

# Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

*28, Annale 2019*



la casa  
USHER

## **Culture Teatrali**

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

n. 28 – 2019

**Direzione:** Marco De Marinis e Gerardo Guccini

**Comitato Scientifico:** Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

**Redazione:** Fabio Acca, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

**Contatti online rivista:** [cultureteatrali.dar.unibo.it](http://cultureteatrali.dar.unibo.it) - [rivista.cultureteatrali@gmail.com](mailto:rivista.cultureteatrali@gmail.com)

**Direttore responsabile:** Marco De Marinis

**Peer review:** la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820

[claudiagori@volopublisher.com](mailto:claudiagori@volopublisher.com)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

ISSN: 1825-8220

© 2019 by VoLo publisher srl

via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873

Email: [info@volopublisher.com](mailto:info@volopublisher.com). Sito internet: [www.lacasausher.it](http://www.lacasausher.it)

In copertina: *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce*, di e con Leo de Berardinis, 1986.

Foto di Piero Casadei.

ISBN: 978-88-98811-43-4

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019 presso Cartografica Toscana – Pescia (PT).

## SOMMARIO

### LEO DE BERARDINIS OGGI

a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti

7      *Premessa*

#### STUDI

#### RIPENSARE LEO ATTRAVERSO L'ARCHIVIO

- 10      Cristina Valenti  
*Un archivio vivente.  
Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*
- 24      Marco De Marinis  
*Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica*
- 51      Stefano Casi  
*Nel cantiere drammaturgico di Leo*
- 64      Franco Vazzoler  
*Shakespeare alla luce del semaforo*
- 86      Stefano De Matteis  
*Marigliano, l'isola dei morti e l'uomo nudo*
- 98      Sara Biasin  
*I quaderni di Perla*
- 113     Massimo Marino  
*Tracce di Leo a Bologna (1983-2001): l'edificio teatrale e l'irrappresentabile*
- 129     Roberta Ferraresi  
*Leo e la critica. Dallo spettacolo al teatro*
- 141     Silvia Mei  
*La visione notturna di Leo. Osservazioni dal fondo fotografico dell'Archivio Leo de Berardinis*
- 163     Roberto Anedda  
*Leo compositore. La drammaturgia musicale nel processo creativo e performativo di Leo de Berardinis*
- 177     Laura Mariani  
*L'amicizia come valore teatrale. Leo e Meldolesi*



DOSSIER  
LE TESTIMONIANZE DEGLI ARTISTI

- 196 PRIMO MOVIMENTO\_VOCI  
Roberto Latini (*È solo amore*), Eugenio Allegri (*Macbeth. Appunti di lavoro*),  
Ivano Marescotti (*Senza Leo*), Loredana Putignani (*Leo & Neiwiller. Il corpo  
mancante*), Silvio Castiglioni (*Gli uomini sono strade. Leo a Santarcangelo*),  
Fabrizia Sacchi (*King Lear n. 1*), Valentina Capone (*La vita delle maschere*),  
Stefano Perocco di Meduna (*Beckett e la maschera di Leo-Lear*), Toni Servillo  
(*A bottega da Leo*)
- 219 INTERLUDIO  
Maurizio Viani, *L'arte della luce* (con una nota di Laura Mariani)
- 226 SECONDO MOVIMENTO\_CORO  
Elena Bucci (*Tornando a Scaramouche*), Stefano Randisi (*Drammaturgia  
spezzata e ricomposta. I lampi di Amleto, Urlo, Totò e Laurence Olivier  
in The Connection*), Angela Malfitano (*La Tempesta bianca*), Marco Sgrosso  
(*L'inferno dei Grandi*), Marco Manchisi (*Il peso delle parole nel crepuscolo  
della scena*), Enzo Vetrano (*Totò, Principe di Danimarca*), Licia Navarrini  
(*Samuel, 120 ore di lavoro su Beckett*), Gino Paccagnella (*Edificio teatrale  
e Poesia*), Francesca Mazza (*La luce e lo spazio scenico*)



STUDI

- 253 Vito Minoia  
*Il teatro universitario internazionale dal secondo dopoguerra ai giorni nostri*
- 264 Giulia Taddeo  
*La perfezione di un supremo artificio.  
La fotografia di Serge Lido al Festival Internazionale del Balletto di Nervi*
- 281 Dario Tomasello  
*Prolegomeni a una "nuova" storia del teatro italiano*
- 293 Abstract



**LEO DE BERARDINIS OGGI**  
a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti

A Claudio Meldolesi nel decennale della morte



## PREMESSA

Non diminuisce l'interesse per Leo de Berardinis che si conferma protagonista del Novecento teatrale: attore, regista, drammaturgo e dramaturg, creatore di spazi e di luci, teorico, politico dell'organizzazione, pedagogo, uomo-teatro insomma, intimamente coinvolto da musica, cinema, arti visive, letteratura, scienze. Laureato ad honorem dall'Università di Bologna nel 2001, ad inaugurare simbolicamente il millennio, dopo un percorso lungo e accidentato che lo ha visto imporsi all'attenzione con le contestazioni più radicali di un teatro nuovo inventato con Perla Peragallo, Leo più di ogni altro ci sembra rappresenti la parabola multipla e complessa della scena italiana della seconda metà del Novecento.

Su Leo sono stati scritti libri di pregio, numerosi saggi, ma questo numero dedicato da «Culture Teatrali» ha la pretesa della novità: gli studi proposti nascono infatti da ricerche di prima mano condotte nell'Archivio Leo de Berardinis, conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, come l'artista desiderava. Mentre il dossier di testimonianze raccoglie gli interventi proposti in occasione della *Prima presentazione pubblica del fondo Leo de Berardinis*, organizzata presso i Laboratori delle Arti il 12 giugno 2017, quando la famiglia artistica di Leo è stata invitata a dialogare virtualmente con tracce e reperti estratti dai materiali d'archivio e organizzati in installazione visiva.

Nell'un caso e nell'altro l'archivio manifesta il suo valore di memoria attiva, non solo in quanto luogo di conservazione, ma anche per la capacità di aprirsi all'esterno riattivando inediti percorsi di ricerca e di confronto fra pratica e cultura scenica.

Leo, che non nascondeva la sua diffidenza rispetto alla possibilità di restituzione tecnologica della vita scenica, ha sicuramente voluto che la rappresentazione documentale della sua attività non andasse dispersa, condividendo con gli attori, gli organizzatori e i collaboratori del suo teatro un progetto, forse mai del tutto esplicitato ma di fatto realizzato, di costruzione di un corpus archivistico del tutto organico alla sua idea di teatro come spazio della memoria, dialogante con la tradizione, impegnato creativamente nel presente e propulsore di eredità scenica.

Un progetto che si è concretizzato in particolare nel periodo bolognese (1983-2001), al quale appartiene la maggior parte dei materiali (che coprono complessivamente l'intero arco della sua attività, a partire dal 1967), grazie al favore di una nuova stanzialità e al sodalizio culturale con l'Università di Bologna e in particolare con Claudio Meldolesi.

Affidato in comodato d'uso al Dipartimento delle Arti, prima dalla tutrice legale poi dalle eredi, questo archivio per molti versi anomalo, a seguito di un esemplare lavoro di inventariazione, ordinamento e descrizione realizzato con la consulenza dell'IBC, ha conquistato l'attuale consistenza di archivio storico a tutti gli effetti, già navigabile attraverso la base dati e presto anche online in maniera analitica, come si può leggere nell'intervento di Cristina Valenti.

L'Archivio con i suoi straordinari tesori costituisce il filo rosso dei saggi contenuti nella prima parte della rivista, intitolata *Studi. Ripensare Leo attraverso l'archivio*. Questi i temi trattati: la statura anche teorica di Leo protagonista del Novecento teatrale (Marco De Marinis), la drammaturgia (Stefano Casi) e il rapporto privilegiato con Shakespeare (Franco Vazzoler), il Teatro di Marigliano riletto attraverso una fonte d'eccezione come i quaderni inediti di Perla Peragallo (Stefano De Matteis, Sara Biasin), la fioritura del pensiero e dell'esperienza scenica della fase bolognese (Massimo Marino), il rapporto con la critica (Roberta Ferraresi), Leo che agisce da compositore (Roberto Anedda) e lascia testimonianze iconografiche ancora da studiare (Silvia Mei), Leo cultore esigente di rapporti umani e d'arte insieme (Laura Mariani).

Il dossier *Le testimonianze degli artisti* raccoglie le parole di quindici attori e quattro suoi collaboratori, proseguendo la dimensione di coralità inaugurata da *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis* riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni (Titivillus, 2010). Leo è stato infatti un grande maestro che ha lasciato tracce indelebili in chi ha lavorato con lui. Il dossier riproduce la struttura della giornata dedicata alla presentazione dell'archivio. Nel *Primo movimento* intervengono le *Voci* di Eugenio Allegri, Valentina Capone, Silvio Castiglioni, Roberto Latini, Ivano Marescotti, Stefano Perocco di Meduna, Loredana Putignani, Fabrizia Sacchi, Toni Servillo; mentre il *Secondo movimento* si manifesta in forma di *Coro*, cioè nella forma fisica con cui gli interventi si presentarono allora: e sono Elena Bucci, Angela Malfitano, Marco Manchisi, Francesca Mazza, Licia Navarrini, Gino Paccagnella, Stefano Randisi, Marco Sgroso, Enzo Vetrano. In mezzo, un *Interludio* con brani di un'intervista inedita a Maurizio Viani, artista della luce al fianco di de Berardinis.

Queste testimonianze possono essere lette come "documenti" di un archivio letteralmente in vita, un "archivio incarnato" da chi ha avuto Leo come maestro e regista e ne prolunga il lascito: grazie alla memoria acquisita consciamente e inconsciamente dal corpo dell'attore, grazie all'impegno nella trasmissione orale del proprio sapere, come è tipico del teatro.

L. M. e C. V.

STUDI  
RIPENSARE LEO ATTRAVERSO L'ARCHIVIO

Cristina Valenti

## UN ARCHIVIO VIVENTE. STORIA, PROTAGONISTI, ORDINAMENTO DEL FONDO LEO DE BERARDINIS

### Una feconda anomalia

Prima di essere consegnato al Dipartimento di Musica e Spettacolo, oggi Dipartimento delle Arti, l'Archivio di Leo de Berardinis non poteva essere definito tale, in realtà. Si trattava di una raccolta di documenti che non presentava carattere di sistematicità sul piano della conservazione né evidenziava particolari criteri di organizzazione della memoria.

