice, è dannunziano e lo dice, lui dice, per esempio: io i film li faccio sognando, lui non crede alla tecnica, non crede a 'ste cose.

Ma dice anche che non si può essere dannunziani oggi, però.

D'accordo, lo dice perché tutto se stesso si rifiuta psicologicamente, ma lui come pensiero, no; lui è dannunziano, lui ama D'Annunzio e io lo so perché è amico mio; lui lo ama, poi nel momento in cui lo recita ci ha una voce con l'adenioide o ci fa il corpo fatto in un certo modo per cui sembra che lo prenda per il culo, ma in effetti è se stesso, dato che è un grosso attore, che si ribella, è il se stesso fisiologico, a D'Annunzio e come attore lo critica, ma in modo completamente diverso. Lui, per esempio dice: i films io li sogno, io dico, no io i films io li giro; e per esempio lui sogna le immagini e poi dice all'operatore: - gira questa immagine - lo invece, io e Perla prendiamo la macchina da presa e ci inventiamo il sogno. È completamente l'inverso e ci creiamo l'idea.

Tornando a Memè Perlini, ti faccio un esempio molto semplice; dico Memè per dire tutti, per l'amore del cielo...

È chiaro prendiamo dei nomi...

... molto generici... per dire Vasilicò, per dire qualsiasi coglione della scena italiana. Nel momento in cui una persona non sta stare in scena, per me il teatro non lo fa; pure Mario Ricci non lo fa, Memè non lo fa, non lo fa nessuno. Solo Carmelo lo fa, in Italia e solo Julian Beck lo faceva; Grotowski mi sembra un biologo, un insetticida... non so cosa sia, no un insetticida.

Ora, a parte questo, c'è il famoso concetto di improvvisazione, c'è il famoso concetto di prendere uno spettacolo di teatro e non farne una formula fissa da ripetere ogni sera; siamo perfettamente d'accordo, perfetto; però allora torniamo all'improvvisazione, che significa? e, come ti [dicevo] prima, che non c'è odio senza mancanza di affetto, quindi senza affetto, senza contatto di affetto, non c'è improvvisazione senza tema... che vuol dire? una cosa semplicissima che tutti i grandi jazzisti, il vero jazz, tutti i grandi pittori, tutti i grandi così... hanno fatto variazioni sul tema, soltanto a loro dovete la variazione,

l'improvvisazione. Charlie Parker ha inciso cinque, sei, sette, otto, nove volte lo stesso disco... totalmente diverso, ma sempre uguale; in che senso sempre uguale? per esempio, l'atteggiamento nei confronti del tema, a livello Charlie Parker, del suo sax, non diventava mai una cornacchia o un tamburo, non svaccava mai, non andava mai fuori arte, non andava mai fuori misura. Ma per misura non intendo solo il concetto di arte razionalizzata, non andava fuori di sé, capito? Ora, nel momento in cui, vedo uno spettacolo fatto a Roma che dura un'ora ed è, tra quelli che ho visto, il meno peggio, me lo dilatano aggiungendoci free jazz, visto da me, oche, cani, dura due ore e un quarto; che è? è ricchezza questa? è improvvisazione? questa è cazzata; che significa? non avere assolutamente un concetto artistico estetico delle cose; io parlo della estetica nel senso "estetica", concetto importante, non di estetismo; questa è la cosa. E son tutti quanti così. E in teatro gli attori si chiamano quelli che svaccano, sono gli attori che, per esempio, se devono dire una battuta e una sera la dicono bene, dicendo, per esempio, buona sera, la dicono bene; quando vedono che lo hanno detto bene, la volta bene ci mettono mezz'ora per dire buona sera. Ciò è esibizione, esibizione della più tetra possibile, cioè non c'hanno il senso proprio dell'arte scenica; l'arte scenica, quella è difficile, l'arte scenica, molto difficile... Quindi... e invece nel nostro... io e Perla... io, per esempio non ho mai recitato uguale ogni sera, però sembra sempre uguale, perché sembra uguale? perché io sono sempre cane come lo sono; non mi mistifico mai oppure mi mistifico sempre; però sempre allo stesso modo. Ma è logico... io ogni sera, per esempio, io le battute manco le so a memoria, le leggo oppure le invento mentre recito, però sempre in quattro quarti, sempre in un determinato tempo; non posso, per esempio, dare fastidio a Perla, devo dare il giusto aggancio a Perla, il giusto attacco, la giusta cosa, ma non come fatto armonico, anche come fatto disarmonico, aritmico, tutto quello che vuoi; però devo avere la coscienza di dieci persone in scena di cui io devo essere il perno, anche se non parlo debbo passare lo sguardo, una cosa; lo spettacolo deve durare sempre dieci minuti e quin... dieci ore e quindici minuti, un'ora e sette secondi, non si scappa; poi puoi fare quello che vuoi... Questo è il concetto di improvvisazione, cioè è tradire uno schema, non significa ignorarlo, significa tradirlo, è molto più importante cioè contraddirlo, mettersi in dialettica, sputarlo 'n faccia, ma non ignorarlo...

... si potrebbe obiettare che Memè ha uno schema differente.

No non c'ha schema.

Eh, no! In che senso non c'ha schema?

Perché ignora lo schema dello spettacolo.

[...] Vorrei che tu riprendessi ancora la differenza tra te e Carmelo e che tu ribadissi questo tuo statuto d'artista; non solo, ma il tuo statuto di artista proprio in rapporto alla civiltà del neocapitalismo avanzato, in rapporto a questo pubblico, in rapporto a questa scena continuamente invasa da questa critica che, se anche esalta i tuoi spettacoli, porta avanti, tu lo sai benissimo, Bob Wilson ecc.

No, no, non esaltare, porta avanti gli altri e non esalta me.

No, c'è Bartolucci che, per esempio, dice che i tuoi spettacoli sono tra i più belli spettacoli degli ultimi dieci anni.

Sì, lo dice, però così, a livello privato...

A questo punto scusa se insisto, ma secondo me è fondamentale il tuo urlo di rivendicazione di statuto d'artista, mi interessa e va detto sino in fondo...

Sì, va beh, comunque...

... sia una possibile differenza fra il tuo tipo d'artista e Carmelo Bene...

No, no, no, ma son differenti. Cioè io e Carmelo siamo talmente differenti che siamo amici, figurati! cioè siamo differenti proprio, basta guardarci, siamo differenti, cioè non esiste! Però abbiamo, credo, in comune, appunto questo fatto qua, cioè l'orgoglio... comunque l'ultima àncora, l'ultima salvezza in quel fatto là. Ho scoperto pure questo fatto qui, cioè l'illusione ancora, oppure la realtà nuova, che nessuno

ha capito ancora della possibilità dell'artista di cambiare il mondo; però sempre nel senso che ti dicevo prima, cioè nel corpo di... di... di una realtà, di una situazione per stimolarla, non mai... non si diventa mai leader di una situazione politica, si diventa appunto avvocati del diavolo... Questa forse credo... questa illusione, oppure questa realtà nuova; poi la diversità si vede, si vede dai film, dagli spettacoli ecc. ecc. non parlo di talento cioè, parlo di diversità...

[...]

Poi... sì, poi che tecnicamente, per esempio, lui creda all'idea da tradurre in immagine, invece io penso che bisogna cercare l'immagine attraverso il lavoro; questo è tutto un altro conto, cioè non ci interessa. E questo... e forse ci accomuna appunto il concetto di artista... Ora invece...

... che è la cosa fondamentale...

Sì, [...] è il perno della discussione di oggi.

È il perno perché tu sei arrivato all'abolizione della distanza tra contenuto e forma, tra significante e significato...

Sì, sì...

... tra idea e prassi, d'accordo. Però hai mantenuto lo statuto di artista.

Sì, sì...

... in una società che non dà più spazio agli artisti, che li ha negati, essi stessi tendono a negare la società, a radicalizzare la propria differenza, a porsi come alternativa totale, a rifiutare ogni connivenza psicologica.

Ma quando mai l'ha dato 'sto spazio?

L'ha dato...

... l'ha dato quando, quando credeva... l'ha dato quando credeva che l'artista fosse un buffone. Ma qui è già nato Shakespeare.

in "La scrittura scenica", n. 12, 1976, pp. 69-88

Teatro e emergenza*

Oggi la parola precarietà può sembrare senza senso.