I materiali provenivano da diversi momenti della vita artistica di Leo, avevano attraversato cambi di sede e trasferimenti e, nel momento in cui venivano affidati alla nuova ubicazione, si presentavano raccolti in quarantanove scatoloni descritti in un elenco sommario di altrettante voci non sempre corrispondenti a contenuti omogenei.

Eppure Claudio Meldolesi, principale ispiratore del progetto e fautore della sua collocazione presso il Dipartimento, ha chiamato fin da subito "archivio" quella raccolta di materiali, ritenendo che esistessero gli elementi necessari per tale definizione, pur senza possederne evidentemente la consapevolezza in termini archivistici. Di fatto, il corpus dei documenti presentava tutti i presupposti costitutivi per la formazione di un archivio: un "vincolo naturale specifico", in quanto formato da materiali prodotti tutti dall'attività di Leo e quindi in collegamento organico fra loro; un valore di memoria non solo sul piano della preservazione ma anche nella prospettiva della ricerca e quindi dell'apertura all'esterno, all'ambiente degli studiosi, degli studenti, dei cultori dell'opera di Leo; e soprattutto il frutto della volontà del "soggetto produttore" (come si definisce in archivistica) di «conservare le rappresentazioni della propria memoria»<sup>1</sup>.

«Ogni archivio nasce quando il soggetto produttore decide di conservare le testimonianze delle proprie operazioni» attribuendo carattere di *necessità e utilità* alle «rappresentazioni scritte che coincidono con la memoria» delle attività del soggetto stesso<sup>2</sup>. Con la precisazione che ogni scrittura può trovare accoglienza e quindi "rappresentazione" su supporti di natura diversa, che nel caso dell'archivio di Leo sono, come vedremo, assai diversificati (cartacei, audiovisivi, digitali).

Claudio Meldolesi riconosceva una feconda anomalia in quell'archivio che, da storico più che da archivista, definiva per molti versi irregolare, se paragonato agli archivi

<sup>1</sup> A. Romiti, *Archivistica generale. Primi elementi*, Lucca, Civita Editoriale, 2011, p. 38 e p. 57.

<sup>2</sup> Ivi, p. 13.

degli attori otto-novecenteschi<sup>3</sup>. Un'anomalia di cui l'approccio archivistico può illuminare ulteriori risvolti, proprio in riferimento all'eccezionalità del soggetto prodotto e alla specificità del suo campo di azione, ossia il teatro di Leo de Berardinis.

Leo non aveva progettato l'archivio come tale, organizzandolo secondo particolari criteri, ma di certo aveva deciso, con i suoi collaboratori, di conservare la documentazione realizzata nel corso della sua attività perché entrasse a far parte della sua memoria e la preservasse. Aveva perciò giudicato *necessario e utile* conservare quei documenti che la disciplina archivistica definisce, con espressione tecnica che non può non risuonare suggestiva agli studiosi di teatro, "rappresentazioni scritte" dei fatti a cui si riferiscono.

Leo "uomo teatro", l'artista che più di ogni altro della sua generazione ha saputo fondere arte e vita, riconducendo a un unico e più vasto progetto di teatro la scrittura per la scena e quella teorica, la professione di capocomico e la vocazione di pedagogo, la direzione artistica e la politica organizzativa, ha parallelamente ricondotto a un unico progetto di memoria il teatro materialmente agito e la sua rappresentazione documentale. In questo senso, l'archivio è componente essenziale di un progetto di teatro intrinsecamente in rapporto con la memoria e l'eredità scenica, un progetto che Leo ha perciò condiviso con gli attori, gli organizzatori e i collaboratori del suo teatro, in particolare nella fase bolognese.

Le testimonianze dei suoi collaboratori sono rivelatrici in tal senso. Franco Coda ricorda che Leo non sembrava prestare particolare attenzione alla documentazione, eppure negli ultimi anni bolognesi aveva affidato a un giovane assistente la sistemazione dell'archivio, la digitalizzazione di alcuni materiali, l'ordinamento della rassegna stampa<sup>4</sup>. E l'attività di documentazione accompagnava sistematicamente il lavoro artistico, come testimonia in particolare l'ingente quantità di registrazioni audio e video presenti in archivio, relative soprattutto alle prove degli spettacoli, alle quali Leo attribuiva evidentemente *necessità* di memoria, ma anche *utilità* sul piano della verifica del processo creativo. Un dato che conferma in Leo la consapevolezza del valore documentale del materiale audiovisivo, al quale egli non ascriveva analoga attendibilità sul piano della restituzione del gesto artistico. È noto peraltro il rapporto di diffidenza, se non di rifiuto, che nutriva per le riprese video degli spettacoli, e si conosce la sua insoddisfazione rispetto all'unica trasposizione filmica per la Rai di un suo spettacolo, *Totò, Principe di Danimarca*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli e la costituzione del suo archivio al DAMS bolognese*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 41-44.

<sup>4</sup> Organizzatore teatrale e collaboratore di Leo de Berardinis, che ha ospitato più volte presso il Teatro "A" di Mercato San Severino, da lui diretto fino al 2003. Coda ha curato in particolare le tre edizioni del progetto *Lo spazio della memoria* a Salerno, con la direzione artistica di Leo, e ha collaborato alle produzioni dell'ultima fase del Teatro Laboratorio San Leonardo. Qui come in seguito mi riferisco a una conversazione del 24 luglio 2019.

<sup>5</sup> Film, 1998. Produzione Rai Due Palcoscenico e Teatro di Leo. Riprese effettuate dal vivo a Bologna presso il Teatro Laboratorio San Leonardo fra settembre e ottobre 1998. Andato in onda su Rai Due Palcoscenico il 28 novembre 1998. Le traversie produttive del film, relative in particolare agli interventi di Leo sulla fotografia e sul montaggio, sono ricostruite da Alfredo Caruso Belli, *Il mantra di Leo, con un ricordo di Novecento e Mille*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 107-110 (in particolare p. 108).

Eppure è sempre Franco Coda a ricordare che il progetto della ripresa dello spettacolo, finalizzato alla produzione televisiva, è partito dalla visione, da parte di Leo e della compagnia, delle registrazioni fatte al teatro di Mercato San Severino in occasione della presentazione della prima edizione di *Totò*<sup>6</sup>.

Diverso il rapporto con la fotografia e i fotografi, che si traduceva in una faticosa accettazione da parte di Leo, testimoniata dai tempi estenuanti delle pose fotografiche cui erano sottoposti gli attori. Come se Leo, nel riconoscere alle fotografie l'utilità di documento (e anche la funzionalità in termini promozionali), volesse al contempo sorvegliarne e affermarne l'autonomia sul piano estetico. Il valore artistico delle foto doveva essere tale di per sé, non in quanto *frame* dell'evento scenico che, entità vivente e imprevedibile, non poteva essere ristretto né fissato in frammenti. Ecco perché, non appena gli fu possibile, ossia a partire dal periodo bolognese, Leo preferì lavorare con fotografi di fiducia, ai quali affidare ritratti artistici anziché scatti di scena<sup>7</sup>. E qui, sul piano dei significati archivistici, la dialettica fra documento prodotto dall'evento e rappresentazione "scrittoria", coincidente con la memoria dell'evento stesso, si fa complessa, a meno di considerare alla stessa stregua di evento i momenti scenici e le sedute di posa<sup>8</sup>. Ma tutto questo non fa che riportarci alla peculiarità dell'archivio e alla sua eccezionalità.

A proposito di quanto appena detto, un esempio particolarmente emblematico di progettualità specifica legata alla documentazione (che citiamo fra gli altri, anche per il valore del risultato finale) fu l'incarico affidato a Mario Martone di filmare momenti del Festival di Santarcangelo. Il progetto sfociò nel film *Appunti da Santarcangelo*<sup>9</sup>, che conteneva brani dello stesso Leo e di Moscato, Santagata, Morganti, Barberio Corsetti, Servillo, e uno straordinario cammeo di Judith Malina.

E al medesimo progetto di annotazione documentale andrà ricondotta l'attività scrittoria appassionatamente condivisa dagli attori e dai collaboratori di Leo, dalle cui testimonianze affiora un patrimonio di memoria in gran parte affidato a diari, appunti, registrazioni personali<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Franco Coda ricorda anche che era normale, quando ospitava gli spettacoli di Leo a Mercato San Severino o a Salerno, effettuare le riprese, seppure con una strumentazione obsoleta. Leo poi riceveva copia delle registrazioni, che conservava in uno scaffale, negli uffici del Teatro Laboratorio San Leonardo.

<sup>7</sup> Silvia Mei, a partire dall'importante fondo fotografico conservato nell'Archivio di Leo de Berardinis, ricostruisce con efficacia questa materia anche sul piano delle relazioni con i singoli fotografi e indagando in particolare la complessità dei rapporti fra il potenziale estetico delle fotografie e il loro valore di evento-documento. Cfr. *infra*, *La visione notturna di Leo. Osservazioni dal fondo fotografico dell'archivio Leo de Berardinis*.

<sup>8</sup> Un'indicazione suggerita da Silvia Mei nel momento in cui rivolge la sua analisi alle fotografie *dentro, fuori, intorno alla scena*. Cfr. *ibid.*

<sup>9</sup> Film, 1998. Produzione Teatri Uniti e Festival di Santarcangelo. Mario Martone ricorda con gratitudine l'opportunità, che gli fornì gli «studi decisivi per approdare a *Teatro di guerra*»; M. Martone, *Ha fatto pesare il suo silenzio*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 285.

<sup>10</sup> Se ne vedano le tracce, in questa stessa rivista, nelle testimonianze di Eugenio Allegri, Elena Bucci, Angela Malfitano, Marco Manchisi, Ivano Marescotti, Licia Navarrini, Loredana Putignani. Ma la pratica apparteneva certamente, in vario modo, a tutti i collaboratori.

## Le tre età dell'archivio

Al Teatro Laboratorio San Leonardo, ultima sede del Teatro di Leo, sono confluiti i materiali prodotti e raccolti da Leo a partire dal 1967. Quaderni, fascicoli di rassegna stampa, locandine, fotografie: i documenti sopravvissuti agli anni più burrascosi, eppure conservati e trasportati da una città e da una sede all'altra, ai quali si è progressivamente aggiunta la documentazione corrispondente alla maggiore fase di accrescimento dell'archivio, relativa al ventennio bolognese, dal 1983 al 2001.

Il corpus di documenti presente al San Leonardo corrispondeva a quello che in termini archivistici è definito il periodo "corrente" della vita di un archivio, che accompagna l'attività del soggetto titolare e ne organizza la memoria documentale. In questa fase la stratificazione e la selezione dei materiali corrispondono da una parte alle esigenze e all'intenzionalità del produttore, dall'altra a variabili accidentali di diversa natura, tanto più presenti e intuibili in riferimento alle vicissitudini professionali di Leo fra nomadismo e stanzialità. Da qui la natura non sistematica dell'archivio, le zone di lacuna e le assenze.

Si tratterà ora di considerare le condizioni che hanno determinato le successive fasi di vita dell'archivio, che dal processo di naturale accrescimento corrispondente alla fase "corrente" è entrato nella successiva fase "di deposito", quando ha trovato presso l'Università di Bologna una nuova collocazione fisica, in relazione a uno specifico progetto di gestione e organizzazione, per entrare infine nella attuale fase di "archivio storico", oggetto di documentazione e ricerca a uso di soggetti esterni: studiosi, studenti, ricercatori.

A scandire i passaggi fra le diverse età dell'archivio sono state le stesse cause forzate che hanno imposto l'abbandono delle scene e quindi dell'attività produttiva da parte di Leo. La nuova intenzionalità che si è fatta a questo punto interprete della volontà di Leo e ne ha tradotto le prospettive è stata una intenzionalità di natura plurale.

Entra in campo a questo proposito una componente fondamentale di quella che abbiamo definito "feconda anomalia" dell'archivio: il fatto cioè che l'entità titolare del progetto di organizzazione della memoria abbia sempre avuto a ben vedere un'identità plurima. Leo aveva prodotto con Perla Peragallo le prime stratificazioni embrionali dell'archivio<sup>11</sup>, poi, negli anni bolognesi, l'attività era stata portata avanti

<sup>11</sup> Sara Biasin analizza in questo stesso numero i quaderni inediti di Perla conservati nell'archivio bolognese, vere e proprie «scritture sceniche testualmente espresse» che, oltre a fornire informazioni su aspetti fondamentali legati alla pratica drammaturgica e alla costruzione scenica degli spettacoli di Leo e Perla dal 1967 al 1976, sono anche documento di una volontà di annotazione dell'esperienza artistica che, pur nell'irregolarità di quegli anni, si è espressa con sorprendente sistematicità. Non diari di bordo estemporanei, ma una sorta di collana di pubblicazioni autografe improntate tutte agli stessi criteri contenutistici e formali di selezione e riproduzione degli eventi. Un lavoro progettuale sulla memoria e sulla restituzione della memoria che possiamo interpretare come sedimento fondativo della futura attività di produzione documentale raccolta nell'archivio. Tanto più in considerazione di due dati che fanno pensare ai quaderni come ricostruzione a posteriori e non annotazione immediata dei processi di lavoro: la data 1976 riportata all'interno di ciascun quaderno e la riscrittura del quaderno di *Sudd* andato disperso. Episodio citato anche da Stefano De Matteis nel contributo qui ospitato, il quale porta inoltre l'attenzione

insieme ai suoi collaboratori, fra i quali vanno annoverati non solo gli artisti e gli organizzatori, ma anche gli studiosi, i critici, gli intellettuali che ne hanno accompagnato il percorso<sup>12</sup>. I quali tutti hanno contribuito non solo a produrre, ma anche a recuperare la documentazione che è andata a nutrire in vario modo il corpus archivistico<sup>13</sup>. Ma è stato con il forzato abbandono di Leo che l'eccezionalità di quei sodalizi ha dato vita a un progetto concreto, come se la titolarità dell'archivio (il suo "soggetto produttore") fosse assunta da un soggetto collettivo: il che non potrebbe trovare accoglienza nella disciplina archivistica, ma avvenne di fatto.

Vale la pena ripercorrere tutta la storia.

### La storia e i suoi protagonisti

Prima della tragica vicenda sanitaria che nel giugno 2001 ha condannato Leo al ritiro e ha imposto a collaboratori e famigliari l'urgenza delle decisioni da prendere rispetto al futuro del teatro e dei suoi beni, era stata un'altra malattia che, in modo più riservato, aveva sollevato la riflessione sul destino dei materiali d'archivio. «Nel 1999 – ricorda Anna Maria De Berardinis – Leo si stava curando per un tumore all'epiglottide, io allora insegnavo, appena potevo andavo a trovarlo e parlavamo. Leo era preoccupato per il suo patrimonio culturale, a chi affidarlo. Aveva piacere di lasciarlo

su un altro aspetto legato all'importanza documentale dei materiali relativi agli spettacoli di Marigliano, il fatto cioè che da essi emerga «il grande racconto del Mezzogiorno» che Leo e Perla stavano costruendo. Cfr. *infra*, S. Biasin, *I quaderni di Perla* e S. De Matteis, *Marigliano, l'isola dei morti e l'uomo nudo*. Sui materiali che appartengono alla prima stratificazione dell'Archivio Leo de Berardinis ha lavorato in particolare Angelo Vassalli, focalizzando la sua indagine sul periodo 1967-1974 (A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018). Documenti dell'archivio relativi all'arco temporale 1967-1976 sono stati esposti nella mostra *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967/1979]*, sulla quale torneremo.

<sup>12</sup> Del «valore teatrale» del sodalizio amicale per eccellenza intessuto da Leo con Claudio Meldolesi parla Laura Mariani nel suo intenso scritto, dove allarga i riferimenti ricordando il «tessuto continuo di attività» in cui Leo ha coinvolto negli anni bolognesi non solo artisti, ma anche «critici teatrali e intellettuali, politici e uomini di scienza». In due occasioni in particolare: il convegno *Teatro e emergenza* (11-13 dicembre 1987) e il progetto *Le leggi del teatro. Assemblea permanente* (10-18 aprile 1996); cfr. *infra*, L. Mariani, *L'amicizia come valore teatrale. Leo e Meldolesi*. I materiali prodotti in queste occasioni sono stati sistematicamente documentati e registrati e fanno oggi parte dell'archivio, che in particolare dedica all'Assemblea permanente una sottoserie (303 - 001.004.002) della serie "Attività ed eventi" (303 - 001.004). Se ne occupa ampiamente anche Massimo Marino nel suo contributo dedicato all'attività teatrale (artistica e organizzativa) di Leo a Bologna, facendo osservare significativamente come il libro *La terza vita di Leo* con i suoi "cento testimoni" sia documento di per sé della «ampia trama di rapporti costruiti in meno di venti anni»; cfr. *infra*, M. Marino, *Tracce di Leo a Bologna (1983-2001): l'edificio teatrale e l'irrepresentabile*.

<sup>13</sup> Sulla produzione di "rappresentazioni scritte", ossia materiale documentario da parte di attori e collaboratori abbiamo detto. Rispetto al recupero di documenti fatti riconfluire nell'archivio, va citato almeno un episodio di straordinaria importanza, citato da Sara Biasin. È stata Elena Bucci a ricevere i quaderni di Perla a Roma, nella casa dell'attrice, per lavorare a una tesi di laurea che non vide poi la luce, «e li ha restituiti a Leo verso la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta»; cfr. *infra*, S. Biasin, *I quaderni di Perla*; e anche E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 128-133 (in particolare p. 129).

all'Università di Bologna, mi disse, e non fece altri nomi. Così, quando si è trattato di decidere, mi sono ricordata di quel discorso, anche perché sapevo del suo legame con Claudio Meldolesi»<sup>14</sup>.

Leo entrerà in coma poche settimane dopo il conferimento della laurea ad honorem attribuitagli il 4 maggio 2001 dall'Ateneo di Bologna, di cui Claudio Meldolesi aveva pronunciato la *laudatio*, suggellando un rapporto di stima, condivisione e complicità intellettuale che non cessò mai di manifestarsi nel lungo protrarsi dell'addio.

Condannato al silenzio, «Leo ha continuato a esistere in senso teatrale», avrebbe scritto lo studioso, «nonostante la sua assenza dalle scene»<sup>15</sup>. Alla salvaguardia di quell'esistenza, artistica e intellettuale, Meldolesi dedicò più di un progetto<sup>16</sup>, ma in particolare fu della messa in sicurezza del materiale documentario che si occupò con straordinaria tempestività, promuovendone la collocazione presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo ed accogliendo così la volontà che Leo aveva espresso un paio di anni prima alla sorella.

A raccogliere il materiale furono i collaboratori più vicini a Leo negli ultimi anni, Paolo Ambrosino, direttore organizzativo del Teatro Laboratorio San Leonardo, Pasquale Vita, amministratore, Franco Coda, organizzatore e collaboratore di vecchia data, insieme agli attori presenti e passati della compagnia di Leo, in particolare Valentina Capone, sua ultima compagna, e Angela Malfitano<sup>17</sup>.

Franco Coda si occupa materialmente del trasferimento del materiale, raccolto in 49 scatoloni, presso i locali della Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo e ne redige anche un primo elenco-inventario insieme a Beatrice Bottarelli e Thuline Androni, studentesse del Dams<sup>18</sup>.

Nella sua qualità di tutrice del fratello, Anna Maria De Berardinis stipula con il Dipartimento il primo contratto di comodato d'uso (datato 16 luglio 2008)<sup>19</sup>, avente ad oggetto il progetto di «inventariazione, riordinamento, catalogazione, eventuale restauro del materiale; nonché il successivo riversamento su supporti digitali» a «cura e spese» del Dipartimento stesso, «[...] al fine di consentire una adeguata accessibilità dei materiali predetti».

<sup>14</sup> Testimonianza raccolta il 27 luglio 2019.

<sup>15</sup> C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli e la costituzione del suo archivio al DAMS bolognese*, cit., p. 42.