C'è clima di omologazione, di falsa pacificazione. Per quanto mi riguarda, la precarietà mi appartiene da sempre. Da sempre nel mio lavoro c'è scomodità, ma non sono io il personaggio scomodo, come alcuni si ostinano a sostenere, è la situazione che è scomoda. E sarà sempre scomoda per chi vuole essere diverso. Questa diversità, questo sentirsi scomodo, questa emarginazione non sono né masochismo né un modo di essere cui gli altri ti obbligano. La diversità, la solitudine, l'emarginazione derivano sì da una situazione reale, ma sono anche frutto di una scelta.

Mi sono convinto, nell'arco di questi venticinque anni di lavoro, che bisogna autoemarginarsi. Infatti, fino a quando non sarà chiaro che ci deve essere sempre una minoranza che non aspira a diventare maggioranza, continuerà l'equivoco di considerare l'avanguardia, o la diversità, un'anticamera del teatro di routine, un'anticamera al vivere tranquilli. La tranquillità non è data, stante la scelta che hai fatto. Non bisogna aspirare alla tranquillità, ma essere dinamici, riaggiustare sempre il tiro. Bisogna fare della scomodità un'arma forte, trovare nella minoranza la propria identità. Bisogna fare in modo che questo teatro non sia riconosciuto solo come fiore all'occhiello della cultura ufficiale o delle istituzioni. La precarietà è sensibile ai mutamenti delle situazioni storiche, per cui, per stare con la precarietà,

* Il testo riproduce parzialmente due dei tre interventi fatti da Leo De Berardinis in occasione del convegno "Teatro emergenza", Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, novembre 1987.

bisogna essere flessibili. Questa flessibilità non mi ha vietato, per moralismo, di far parte dei tre gruppi chiamati da Franco Enriquez allo Stabile di Roma agli inizi degli anni settanta, non mi ha vietato di stare quattro anni a Bologna con una cooperativa teatrale pseudo-azienda.

Ci sono delle smagliature, nel sistema teatrale, di cui bisogna approfittare; ben sapendo però che queste smagliature si ricomporranno e ci sarà il rigetto se tu resti nella tua identità. Poco male. Identità non vuol dire immobilismo. Quando loro sembrano vicino a te, per motivi che naturalmente nulla hanno a che vedere col teatro, tu sei già più avanti.

Ciò sarà sempre così, ma non deve impedirti di approfittare delle diverse smagliature, conservando la tua identità.

Nei momenti più pericolosi e meno protetti ho sempre salvato il mio lavoro, senza compromessi, ricorrendo alla flessibilità e all'agilità.

In teatro l'attore è l'agilità, oltre ad esserne l'essenza.

E dico questo non per contrapporre un cosiddetto teatro dell'attore ad un cosiddetto teatro di regia, come qualcuno ha frainteso. Regia, scene, luci ecc. sono supporti che, quando sono corretti, mettono l'attore in stato creativo. Ma l'attore è il teatro. Il vero attore la regia la possiede dentro, e deve poter fare a meno del resto quando è in stato di emergenza.

Deve poter fare a meno di tutto, tranne che di se stesso, per non subire il ricatto tecnologico, per cui hanno sovvenzioni e circuiti solo spettacoli con scenografie costose, decine di tecnici, luci, costumi ecc.;

il che può aver senso sul piano della lotta alla disoccupazione, ma poco ha a che vedere col teatro. L'attore, quando è veramente tale, è agile: può dire ad un altro attore "domani ci vediamo a Perugia per fare lo spettacolo"; oppure, in mancanza di compagni di strada, può fare lo spettacolo anche da solo.

Ad una scenografia o ad un riflettore non si può dire "ci vediamo a Perugia".

Attualmente siamo in una situazione di pericolo. Il che non significa che dobbiamo rinunciare ai progetti che amiamo. [...]

Il problema è che deve esistere un attore capace di lavorare a diversi livelli, un attore talmente agguerrito che può far fronte a qualsiasi situazione.

La "presenza" di questo attore, che io chiamo "totale", è teatro.

Ma questo attore non rinuncia a lottare per avere la Scala con cinquanta macchinisti, settanta elettricisti e ottanta attori.