<sup>16</sup> In particolare i due convegni organizzati a Bologna presso il Centro La Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo, nel 2007 e 2008, e il libro che ne è derivato, il già citato *La terza vita di Leo*, la cui importanza supera ampiamente la raccolta degli atti, anche grazie ai testi introduttivi e al corredo degli apparati.

<sup>17</sup> Così ricorda Franco Coda: «In quel periodo ci si vedeva sempre con Claudio e si cominciò a ragionare sulla necessità di tutelare i materiali. Fu informata la sorella Anna che aveva la delega di tutela. Procedemmo scartabellando per raccogliere e recuperare anche cose finite in magazzino. Nel frattempo Claudio aveva trovato la disponibilità degli ambienti e si è proceduto al trasferimento e alle firme».

<sup>18</sup> A firmare la consegna dei materiali, in calce all'elenco-inventario di accompagnamento, sono Carola De Berardinis, Anna Maria De Berardinis, Francesco Coda, Paolo Grassini e Angela Malfitano.

<sup>19</sup> Contratto di comodato d'uso del 16 luglio 2008 tra Anna Maria De Berardinis e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Sturiorum Università di Bologna, in persona del Direttore, prof.ssa Giuseppina La Face (conservato presso Dipartimento delle Arti, Amministrazione).

Successivamente alla morte di Leo, avvenuta il 18 settembre 2008, i materiali rimangono presso il Dipartimento grazie al rinnovo del contratto da parte delle eredi comodanti, la figlia Carola De Berardinis e la moglie di Leo giovane Maria Grazia Grassini (aprile 2011)<sup>20</sup>, che affidano al comodatario il completamento del progetto in considerazione del fatto che l'istituzione universitaria «ha tra le proprie finalità [...] la diffusione della cultura, anche teatrale, attraverso proprie qualificate iniziative mirate alla conoscenza e all'informazione. [...] Come tale è particolarmente interessata ai materiali dell'Archivio [...] che documentano la storia e gli sviluppi di una delle massime esperienze europee nel campo del Teatro di ricerca». Il Dipartimento da parte sua, oltre ad obbligarci alla «tutela e salvaguardia dell'integrità dei materiali», conferma l'impegno «a realizzare a propria cura e spese il progetto di inventariazione, riordinamento, sistemazione dei materiali così da renderli fruibili a studiosi o cultori dell'opera di Leone de Berardinis».

«Non era affatto scontato – scrive Meldolesi – che si costituisse l'archivio Leo de Berardinis all'università di Bologna, dati i continui impedimenti burocratici e lo stesso vincolo a termine dell'assegnazione che comunque risulta strategica, sia per il legame privilegiato di Leo con il Dams bolognese, sia per la disponibilità dell'istituzione ospite a valorizzarlo e svilupparlo». E riferendosi allo stato di «incompiutezza del suo ordinamento», che tale era nel momento dell'acquisizione, lo poneva «in rapporto con l'inesauribilità dell'arte; che cominciava da un atto interattivo e completava le sue azioni avendo trasmesso valori relazionali»<sup>21</sup>.

Ed è stato proprio grazie al valore e alla tenacia delle relazioni trasmesse e costruite attorno al progetto dell'archivio, che esso è potuto giungere al suo attuale stato di compiutezza, ossia di ordinamento e fruibilità.

Del progetto di gestione del fondo si è occupato un Comitato scientifico voluto da Claudio Meldolesi, che ne è stato il primo presidente, e formato da docenti del Dipartimento<sup>22</sup>. Dopo la morte di Claudio Meldolesi, avvenuta nel settembre 2009, la responsabilità dell'Archivio è passata a chi scrive (che già aveva affiancato Meldolesi come vicepresidente), che ha seguito la redazione del nuovo contratto con le eredi<sup>23</sup> e ha avviato la collaborazione con la Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna incontrando la Soprintendente Rosaria Campioni

<sup>20</sup> Il primo contratto giunge a risoluzione contestualmente con la stipula del nuovo Contratto di comodato d'uso tra le eredi universali di Leo de Berardinis, Carola De Berardinis e Maria Grazia Grassini, e il Dipartimento di Musica e Spettacolo, in persona del Direttore, prof.ssa Giuseppina La Face. Il contratto è sottoscritto in data 1 gennaio 2011 e registrato presso l'Agenzia delle Entrate in data 2 agosto 2011 (conservato presso Dipartimento delle Arti, Amministrazione).

<sup>21</sup> C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli e la costituzione del suo archivio al DAMS bolognese*, cit., pp. 42-43.

<sup>22</sup> Del Comitato scientifico per la gestione dell'Archivio Leo de Berardinis hanno fatto parte, negli anni, i seguenti docenti designati dal Consiglio di Dipartimento: Paola Bignami, Michele Canosa, Paolo Cecchi, Laura Mariani, Elena Tamburini, oltre a Marinella Menetti come responsabile della Biblioteca.

<sup>23</sup> La definizione del nuovo contratto ha impegnato in particolare, oltre al Direttore Giuseppina La Face, la responsabile amministrativa del Dipartimento di Musica e Spettacolo Anna Facchini e il tecnico amministrativo Bruno Soro, con una breve consulenza dell'avvocato Giulio Volpe.

e ottenendo la disponibilità dell'ente «a collaborare alla valorizzazione dell'archivio Leo de Berardinis anche tramite l'utilizzazione del portale *IBC Archivi*»<sup>24</sup>.

Così l'archivista Mirella Plazzi ha spiegato il ruolo svolto dall'IBC, in occasione della prima presentazione pubblica del fondo, il 12 giugno 2017<sup>25</sup>:

L'IBC da più di quarant'anni si occupa di censire, descrivere, valorizzare il patrimonio culturale conservato sul territorio regionale. Per quanto riguarda, in specifico, il mondo degli archivi, da quasi dieci anni è stata messa a punto una piattaforma per la descrizione dei fondi documentari, per la loro pubblicazione, messa online e diffusione. Attualmente nel portale *IBC Archivi* sono disponibili i dati identificativi di 3.020 complessi archivistici, conservati da 420 strutture diverse. In particolare gli archivi descritti in maniera analitica navigabili sono 626 corredati da 868 schede descrittive dei soggetti che li hanno prodotti. [...]

L'IBC, oltre a finanziare direttamente la realizzazione di molti interventi, mette a disposizione degli enti che progettano lavori di inventariazione e valorizzazione dei propri archivi, sia le infrastrutture tecnologiche che la consulenza specialistica. Fin dal 2010 c'è stata questa forma di collaborazione fra l'IBC e il Dipartimento grazie alla quale sono stati descritti tutti i materiali dell'Archivio Leo de Berardinis e sono state messe in sicurezza sia dal punto di vista descrittivo che conservativo tutte le forme documentarie dell'archivio. Il lavoro proseguirà senz'altro in un'ottica di fornire chiavi di lettura e aumentare la possibilità di navigare queste informazioni<sup>26</sup>.

Con la consulenza dell'IBC, in particolare delle archiviste Valeria Buscaroli e Mirella Plazzi, esperte di procedure di catalogazione e della piattaforma IBC-xDams, e grazie a due finanziamenti erogati dalla Fondazione Carisbo, è stato possibile affidare l'incarico di riordino, descrizione e catalogazione dell'archivio a una ditta specializzata, la Cooperativa Le Pagine, che si è avvalsa delle prestazioni professionali delle archiviste Anna Casotto e Valentina Andreotti. Il progetto si è sviluppato attraverso una prima tranche di lavoro, che ha portato alla definizione della struttura dell'archivio, alla suddivisione della documentazione in serie e sottoserie, e alla produzione di una base dati realizzata sulla piattaforma informatica IBC-xDams. Una seconda tranche dell'intervento è stata dedicata all'organizzazione fisica dell'archivio (corrispondente all'organizzazione logica della base dati), con operazioni di "ricondizionamento"

<sup>24</sup> Lettera della Soprintendente Rosaria Campioni in data 23 luglio 2010 (reg. IB/2010/3221).

<sup>25</sup> *L'Archivio di Leo. Prima presentazione pubblica del Fondo Leo de Berardinis. Festa con i suoi attori*, a cura di Cristina Valenti con Marco De Marinis e Laura Mariani, nell'ambito delle attività de La Soffitta Centro di Promozione Teatrale, Bologna, Laboratori delle Arti/Teatro, 12 giugno 2017. Sulla giornata, si veda in particolare Roberto Rinaldi, *L'Archivio di Leo. "Spazio della memoria e cura". Teatro vivente, archivio vivente*, in «rumor(s)cena», <https://www.rumorscena.com/12/05/2018/larchivio-di-leo-spazio-della-memoria-e-cura-teatro-vivente-archivio-vivente> (ultima consultazione: 20 agosto 2019).

<sup>26</sup> In gran parte si tratta di archivi di tipo istituzionale, Comuni e Province, ma è possibile navigare anche le descrizioni degli archivi di Alessandro Blasetti, del critico cinematografico Nazzareno Taddei, del Laboratorio di poesia di Modena, della Fondazione Teatro Due di Parma, del Teatro San Geminiano di Modena e in parte della Fondazione ERT. Inoltre sono in lavorazione gli archivi dell'Associazione Pasolini e gli archivi personali di Cesare Zavattini e di Michelangelo Antonioni. Pubblicare queste descrizioni in un unico ambiente consente di fare ricerche incrociate di particolare utilità.

(ossia collocazione in contenitori e raccoglitori idonei), rinumerazione e nuova etichettatura della documentazione.

La terza tranche degli interventi ha riguardato la digitalizzazione del materiale audio e video, attività presa in carico in parte da ditta esterna e in parte dai laboratori del Dipartimento delle Arti.

Alla fine del 2017 si è conclusa la lavorazione dei formati obsoleti che necessitavano di competenze e apparecchiature particolari (lavorazione affidata alla ditta Roberto Passuti)<sup>27</sup>.

È prevista per la fine del 2019 la lavorazione dei materiali presi in carico direttamente dai Laboratori del Dipartimento delle Arti e in particolare dal tecnico Fabio Regazzi, con la collaborazione, per alcuni formati, di Stefano Daniele Orro<sup>28</sup>.

L'ultima tranche prevista riguarda la digitalizzazione dei materiali cartacei e fotografici e la successiva creazione dei legami fra documenti digitalizzati e base dati. Questa fase, che vede impegnato il Dipartimento delle Arti attraverso il suo attuale direttore, prof. Giacomo Manzoli, il gruppo di lavoro dell'archivio<sup>29</sup> e i tecnici e bibliotecari della struttura<sup>30</sup>, si avvale della partecipazione attiva dell'IBC<sup>31</sup> e della collaborazione del Centro di ricerca universitario per le tecnologie multimediali T.E.M.P.L.A.

Resta da dire di un'imprevista quanto prestigiosa attenzione che si è accesa negli ultimi tempi attorno a Leo, per l'esattezza a Leo e Perla, persino superando le aspettative di chi aveva parlato dell'archivio come propulsore inesauribile di relazioni.

Alessandro Michele, direttore creativo di Gucci, ha voluto aprire con le immagini del film *A Charlie Parker* di Leo e Perla la sua performance-fashion show tenuta al Théâtre Le Palace di Parigi il 24 settembre 2018. Da qui il contatto di Gucci, seguito dal direttore della comunicazione Alessio Vannetti, con l'Archivio di Leo de Berardinis e con le eredi del Maestro. Non nuovo a questo genere di collaborazioni, il geniale e anticonformista leader della moda lega da sempre la sua ispirazione al teatro, al cinema e alla filosofia, fin dal suo debutto come direttore creativo, avvenuto sotto l'egida di Giorgio Agamben con cui ha lavorato per una mostra prodotta a Shanghai

<sup>27</sup> Il lavoro svolto esternamente ha riguardato i formati dat, da-88, cd-rom e floppy disc (con carattere di urgenza per il rischio di deperimento) e i formati video8 e miniDV. Il materiale presentava un significativo degrado in atto. Gli errori di lettura interessavano circa il 75% delle sorgenti da-88, mentre risultavano illeggibili svariati tape video8 a causa di ossido e troncature del nastro magnetico. Attraverso procedure specializzate, è stato possibile recuperare il 99% dei materiali di tali formati. L'1% si riferisce a drop audio di millisecondi, praticamente trascurabili ai fini della documentazione archivistica. La lavorazione dei materiali obsoleti può perciò dirsi conclusa con il totale restauro delle sorgenti acquisite.

<sup>28</sup> Il lavoro svolto internamente riguarda i formati DV, VHS, BETACAM e compactTAPE.

<sup>29</sup> Con delibera del Consiglio di Dipartimento del 5 dicembre 2018 il Fondo - Archivio Leo de Berardinis è stato affidato a un curatore, Cristina Valenti, affiancato da un esperto, Laura Mariani, e afferisce alla Commissione Archivi che gestisce gli 11 fondi archivistici presenti nel Dipartimento delle Arti. Enrico Pitozzi collabora per i rapporti con le eredi.

<sup>30</sup> Fabio Regazzi, Gianmario Merizzi, Marinella Menetti e Maria Grazia Cupini.

<sup>31</sup> In particolare dell'archivista Mirella Plazzi, per quanto riguarda i criteri di digitalizzazione dei supporti fotografici e cartacei e l'assegnazione dei codici necessari per l'inserimento degli allegati digitali nella piattaforma IBC-xDams.

nel 2015. In Leo e Perla ha visto «i dioscuro più trasgressivi e appassionati, più decadenti e irregolari del teatro di ricerca italiano». Al loro «teatro di contraddizione» che, sempre nelle parole di Michele, è stato «un luogo di dissidenza permanente», Gucci ha dedicato in seguito un nuovo importante omaggio, con la mostra *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967/1979]*, curata da Gianni Manzella ed Enrico Pitozzi per gli spazi del Gucci Hub a Milano (3-12 aprile 2019), in occasione del Miart.

Ed è attualmente allo studio di Gucci un progetto di ricerca finanziata per sostenere la digitalizzazione del materiale cartaceo e fotografico dell'archivio. Un intervento che consentirà di portare a termine l'ultima tranche di lavoro, con il risultato di rendere disponibili alla consultazione da remoto i documenti digitali dell'archivio, pubblicati sul portale *IBC Archivi*.

### «Luogo di registrazione di una vita straordinaria»

Proprio quando il fatale incidente chirurgico condannò Leo a non rappresentarsi più sulla scena, fu la rappresentazione scrittoria della sua attività fuori e dentro la scena a organizzarsi compiutamente in archivio.

In una sorta di dissolvenza incrociata, l'archivio tecnicamente "inerte" (perché non più destinato a essere implementato di materiali relativi a nuove attività) restituisce nuova vita alla memoria di Leo. La vita teatrale di Leo continua nel lavoro dei suoi attori come in quello degli studiosi. L'esplorazione dei documenti pone lo storico a contatto con la concretezza della pratica artistica, rivelando aspetti che appartengono al processo creativo e al suo contesto, fatto di relazioni sceniche, ma anche di condizioni organizzative e produttive.

Le diverse ricognizioni delle fonti documentarie corrispondono ad altrettante storie possibili, e trovano compiutezza nel confronto con la vicenda più ampia che le contiene, che nel caso di Leo è il secondo Novecento teatrale. È quanto risulta dai saggi raccolti in questa rivista, dove le differenti indagini compiute attraverso i materiali dell'archivio, Leo nel Novecento teatrale (Marco De Marinis), Leo «compositore» (Roberto Anedda), Leo drammaturgo (Stefano Casi), Leo e la critica (Roberta Ferraresi), Leo e il laboratorio shakespeariano (Franco Vazzoler), contribuiscono a disegnare il più ampio affresco dello spettacolo contemporaneo di cui Leo è stato protagonista da uomo-teatro.

«Luogo di registrazione di una vita straordinaria»<sup>32</sup>, come l'ha definito Meldolesi, l'archivio continua a stimolare nuovi incontri e incroci sorprendenti, e ciò vale per i giovani studenti come per il grande creatore della moda.

Inoltre, oggi che è entrato nella sua fase "storica", riordinato, catalogato e descritto, l'archivio ci racconta un Leo per molti versi impreveduto. La consultazione dei materiali più direttamente riconducibili all'artista (quaderni, copioni annotati, appunti)

<sup>32</sup> C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli e la costituzione del suo archivio al DAMS bolognese*, cit., p. 43.

contribuisce a rivelare la fucina produttiva del suo lavoro intellettuale e artistico, un'attitudine alla sistematizzazione del pensiero che accompagna ogni momento della sua attività e ne registra i passaggi e gli esiti.

Restano i dati della lacunosità e della non sistematicità del fondo, ma essi sembrano riguardare maggiormente (e paradossalmente) la documentazione dell'opera compiuta (poche le registrazioni degli spettacoli, come si diceva, e gli album fotografici non restituiscono tutti i lavori con la stessa completezza) mentre l'ingente corpus costituito dai manoscritti e dai materiali di lavoro restituisce il cantiere generativo di Leo, il modo in cui il suo pensiero si organizzava ed elaborava in scrittura e dalla scrittura si rifondeva in attività artistica e intellettuale.

«Di rado – ha scritto ancora Meldolesi – arte ed esistenza si sono incontrate con tale immediatezza sovvertitrice e con esiti al fondo costruttivi»<sup>33</sup>.

*Soversione e costruzione* sono i tratti che maggiormente restituiscono la globalità dell'esperienza di Leo, nella vita e nell'arte. E il ventennio bolognese, al quale per la maggior parte si riferiscono i materiali conservati, ha evidenziato la non contraddittorietà di tali termini.

Leo «approdò a Bologna preceduto da una fama all'ingrosso di artista esaurito, aggressivo e denegatore»<sup>34</sup>. Noi che l'abbiamo incontrato per la prima volta a Bologna l'abbiamo conosciuto artista rigoroso, raffinato politico dell'organizzazione<sup>35</sup>, persona gentile. Tratti che l'archivio risarcisce retroattivamente, non solo, ma estendendoli a tutte le fasi della sua attività, anche agli anni più tumultuosi.

L'aspetto costruttivo della sovversione di Leo è testimoniato dall'archivio. Il Leo del quale abbiamo conosciuto le ineguagliabili doti di estemporaneità e di improvvisazione elaborava e registrava nei suoi quaderni i passaggi teorici dei suoi interventi, che poi con tanta immediatezza gli abbiamo sentito pronunciare in convegni, tavole rotonde, assemblee. In modo non dissimile da come il rigore della preparazione diventava gesto artistico immediato sulla scena.

“Spazio della memoria” anche l'archivio, analogo a quello che fu il suo teatro vivente, e quindi non solo luogo di conservazione della memoria, ma anche della sua riattivazione. Dove allo studioso è data la possibilità di avvicinare il tempo iniziale della creazione, la sua condizione nascente, e di ricostruire i nessi fra tracce di lavoro e di pensiero, produzione intellettuale e artistica, politica dell'organizzazione e interpretazione delle diverse fasi politiche del suo teatro e del teatro.

<sup>33</sup> Id., *Una storia da non disperdere*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 37.

<sup>34</sup> Id., *Orientamenti introduttivi*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 15n.

<sup>35</sup> Ho trattato di questi aspetti nel mio *Leo politico dell'organizzazione*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 340-345.

## Scheda del Fondo - Archivio Leo de Berardinis

### AMBITI E CONTENUTO

Il fondo è costituito dalla documentazione prodotta e raccolta da Leo de Berardinis e dai suoi collaboratori durante gli anni di attività come regista e attore teatrale dal 1967 al 2003. La maggior parte del materiale è relativa al ventennio bolognese (1982-2001), periodo in cui de Berardinis opera inizialmente presso la Cooperativa Nuova Scena, fondando poi la compagnia Teatro di Leo (1987), seguita dall'apertura de Lo Spazio della Memoria (1990) e la successiva direzione del Teatro Laboratorio San Leonardo (dal 1994). L'Archivio è costituito prevalentemente da quaderni di lavoro manoscritti, da appunti e brogliacci, copioni, registrazioni sonore e video, fotografie, locandine, programmi di sala, rassegne stampa.