Nel momento in cui i falsi bisogni, come ad esempio le cosiddette tecnologie avanzate (di avanzato in teatro ho visto al massimo qualche diapositiva), vincono, noi dobbiamo essere in grado di non farci ridurre al silenzio.

Ripeto, ciò non significa rinunciare alla possibilità di avere teatri, di avere un'economia giusta, significa essere forti della propria presenza, anche in una stanza, purché avvenga l'evento teatrale.

Perché se è vero che il teatro è in questa situazione e gli spettatori meritano questa miseria teatrale, è anche vero che gli attori meritano questi spettatori e questo teatro.

Se ci fossero una decina di attori diversi le cose non andrebbero così male.

[...]

L'attore, e non soltanto quello italiano, è diventato un pupazzo della tecnica e della tecnologia, dell'azienda, della falsa regia.

L'attore non è più nulla e quindi anche la regia non è più nulla. L'organizzazione non è più nulla.

È soltanto un giochetto di immagini, di apparenze.

[...]

[...]

Il mio teatro ha sempre agito nelle smagliature e nell'autonomia.

Molte volte mi sono trovato assieme a persone che come me erano "in stato di emergenza", e troppe volte è accaduto che io resistevo nell'emergenza mentre gli altri diventavano "emergenti" nel secondo significato del termine.

Quello che mi riguarda è il primo significato, quello di uno stato di necessità che deriva da un pericolo. Questo pericolo per me è permanente. Infatti credo che pericolo ed emergenza ci saranno sempre,

perché non è dato ad un teatro che si pone come “diverso” dal sistema teatrale di non essere permanentemente in pericolo. Soltanto in situazioni particolari può verificarsi un aggiustamento di tiro, sintomo di paura da parte del sistema teatrale.

È avvenuto per esempio negli anni settanta, sull'onda degli anni sessanta.

La “maggioranza” fu costretta ad essere meno arrogante, a concedere di più, ma già dal '76 cominciò la fase discendente che ci ha portato allo squallore attuale.

Cominciò una marcia all'indietro per arrivare, in termini di mentalità, a qualcosa di analogo agli anni cinquanta.

[...]

Io non sono contro la regia. Anche un semplice monologo di un attore ha, consciamente o inconsciamente, una sua regia.

Regia è un modo, un muoversi nello spazio, un timbro di voce, una relazione con gli eventuali altri attori e con la platea, una consapevolezza di sé.

Ogni vero attore ha il suo regista, che è se stesso che si vede recitare.

In un film, *Servo di scena*, un vecchio attore, che interpreta Re Lear, alla fine dice “Finalmente mi sono visto recitare”. Ecco che cosa è l'attore, e che cosa è l'uomo: colui che si vede recitare.

Le cronache ci tramandano alcune scelte ritenute bizzarre di Edmund Kean, come per esempio la voce scura e roca del suo Romeo: erano scelte di regia.

Poi la regia è stata separata dall'attore, e ciò può ancora andar bene se il regista si pone come leader di una situazione, come stimolo per la creatività dell'attore.

Invece, preoccuparsi massimamente della scenografia, come cifra espressiva e critica, addirittura filosofica, è semplicemente svilire l'arte scenica, ridurre il teatro a spettacolo.

Bisogna ricomporre i termini, facendo rientrare il regista nell'attore, o comunque facendo rientrare la regia nel processo teatrale vero che, alla fine, culmina nell'attore.

La tensione deve essere verso l'autore-attore.

[...]

Non c'è niente di più reazionario di una regia separata, che vuole essere “diversa e moderna”.

Come si fa a fare un teatro diverso, con un attore appena uscito da una trasmissione televisiva o da uno spot pubblicitario?

Facendolo recitare più lentamente?

Facendolo deambulare fra le suppellettili di una bella scena?

Facendolo recitare “estraniato”?

Sono soltanto trucchetti.

Il regista dovrebbe invece rendere libero l'attore, liberandolo dai suoi limiti, dai suoi difetti; dovrebbe formare un attore libero, giorno per giorno, spettacolo per spettacolo. Qui finisce il compito di un regista corretto. Compito difficilissimo, da maestro socratico.

Se il regista fa un lavoro sovrapposto a quello dell'attore, se si esce dal teatro o da qualsiasi luogo teatrale dicendo “bella la regia, peccato che gli attori non funzionano”, è un controsenso: reso legittimo dal vezzo per cui si considera il teatro un fatto letterario o pseudofilosofico o pseudo sociale.

L'arte dell'attore è pericolosa. Continuando a fare il pupazzo nelle mani del regista e/o del pubblico, l'attore diventa davvero un testa di legno; il “testa di legno” non ha energia, non stabilisce vera comunicazione; e la regia quindi non ha più senso, perché l'evento non può accadere.

Se si forma un quartetto jazz e c'è Charlie Parker, automaticamente Parker diventa il leader, gli altri si aggregano a lui, rispondono a lui.

Il regista dovrebbe essere una forza ispiratrice ed aggregante.

Si è dimenticata una cosa semplicissima, si è dimenticato che il fine del teatro è l'uomo, sia attore che spettatore che regista.

[...]

Il teatro vero è minoranza, e all'interno di questa minoranza io scelgo quella permanente. Il teatro è in minoranza perché l'uomo è in minoranza rispetto ai mass-media.

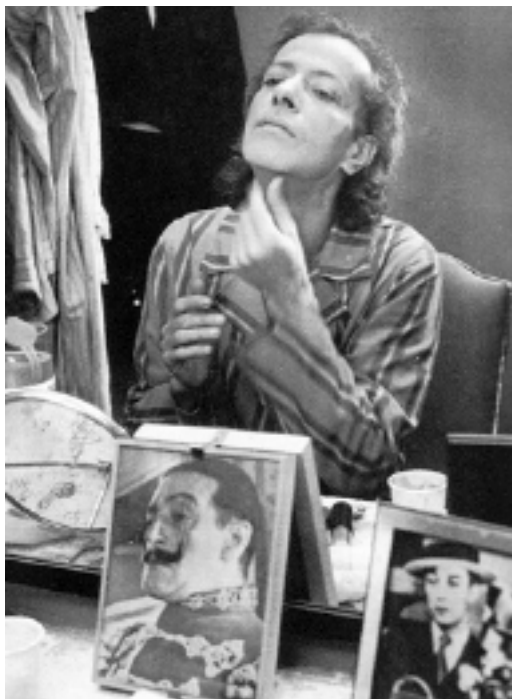
Non bisogna farsi ridurre al silenzio, bisogna mostrarsi capaci di essere teatro senza spazi e senza mezzi, anche qui intorno a questo tavolo, cioè mantenere vivo un filo rosso sotterraneo. Per questo dicevo che l'agilità è fondamentale.

La cosa è molto semplice, ma allo stesso tempo è diabolicamente ingarbugliata. La semplicità dipende da noi. Bisogna ritagliarsi con molta determinazione uno spazio, anche in situazioni di emergenza acuta:

uno spazio autonomo, rivendicando il diritto all'opposizione non solo formale, ma sostanziale.
[...]

in "Teatro e storia", anno V, n. 1, , aprile 1990, pp. 3-9

Intervista a Leo De Berardinis



Leo De Berardinis in camerino

Vorrei tentare un excursus delle varie fasi del tuo lavoro, a cominciare dagli inizi. Una prima fase la individuerei nell'incontro con altri artisti, Quartucci, Carmelo...

È un discorso lunghissimo... sono quarant'anni che faccio teatro. Comunque gli incontri sono stati con Carlo Quartucci, e poi con Perla... Con Carmelo no, io e Carmelo eravamo e siamo amici... lui doveva fare un film dal *Don Chisciotte*, abbiamo cominciato a scrivere i dialoghi... Il film non è stato più prodotto, e siamo andati in scena con un *Don Chisciotte* a partire da quei dialoghi...

Comunque un momento in cui vi siete incontrati in scena c'è stato...

Sì, appunto il *Don Chisciotte*... per non buttare via tutto il lavoro fatto, ma anche perché ci piaceva...

Era una specie di lettura concerto dove ognuno improvvisava... una cosa ben riuscita, molto bella, però diciamo che il contatto lo abbiamo avuto come attori in scena, non è che c'è stato un rapporto di condivisioni teatrali, di elaborazioni dal punto di vista teatrale complessivo, generale...

E l'esperienza con Quartucci?