### CRITERI DI ORDINAMENTO

La documentazione, conservata presso il Dipartimento delle Arti di Bologna, è stata oggetto di un censimento per unità archivistica (quaderni, fascicoli, album, mazze, ma anche scatole o buste quando la documentazione in esse contenuta era omogenea), individuandone, quando possibile: titolo originale se indicato tra virgolette; estremi cronologici, originali o attribuiti; consistenza; contenuto (quando il titolo non è stato ritenuto sufficientemente esplicativo). La documentazione è stata suddivisa in serie: Quaderni, Copioni, Rassegna stampa, Attività ed eventi, Interventi scritti interviste e appunti, Foto e album, Materiale audio e video, Tesi di laurea, Locandine; all'interno delle serie le unità sono state ordinate cronologicamente. Spesso gli estremi cronologici, non essendo indicati sulla documentazione, sono stati attribuiti (e indicati tra parentesi quadre) utilizzando le informazioni relative alla biografia e alla teatrografia di Leo de Berardinis.

### LE SERIE

#### 1. QUADERNI

data/e: [1972] - 2001

descrizione fisica: 105 quaderni; 5 fascicoli; 1 registro

ambiti e contenuto: La serie è costituita prevalentemente dai quaderni compilati da Leo de Berardinis durante la sua attività artistica, e raccolgono appunti di lavoro, idee e riflessioni, bozze di testi e dialoghi, schizzi e disegni, alcuni monografici altri contenenti appunti di varia natura. Per ogni quaderno è stato riportato il titolo se presente, in caso contrario si è deciso di riportare l'incipit, mantenendo la lezione originale del manoscritto. Inoltre, quando è stato possibile, sono state segnalate data topica e cronica ed è stata fornita una sintetica indicazione sul

contenuto. Alcuni quaderni sono scritti in entrambi i versi, in questi casi, nel campo relativo al contenuto dell'unità, vengono riportate le descrizioni specificando "fronte" o "retro"

## 2. COPIONI

data/e: 1984 - [2000]

descrizione fisica: 15 fascicoli; 11 buste; 11 volumi; 3 quaderni; 1 cartella

ambiti e contenuto: La serie raccoglie i copioni dei numerosi spettacoli realizzati da Leo de Berardinis. Il materiale è per lo più dattiloscritto, alcune volte rilegato, spesso accompagnato da note manoscritte del regista

## 3. RASSEGNA STAMPA

data/e: 1968 - 2001

descrizione fisica: 35 buste; 3 fascicoli

ambiti e contenuto: La serie è costituita dalla rassegna stampa su Leo de Berardinis e la sua attività artistica a partire dal periodo di sodalizio con Perla Peragallo fino ad arrivare all'ultima rappresentazione realizzata con il Teatro di Leo

## 4. ATTIVITÀ ED EVENTI

data/e: 1994 - 1998

descrizione fisica: 9 fascicoli; 1 cartella; 1 volume; 4 buste; 1 mazzo

ambiti e contenuto: La serie, suddivisa in 2 sottoserie, comprende la documentazione prodotta e raccolta da Leo de Berardinis come direttore artistico del Festival del teatro di Santarcangelo (1994-1997) e come organizzatore e membro dell'Assemblea permanente (aprile 1996)

## 5. INTERVENTI, SCRITTI, INTERVISTE E APPUNTI

data/e: 1965 - 2002

descrizione fisica: 7 buste; 4 quaderni; 24 fascicoli; 2 cartelle; 7 volumi; 1 scatola; 1 mazzo

ambiti e contenuto: La serie raccoglie una miscellanea di documenti, in particolare: bozze e testi definitivi delle interviste e dei diversi interventi di Leo de Berardinis a conferenze, convegni, seminari e laboratori teatrali; articoli di e su Leo de Berardinis; stralci di copioni con correzioni e appunti manoscritti; documentazione contabile del Teatro di Leo e del Teatro di Marigliano; copia degli atti di costituzione della compagnia teatrale Leo e Perla e del Teatro di Leo; convenzione per la gestione del Teatro San Leonardo; programmi di sala, manifesti, cartoline, comunicati stampa

## 6. FOTO E ALBUM

data/e: 1967 - 2001

descrizione fisica: 33 album; 2 unità documentarie; 1 scatola; 4 mazzi; 6 fascicoli

ambiti e contenuto: La serie è costituita prevalentemente da album contenenti fotografie di scena realizzate durante le rappresentazioni di Leo de Berardinis.

Ogni album raccoglie gli scatti relativi ad uno spettacolo preciso, ad eccezione di alcune unità che contengono foto da spettacoli diversi o realizzate in studio. Per ogni album viene riportato il titolo, la data, la consistenza e, dove è stato possibile individuarlo, il nome dell'autore delle immagini

#### 7. MATERIALE AUDIO E VIDEO

data/e: [1967] - 2002

descrizione fisica: 53 mazzi; 8 unità documentarie; 4 buste; 7 scatole

ambiti e contenuto: La serie è costituita dalle registrazioni audio e video, su diversi supporti (cd, minidisc, VHS, VHSc, DV, miniDV, 8mm...), di prove, repliche, musiche degli spettacoli teatrali, di interviste e interventi a convegni, conferenze, seminari e laboratori prevalentemente di Leo de Berardinis e suoi collaboratori

#### 8. TESI DI LAUREA

data/e: 1988 - 2002

descrizione fisica: 9 volumi

ambiti e contenuto: La serie conserva tesi di laurea discusse in diverse università italiane su Leo de Berardinis e la sua attività artistica, che i candidati hanno donato a Leo de Berardinis stesso o ai suoi collaboratori

#### 9. LOCANDINE

data/e: [1984] - 2003

descrizione fisica: 1 mazzo; 15 unità documentarie

ambiti e contenuto: La serie è composta dalle locandine, nella maggior parte dei casi incorniciate, degli spettacoli realizzati da Leo de Berardinis con la Cooperativa Nuova Scena e Il Teatro di Leo; la serie comprende, inoltre, le locandine del Festival di Santarcangelo e delle rappresentazioni andate in scena presso il Teatro Laboratorio San Leonardo

Marco De Marinis

## LEO DE BERARDINIS E IL NOVECENTO TEATRALE. QUALCHE IPOTESI STORIOGRAFICA

Nonostante non pochi contributi critico-documentari di rilievo<sup>1</sup>, manca ancora uno sforzo approfondito di complessivo inquadramento storiografico del contributo dato da Leo de Berardinis alla scena contemporanea, italiana *in primis* ma non soltanto. C'è insomma la necessità di «mettere in storia» (per servirsi dell'efficace espressione di Lorenzo Mango)<sup>2</sup> le esperienze e le proposte di cui è stato protagonista in quarant'anni di ininterrotta militanza teatrale. Le pagine che seguono rappresentano soltanto un primo, provvisorio passo in questa direzione.

### Introduzione: uno sguardo d'insieme

A dieci anni dalla scomparsa di Leo de Berardinis, dopo i sette di forzato silenzio a cui lo sciagurato incidente sanitario l'aveva costretto, siamo forse nelle condizioni di cominciare a tracciare un primo bilancio della sua straordinaria traiettoria artistica e umana e dell'apporto prezioso, forse unico, che egli ha dato non soltanto alla scena italiana ma più ampiamente alla cultura, alla società, alla vita civile nel nostro Paese. Il pericolo dell'oblio è sempre in agguato ma, nel suo caso, esistono molti e forti antidoti a questo rischio tanto inevitabile quanto pernicioso, rappresentati in primo luogo dai numerosi attori che ha formato, soprattutto nel lungo periodo bolognese, e che oggi figurano fra i più significativi in attività; in secondo luogo, dagli intellettuali che sono stati toccati dalla sua azione e dal suo pensiero; infine, ma non ultimi per importanza, dai tanti, semplici spettatori per i quali l'incontro con l'arte di Leo (e di Perla Peragallo) è stato forte, profondo, e ha lasciato tracce non effimere nel loro vissuto e nel loro immaginario.

Canonicamente, la quarantennale carriera teatrale di Leo viene suddivisa in tre segmenti di ineguale lunghezza: gli inizi (1962-1966) e la stagione romana, dal 1966, anno di nascita del sodalizio con Perla, al 1970 (autodefinita “teatro come errore”); la stagione del Teatro di Marigliano (che chiamarono “teatro dell'ignoranza”), dal

<sup>1</sup> Le fonti principali per la mia indagine sono state le seguenti tre, in ordine cronologico: G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010 (si tratta della riedizione rivista e aggiornata del volume *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993); *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010; A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018.

<sup>2</sup> L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 43-57.

1971 al 1980, comprendendo i prolungamenti romani; infine, il periodo bolognese, dal 1983 al 2001, che Claudio Meldolesi ha brillantemente definito «terza vita di Leo de Berardinis».

In realtà, anche se essa regge fondamentalmente, questa tripartizione trascura, in primo luogo, due anni drammatici ma cruciali quali il biennio 1981-82, quando un Leo rimasto solo e in condizioni psicofisiche precarie, a causa dell'alcolismo avanzato, sperimenta in maniera estrema, con debordante creatività, facendo i conti a modo suo con i primi vent'anni di carriera e attuando uno di quei periodici azzeramenti che punteggiano un percorso artistico tutt'altro che lineare e che sono stati sempre la premessa, umana prima ancora che artistica, per ripartire e rigenerarsi.

Inoltre, gli anni dell'apprendistato e del sodalizio con Carlo Quartucci, nella prima metà dei Sessanta, meriterebbero di non essere accomunati al Teatro di Leo e Perla, semplicemente come sua premessa, e di venire indagati con più specifica attenzione, come di rado invece è stato fatto.

Infine, se la dialettica azzeramento/ripartenza, ovvero morte/rinascita, è sicuramente un tratto distintivo dell'itinerario di Leo, più ancora di quelli di altri artisti guida del Nuovo Teatro italiano, a cominciare da Bene e Cecchi, allora anch'essa viene solo molto parzialmente soddisfatta dalla tripartizione di cui stiamo parlando. Se di *vite* al plurale bisogna parlare, raccogliendo il fertile suggerimento di Meldolesi, allora esse a ben vedere sono molte più di tre, forse si avvicinano alle proverbiali sette dei felini.