Ho cominciato a fare teatro con lui... Avevo frequentato la scuola del CUT, non mi interessava il teatro che vedevo in giro... Fortunatamente ho incontrato Carlo, ho visto una messa in scena de *Le sedie* dove recitava anche Claudio Remondi... e quando lui mi ha chiesto di formare un gruppo sono stato molto contento, perché aveva suscitato il mio interesse; il suo era un teatro diverso... Ero molto amico di Rino Sudano e Anna D'Offizi... avevamo frequentato il CUT insieme, quindi presentai anche loro a Carlo e insieme formammo questo gruppo che fu molto importante... proprio agli inizi degli anni sessanta... erano quei gruppi che si formavano, come dire, spontaneamente... nel senso di una aggregazione forte... notti e notti di discussioni sul teatro, sulla poesia, sulla politica... Ti metti insieme e provi a fare delle cose... In Italia allora è stato il primo esempio di gruppo ben strutturato, che ha avuto molto successo, a parte tutto... Ed era molto prima che venisse il Living, molto prima che venisse Grotowski...

Questo mi sembra molto importante.

Sì... dicono sempre Living... Grotowski... Noi abbiamo iniziato molto prima a studiare... sul piano vocale, sul piano timbrico, sul corpo, sulla voce dell'attore...

Questa esperienza è stata il primo momento di "contatto" con i teatri stabili. [...] Questa del rapporto con gli stabili è una questione che si è posta più volte [...]. Insomma, in pratica è dal 1963/64 che questo problema in qualche modo, direttamente, indirettamente, casualmente... è stato posto, ma poi non è successo mai niente...

Nel mio caso successe questo... con Carlo mettemmo in scena Beckett, *Finale di partita*, e lo rappresentammo al Quirino, su invito di Enriquez che il lunedì – li chiamava i lunedì dei quattro – apriva il teatro a esperimenti nuovi, diversi. Enriquez invitò Carlo a presentare questo spettacolo, di cui aveva

sentito parlare, o forse l'aveva visto, non ricordo bene... In platea c'è Squarzina, che addirittura si meravigliò perché in un primo momento credette fosse uno spettacolo di Enriquez e solo dopo seppe che era uno spettacolo di Carlo... Comunque sia, Squarzina cercava un attore giovane, "sperimentale", "d'avanguardia", per mettere in scena un testo di un autore del nuovo teatro americano, di Kopit, per la regia di Paolo Giuranna... Squarzina pensò a me, mi telefonò chiedendomi di andare allo Stabile di Genova. Ma io gli dissi che non potevo, perché facevo parte di un gruppo e aveva senso solo se andavamo tutti. Oggi, o magari anche allora, chiunque, un altro, avrebbe accettato. Perché molti considerano e consideravano l'avanguardia come l'anticamera del teatro ufficiale... Ma nel mio caso era una questione di mentalità, era un modo di operare, non era un fatto moralistico. E così, con Squarzina ci accordammo di andare tutti: noi avremmo preparato *Aspettando Godot* perché quello ci interessava, e nel frattempo io avrei fatto anche l'attore con Giuranna. Poi questo Kopit non si fece più, Squarzina ci impiegò, per la scrittura, a fare altre cose nel suo teatro e noi contemporaneamente provammo e mettemmo in scena *Aspettando Godot*.

La compagnia mi pare si chiamava Teatro Studio, se non sbaglio.

Non ricordo adesso come si chiamava, comunque diciamo che fu il primo esempio di teatro sperimentale all'interno di un teatro stabile...

Ma gli episodi successivi, cioè, in sostanza, il problema diciamo di politica culturale...

Il problema si pone in altro modo, ossia o tu attui una sezione libera, indipendente, con i mezzi produttivi che puoi gestire all'interno di un teatro stabile... e allora è un modo corretto. Ma se invece succede come successe, e cioè che Carlo doveva aspettare intere giornate Ivo Chiesa per sapere di quanto potevamo disporre dal punto di vista economico per allestire il nostro *Aspettando Godot*, chiaramente è un'altra cosa... In pratica, noi eravamo degli scritturati che facevano il doppio del lavoro... Il doppio del lavoro si poteva anche fare, perché siamo artisti, non è un fatto sindacale... certe cose di sindacalismo veramente vergognose... un poeta lavora per ventiquattr'ore al giorno per tutta la vita, non è quello il problema; il fatto è che non avevi i mezzi produttivi da gestire... Per cui, secondo me, la questione non è da impostare con un teatro stabile così come si è formato storicamente, anche se i teatri stabili hanno avuto i loro meriti in Italia, seppure spesso la loro funzione è stata disattesa... I loro statuti sono, o erano, in certo senso avanzati, ma non sono stati messi in opera...

[...]

che siano considerati "linguaggio" sia i mezzi produttivi che i modi distributivi... Si cominci da qui... E che siano "pubblici" quegli eventi teatrali, quelle tensioni teatrali che mettono al centro la poesia, la poesia dell'attore e dell'incontro con lo spettatore [...] oggi siamo veramente all'esaltazione molto più visibile dell'utilitarismo fine a se stesso, del respiro breve, del pragmatismo... dell'equivoco sul pensiero debole [...]

In un'ipotesi di questo genere l'attuale teatro pubblico non dovrebbe più esistere...

Deve essere trasformato...

... esatto...

... secondo me trasformato, perché oramai il teatro pubblico sono anni che si è bloccato... e lo dicono anche loro, perché anche loro sono costretti, proprio perché non c'è più una diversità, a mettersi in concorrenza con il teatro privato... A un certo punto non si capisce più nulla, cosa fa la differenza?... Niente... Tutti inseguono questo mercato, il teatro come mercato, ma questa idea di teatro di mercato la si potrebbe cancellare se si riuscisse a riportare una società all'abitudine teatrale, organizzando dei luoghi, dei paesi, delle città... Non si tratterebbe più di mercato e di concorrenza in termini biechi, si tratterebbe di far teatro insieme alla società... [...] perché se prima, venti trent'anni fa, non so, un attore in televisione faceva uno sceneggiato, diceva pur sempre delle battute, ed erano di Balzac o di Dostoevskij... Oggi basta che fai quattro accordi fatti male con una chitarra al Maurizio Costanzo Show e racconti una barzelletta, ti danno i teatri, ti fanno fare il protagonista di Shakespeare e la gente va a vedere quell'"impulso elettronico" per la curiosità di vederlo dal vivo...

... c'è un inquinamento "bestiale"...

... E c'è la pia illusione, o la malafede di dire "però promuoviamo il teatro"... Non è vero... Perché quel pubblico va a teatro per vedere quel personaggio che conosce, e se non lo ritrova, a teatro non torna più!... La gente deve essere riabituata a vedere il teatro, quello autentico, il teatro che si "incarna" in alcuni attori... e quindi il discorso si pone sull'attore-poeta, sull'attore vero, sull'attore che abbia la "mentalità teatrale", sull'attore che non sia uno che fa qualunque cosa gli capiti, uno spot da una parte, un film dall'altra... Così, non riescono neanche ad elaborare un minimo.

Ora possiamo ritornare a te, dopo questa parentesi sui teatri stabili... a me interessava capire, conoscere il tuo parere su questo problema di fondo, che è anche un problema espressivo, produttivo...

Sì, oggi è un problema sociale, politico... un problema di linguaggio... Si tratta di capire come elaborare una società che sta andando completamente, invece, soltanto verso... il profitto...
[...]

Comunque, dopo la prima fase con Carlo, tu hai avuto il primo momento espressivo completamente autonomo. Ripartirei di lì...

Certo, anche se devo dire che con Carlo c'era veramente il gruppo, non retoricamente inteso in senso pseudo democratico... Ci vuole un leader, ci vogliono degli attori che si sentano autori-attori nel momento in cui sono "creativi" e che si riconoscano nel progetto di un leader... Con Carlo si parlava, noi davamo dei suggerimenti a lui e lui a noi, ma non era quello l'importante... È che noi non ci sentivamo oppressi dal "direttore d'orchestra", perché come concertisti, sia io che Rino eravamo molto bravi... per cui eravamo molto "appagati" e non sentivamo il peso di una regia esterna... la regia ci andava benissimo, proprio perché in quanto attori si reagiva creativamente, poeticamente, con la tensione giusta, con la tecnica e con la passione giusta in palcoscenico... Ci sono stati periodi, risibili, in cui la regia è diventata "collettiva"... oppure, tutto il contrario, senza regia... Tutto questo non significa nulla, perché il regista c'è sempre, e comunque, se non c'è, viene fuori un'accozzaglia... Ci vuole un coordinatore...