Per precisare questo punto, bisogna mettere in campo un altro termine: quello di *crisi*. Di numerose crisi (personali, ideologiche, artistiche, produttive) è punteggiata la parabola dell'artista campano, ma foggiano per formazione: spesso, com'è naturale per un teatrante in opposizione permanente, a vocazione minoritaria, si è trattato di difficoltà creategli dal contesto in cui ha operato, da quel teatro maggioritario al quale ha voluto sempre opporsi, dall'inizio alla fine; ma altre, molte altre, sono invece crisi autogene, autoindotte, derivanti dal bisogno periodico che de Berardinis ha sentito di rimettere sempre tutto in discussione, di ripartire da zero per ritrovare motivazioni e voglia di sperimentare, senza accontentarsi dei risultati raggiunti. Saper mettere a frutto i *fallimenti* non meno dei *successi* è talento raro e Leo lo ha manifestato al grado più alto. Molti suoi compagni hanno smarrito per strada la vena proprio per l'incapacità di rimettersi veramente in discussione; cosa in ogni caso diversa dai ripensamenti (sospetti) di quanti hanno vissuto l'avanguardia (termine, non a caso, poco amato dal Nostro) come inevitabile, auspicabile premessa all'ingresso nel teatro ufficiale o proprio nell'*establishment*.

Ovviamente le crisi e gli azzeramenti periodici, di cui soggettivamente il suo fare e pensare teatro avevano vitale necessità, non significano reale *tabula rasa*, oggettivo ricominciamento da zero. Ogni volta la crisi o azzeramento produce invece una tesaurizzazione di esperienze, conoscenze, abilità, che transitano, pur *trasmutate*, da una fase all'altra e in qualche modo si accumulano, anche se su di un piano diverso rispetto a quello prescelto in quel momento. E così il Leo bolognese, che rinasce dall'autodistruzione esistenziale e artistica degli ultimi anni romani anche grazie al provvidenziale invito di Nuova Scena, poté ripensare la sua visione teatrale proprio

in forza di un patrimonio messo insieme nei due decenni precedenti e tendere a una totalità non pacificata, una sintesi inedita: la premessa, fra l'altro, per quello che chiamo il ciclo dei capolavori, da *Novecento e Mille* (1987) a *Il ritorno di Scaramouche* (1994).

Le crisi degli anni Novanta risultano ovviamente diverse dalle precedenti, perché in questo caso riguardarono un artista ormai quasi unanimemente benché tardivamente riconosciuto, il quale per la prima volta fu costretto a guardarsi pure dai pericoli del successo e della consacrazione. Ecco allora le ragioni profonde del grande, incompiuto progetto su *King Lear*, pensato ancora una volta in termini di rischio e azzardo, quando egli avrebbe potuto comodamente adagiarsi sull'indiscutibile qualità dei risultati raggiunti e del prestigio acquisito con una lunga serie di creazioni memorabili, che oggi stanno nella storia del teatro italiano.

Gli ultimi anni di Leo furono indubbiamente all'insegna di una sapienza e di una saggezza inedite, come è stato spesso notato, ma anche, parallelamente, di un'inquietudine e di un pessimismo che non erano meno forti per il fatto di non esprimersi più con l'invettiva rabbiosa degli anni Sessanta e Settanta.

Giustamente è stato sottolineato (da Cristina Valenti) lo straordinario impegno organizzativo del Leo degli anni Novanta, che costruisce una rete di rapporti e di collaborazioni davvero stupefacente «unendo visionarietà e pragmatismo»<sup>3</sup>, ma ciò avviene pur sempre restando *ai margini del sistema* e con una visione che, proprio dalla sempre maggiore familiarità col mondo teatrale, trae motivi per proposte politico-culturali per niente accomodanti, anzi nella sostanza vicine a quelle più incendiarie delle sue vite precedenti.

Si noti, ad esempio, come sia proprio l'esperienza del Festival di Santarcangelo, da lui diretto per quattro edizioni, che lo porta ad avanzare ancora una volta una proposta di “azzeramento”, il quale non avrebbe dovuto più riguardare soltanto il suo lavoro, come in precedenza, ma l'intero mondo del teatro e i suoi capisaldi: l'attore, la regia, l'organizzazione, lo spettatore, le istituzioni pubbliche (ci tornerò più avanti).

Il mio percorso dentro l'itinerario teatrale di Leo de Berardinis inizia dall'ultima sua crisi, quella vissuta nel 1999-2000, con il mancato rinnovo della convenzione comunale per la gestione del Teatro San Leonardo a Bologna, crisi che ancora una volta coincide con una stagione di grande felicità creativa e teorica, tra ulteriori azzardi e definitive acquisizioni di pensiero.

### **Per un teatro popolare di ricerca**

Da anni parlo di *teatro popolare e di ricerca*. Ma bisogna intendersi. Teatro popolare significa *elevare* e non *abbassare* la forza e l'emozione poetica. *Popolare è il Teatro greco. Popolari sono Shakespeare e Mozart*. Il pubblico deve trovarvi la bellezza, averne nostalgia quando ne esce, e così rivendicarla nella vita, nella società. Certo occorrono maestri, grandi maestri.

<sup>3</sup> Cfr. C. Valenti, *Leo politico dell'organizzazione*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 340-345.

*La ricerca è un andare oltre la routine e le incrostazioni che impediscono la creatività. Ma alla sperimentazione si arriva dopo un lavoro enorme: non è di certo lo spontaneismo in palcoscenico. [...]*

È necessario favorire processi di creazione volti alla riunificazione delle arti sceniche, da una parte, e processi di formazione del sapere teatrale – critico, storico, tecnico, organizzativo, politico – dall'altra, attraverso un percorso che sappia mettere insieme forti individualità artistiche, luoghi e condizioni organizzative, così da offrire allo spettatore opere degne di un teatro pubblico<sup>4</sup>.

Questi brani sono tratti dal vero e proprio manifesto redatto da Leo nella primavera del 1999 e intitolato *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, che alla fine si svela come premessa politico-programmatica al laboratorio sostenuto dall'Eta "Come una rivista". Lo stesso titolo della sua ultima grande creazione collettiva, quasi un testamento artistico, assieme allo straordinario assolo joyciano *Past Eve and Adam's*. Non a caso, il testo esce proprio nel libretto dedicato a quest'ultimo lavoro solistico, nell'autunno dello stesso anno, in contemporanea con la sua pubblicazione nel primo numero della rivista «Culture Teatrali» da me appena fondata presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo della nostra Università.

Il manifesto può essere visto anch'esso, almeno a posteriori, come un testamento, teorico in questo caso, dove de Berardinis condensa tutte le acquisizioni estetico-politiche che era venuto facendo negli ultimi anni, in particolare dopo l'apertura del Teatro San Leonardo, nella primavera del '95, e grazie alla direzione del Festival di Santarcangelo. Acquisizioni già anticipate in vari scritti e interviste fra '92 e '97: in particolare, *Una strada* (1992), *Teatro e sperimentazione* (1995), *Aprire un teatro* (1995), *Per un teatro pubblico popolare* (1996), *Lavoriamo insieme!* (1997)<sup>5</sup>.

Il Leo che stende questo testo, e prima ancora gli altri scritti d'intervento, è un artista al culmine di una carriera travagliata ma straordinaria, un maestro ormai (quasi) unanimemente riconosciuto, che nell'ultimo decennio – come ho già ricordato – era stato capace, senza mai venire a compromessi e restando sostanzialmente ai margini, di costruire una rete formidabile di relazioni e collaborazioni.

Nonostante questo, o forse proprio per questo, cioè per la non comune conoscenza ravvicinata delle cose che tale stupefacente operatività gli aveva permesso, Leo appare animato da un crescente pessimismo, che lo aveva spinto ad esempio due anni prima, quasi a consuntivo dell'esperienza santarcangiolese, a proporre di «azzerare tutto»:

*Bisogna azzerare tutto. E non fare niente. Si potrebbe dire con un paradosso. Se poi le cose avvengono, che siano le benvenute, nessuno si oppone. Ma non aspettarsi niente e fare, comunque. Per esempio, la critica è da azzerare totalmente; l'arte attorica, perché venga salvata, è da azzerare totalmente; il*

<sup>4</sup> L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, in «Culture Teatrali», 1999, n. 1, p. 152 e pp. 154-155. Corsivi miei.

<sup>5</sup> Cfr. Id., *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 51-64. Questi testi sono apparsi originariamente nel libretto stampato in proprio dal Teatro di Leo in occasione delle repliche di *King Lear n. 1* (gennaio-febbraio 1997). Oggi si possono leggere, insieme ad altri, in una sezione de *La terza vita di Leo* (cit., pp. 245-267).

concetto di spettatore è da azzerare totalmente. È necessario fare il deserto, e dal deserto può venire qualsiasi cosa, se c'è qualcuno che lo annaffia... [...] Ma questo deserto rappresenta la condizione ideale per ripartire da capo, in modo molto più disincantato<sup>6</sup>.

Due anni dopo, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* non contraddice l'esigenza di «azzerare tutto»; ne rappresenta il rovescio positivo, il suo personale contributo per annaffiare il deserto e farlo rifiorire. Pessimismo della ragione e ottimismo della volontà. Del resto mai, nel percorso accidentato e talvolta drammatico del Nostro, le difficoltà o una visione apocalittica della situazione hanno significato alibi per non fare, al contrario. Tanto meno adesso che, per il Leo maestro consacrato, il tema non è più quello di una concezione settaria e divisiva del teatro bensì quello, opposto, della «riunificazione delle arti sceniche»<sup>7</sup>.

Tuttavia, se il tono è indubbiamente nuovo, tipico della saggezza-sapienza della sua “terza vita”, le questioni e le proposte messe in campo dal manifesto sono tutt'altro che inedite per lui, e lo rivendica di fronte a chi si stupisce di questo ecumenismo e addirittura arriva ad accusarlo di contraddizione.

Rispondendo a Alfonso Amendola, il quale parla di «voluta 'ambiguità' (quella della contaminazione tra alto e basso)»<sup>8</sup>, durante quella che rappresenta con ogni probabilità la sua ultima intervista importante, un ulteriore testamento quindi, se si vuole, egli precisa infatti: «So bene che “il teatro nazionale di ricerca” sembra una contraddizione. Ma questo concetto l'ho coniato io 40 anni fa»<sup>9</sup>. E subito dopo aggiunge (a conferma di quanto si diceva prima, riguardo al pessimismo preveggenze che lo animava all'epoca): «Io attualmente mi trovo in un isolamento che non puoi neanche immaginare, perché ci sono i tromboni da una parte e la pseudo-avanguardia dall'altra»<sup>10</sup>.