Era un periodo in cui c'era anche una democrazia, chiamiamola così, di collaborazione... per cui, non so, per esempio, negli spettacoli tuoi e di Perla la regia la firmavate insieme...

Sì, perché il lavoro era lì, era "quello" nella "pratica"... Sia io che Perla avevamo la sapienza...

... la sapienza vera...

... la sapienza dell'attore e quindi eravamo già la regia...

... che poi è il punto fondante della tua visione del teatro, e del teatro...

Sì, certo, è il teatro... È come impostare una partita di calcio con una tattica; tu dici "però, che bella tattica", ma nessuno sa giocare e si perde... La tattica ha senso nel momento in cui c'è qualcuno che la interpreta... lo stesso vale per l'attore, e quindi nel momento in cui l'attore è nella regia, significa che c'è l'organismo, l'opera teatrale... la regia e l'attore, che ha la sua piena funzione in quanto creatore di quell'organismo, sera per sera, in quel momento là...

Tutto questo comunque è stato innestato nel discorso del recupero di radici attraverso Marigliano... Il senso di Marigliano è quello... [...]

Sì [...]. Con Perla abbandonammo Roma proprio perché intorno a noi avvertivamo la mancanza di sapienza... Prima di lasciare Roma, ricordo, girammo non a caso il film *A Charlie Parker*... proprio per mandare non più noi in scena ma le nostre immagini... Perché veramente l'atmosfera teatrale era... non era neanche società teatrale... oramai si era talmente alla deriva... In realtà sin dall'inizio, eravamo appena nel '69-'70, noi avevamo capito da subito che il fenomeno delle cantine romane era per lo più una cosa di basso commercio, anticamera del teatro ufficiale, anticamera di piccole carriere... Tutto il bene apportato dall'irruzione di altri saperi nel teatro, come per esempio quello visivo, che aveva

comportato una rottura molto interessante sia sul piano teatrale che sul piano culturale e sociale, mancava però della seconda battuta, e cioè in scena non c'erano attori... Questo poteva anche andare bene per quel periodo, però io dicevo sempre, attenzione, tra cinque anni poi che succede?... si inaridisce tutto... succede che non c'è più quella radice culturale, quella tradizione da immaginarsi, quella tradizione da possedere, per poter poi innestare il proprio discorso... discorso che poteva essere continuativo, distruttivo, riformatore, quello che si vuole, a seconda dei talenti e delle mentalità... E non è stato un caso che non ci sia stata un'evoluzione... per cui io già da allora... sono sempre stato contro... Dico: se non sapete dire un sonetto di Dante Alighieri non potete recitare Joyce.

E la cosa più straordinaria è stata che in questa "dimensione" tu sei riuscito a far entrare, diciamo, delle presenze di non attori. Io mi ricordo come una delle cose tue più forti, "pazzesche", che ho visto, in assoluto direi, il King Lacreme Lear Napulitano... con loro anche in scena...

Sì... non attori... però bisogna distinguere... Sono andato a Napoli, dove c'è una forte tradizione culturale... come se fossi andato a Venezia... I due grandi filoni del teatro inteso come arte dell'attore... la Commedia dell'Arte... le lingue... il veneziano e il napoletano... Però è chiaro che questo in sé non bastava, non si trattava certamente di portare in scena tutti quelli che passavano di lì... È stato un laboratorio "vivente", esteso a un paese, per mesi, per anni... per trarne fuori tre o quattro che erano "fior d'attori"... Non erano attori?... erano attori, grandi attori... Devastato, Finizio erano attori che veramente... Ma dove li trovi?

Certo tu adesso te li devi "ricreare", per così dire.

Ci sono sempre... però è stato diverso, è ovvio, il tragitto degli incontri è stato diverso, le loro storie diverse, era un teatro diverso, ma loro erano attori... Non ci avevano pensato... È come, non so, vai in un paesino dove non si danza e c'è un Nureiev... lui non lo sa, ma tu te ne accorgi... quello è già un danzatore...

[...]

*in Pippo Di Marca, Tra memoria e presente.
Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti.
Teatrografia (1959-1997), Roma, Artemide, 1998, pp. 21-27*