Di lì a poco, Leo si sarebbe ritrovato senza il suo spazio, a causa di una decisione della nuova amministrazione comunale di Bologna (Giunta Guazzaloca), la quale, con motivazioni poco chiare, non gli rinnova la convenzione per il Teatro San Leonardo. Nella *lectio magistralis* tenuta per ringraziare del conferimento della laurea honoris causa in Dams a Bologna, il 4 maggio 2001, poche settimane prima dello sciagurato incidente che ce lo ha sottratto per sempre, il suo cattivo umore tocca motivatamente un apice, arrivando ad evocare l'eroismo, il martirio, la tragedia:

Per motivi complessi, che coinvolgono la natura umana e i giochi della Storia, oggi prevale più che mai il pragmatismo, che identifica il bene con l'utile-profitto. In tale situazione anche il cosiddetto mercato libero è truccato, per cui un

<sup>6</sup> Cfr. Da “*Dialogo all'ombra del Lingam*”, intervista di Antonio Cipriani a Leo de Berardinis (luglio 1997), in *past Eve and Adam's*, opuscolo pubblicato dal Teatro di Leo/Teatro-laboratorio San Leonardo in occasione del debutto dello spettacolo omonimo nel novembre 1999 (la citazione è a p. 57 [corsivi miei]). Si veda anche A. Cipriani, *Intervista a Leo del 1997*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 293-297 (p. 294 per la citazione).

<sup>7</sup> Cfr. L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, cit., p. 154.

<sup>8</sup> A. Amendola, *Dialogo con Leo de Berardinis*, in Id., *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Salerno, Plectica, s.d. (ma 2007), p. 28.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 28-29. Corsivi miei.

<sup>10</sup> Ivi, p. 29.

*artista che vuole seguire la propria vocazione deve avere le caratteristiche del santo, dell'eroe o del martire. Ma sarebbe moralistico e manicheo pretendere, anzi, la necessità di caratteristiche simili, di solito, è segno che prefigura tragedia*<sup>11</sup>.

Premonizione o semplice coincidenza, chissà!

Tornando alla proposta conclusiva di un teatro nazionale, o popolare, di ricerca, è importante la rivendicazione che de Berardinis fa con Amendola, precisando come si tratti di un concetto da lui coniato da quarant'anni, cioè fin dagli inizi del suo percorso, e quindi ben prima dell'epoca in cui di solito si fa cominciare il suo lavoro (con Perla) di contaminazione fra colto e popolare, alto e basso, cioè gli anni Settanta del Teatro di Marigliano.

In effetti, il fantasma del *popolare*, e se vogliamo anche del *pop* (vedi la canzone di Gianni Morandi inserita ne *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, 1967), è rintracciabile da sempre nelle visioni teatrali di Leo e Perla, e specificamente nell'immaginario e nella memoria teatrali del giovanissimo apulo-campano emigrato a Roma alla fine degli anni Cinquanta, ad esempio con il culto riservato già allora a Totò e a Eduardo.

Pensiamo, tanto per cominciare, al *dialetto*, che ricorre già nei primi due mitici spettacoli della coppia: l'*Amleto* appena citato e *Sir and Lady Macbeth* (1968). Nel primo, Leo citava Jarry e leggeva l'*Ubu* in foggiano; mentre, nel secondo, «la scena del portiere di Inverness diventa un duetto tra Leo e Perla parlato in “napoletano”, secondo “L'Unità”, ma in realtà, come precisa Manzella, condotto sulla base di cadenze foggiane»<sup>12</sup>.

Naturalmente siamo lontani da qualsiasi preoccupazione veristica, naturalistica: come non smetterà mai di precisare in seguito lo stesso Leo, fin dall'inizio il dialetto serve loro per una «ricerca di un fraseggio originale tramite quello originario», quindi «in termini teatrali, diventa sintesi, astrazione», «fraseggio originario da personalizzare»<sup>13</sup>.

E tuttavia ugualmente esso fa parte di quel repertorio diversificato e dissonante al quale i due attingono a piene mani fin dai due lavori d'esordio, per i quali si è potuto parlare anche, recentemente, di «palese mania citazionista»:

nel *Macbeth*, ad esempio, il concitato ritmo della vicenda è scandito da una partitura fonetica che, resa con sorgenti sonore preregistrate, muove dalle note del *Macbeth* verdiano per includere, nel dispiegarsi delle varie stazioni della tragedia, un'ampia gamma di riferimenti musicali, contraddistinta dall'incontro del melodramma con l'atonalità e il “recitar cantando” schonberghiani su un tessuto di echi orientaleggianti e pop; nell'*Amleto*, l'allestimento presenta brani

<sup>11</sup> L. de Berardinis, *Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale*, in «Teatro e Storia», XVI, 2001, n. 23, pp. 404-405 (corsivi miei, tranne il primo).

<sup>12</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 66-68. La precisazione di Vassalli è fatta sulla base della consultazione del quaderno di lavoro di *Sir and Lady Macbeth* nell'Archivio di Leo de Berardinis conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

<sup>13</sup> Cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, p. 106 e p. 112.

di Gianni Morandi e la “dolciastra” e “caramellosa” composizione del maestro Riz Ortolani per il film *Mondo cane*, e si chiude poi sull’aria del *Rigoletto*, con i versi *Cortigiani vil razza dannata... assassini, assassini...* che si fanno strumento dell’ira iconoclasta di Perla/Ofelia<sup>14</sup>.

Questo citazionismo trasversale alto/basso, quasi compulsivo, già negli scritti che accompagnano la creazione del film *A Charlie Parker* (1970), si decanta in una *consapevole estetica combinatoria*, anch’essa fin da subito cifra distintiva e altamente innovativa del teatro della coppia, e poi anche del solo Leo. Nello scritto *Amleto Macbeth Watt*, ad esempio, i due parlano di una

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<sup>15</sup>.

Questa ricerca di Leo (a lungo anche con Perla), che culmina nel manifesto del ’99 da cui siamo partiti, può essere articolata in *tre punti fondamentali*:

1. coniugare sperimentazione e tradizione, passato e presente del teatro, e non solo;
2. coniugare cultura colta e cultura popolare, generi cosiddetti minori (rivista, teatro dialettale, avanspettacolo, etc.) e forme cosiddette maggiori;
3. coniugare alto e basso, tragico e comico, sublime e volgare.

In proposito, molti sono ovviamente i riferimenti e le guide, ma una si stacca su tutte, e si tratta di Shakespeare: vera e propria stella polare per Leo, come del resto per molti altri (da Bene a Brook, per fare solo due nomi particolarmente significativi) anche in quanto paradigma ed esempio inarrivabile di una concezione totale del teatro, di un teatro-mondo.

Da Shakespeare cominciano i due nel 1966-67, come abbiamo appena ricordato, e a Shakespeare torneranno sistematicamente e tornerà anche Leo da solo, a contrassegnare le tante ripartenze/rinascite, dopo i periodici azzeramenti, di cui è costellato l’avvincente itinerario teatrale del Nostro: a Marigliano, a Roma, a Bologna. Ogni volta, la diversità dell’approccio al grande elisabettiano servirà a misurare le svolte e le nuove acquisizioni di un percorso in cui, a dispetto delle apparenze, tutto si ricrea e nulla si distrugge.

Nel folgorante anche se controverso debutto, il testo viene al tempo stesso *rimosso* (tolto di scena) e *rimesso* in vita, con inserti dal Living Theatre, immagini proiettate, cinema, dialetto, jazz e tanta altra musica (melodramma, soprattutto), improvvisazioni.

Nell’auto-esilio di Marigliano (paese ad appena venti chilometri da Napoli), nei primi anni Settanta, la sperimentazione all’ombra di Shakespeare di un teatro popolare di ricerca conosce una forte accelerazione, ancora una volta spiazzante. In quel periodo la contaminazione fra colto e popolare, tradizione e avanguardia, si apre provocatoriamente ai detriti del folklore meridionale (Pulcinella, la Zeza, etc.) e alla

<sup>14</sup> Cfr. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 47, cui spetta anche l’osservazione citata nel testo.

<sup>15</sup> L. de Berardinis e P. Peragallo, *Amleto Macbeth Watt*, in «Teatro», II, 1969, n. 2, p. 59. Corsivi miei.

cultura del proletariato e sottoproletariato napoletano, dalle canzonette alla sceneggiata: da *'O Zappatore* (1972), a *King lacreme Lear napulitane* (1973), paradigmatico fin dal titolo, da *Sudd* (1974) a *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* (1974).

A Marigliano la loro ricerca acquisisce anche una più esplicita carica politica, in consonanza con le istanze più radicali di quegli anni di antagonismi anche sanguinosi, e con analoghe proposte del fratello-rivale Carlo Cecchi, che nello stesso periodo fa teatro in tutta Italia nelle Case del Popolo e altri spazi alternativi, di Giuliano Scabia alla ricerca delle radici perdute con il teatro “di stalla” e la sua compagnia del Gorilla Quadrumàno; o dell’Odin Teatret di Eugenio Barba, che riparte fra Barbaglia e Salento per inaugurare una nuova stagione del suo laboratorio interscandinavo all’insegna dell’apertura, del viaggio, dell’incontro e del baratto con i non-pubblici. Per non parlare ovviamente del teatro militante di Dario Fo e della sua Comune milanese.

Anche le auto-etichette a cui Leo e Perla ricorrono in quegli anni sono simili, pescando nel lessico dell’epoca: «teatro politico», «teatro di classe», «teatro di zona»<sup>16</sup>. O «autodecentramento», come Leo propose in una lunga intervista concessa allo scrittore nel 1985. Al mio suggerimento di parlare, per l’esperienza mariglianese, di «decentramento vero, cioè produttivo e non soltanto distributivo, o meglio ancora di animazione teatrale nel senso più serio e meno mistificante del termine», Leo così rispose:

Si, fu senz’altro così. Si trattò di un *autodecentramento*, fatto con la piena consapevolezza che, se delle strutture ti invitano a fare qualcosa, del marcio deve esserci per forza, parliamoci chiaro. Per cui, *se ti invitano ad un’azione di decentramento vuol dire che è una cosa che non significa niente*. Marigliano fu invece *un’iniziativa molto personale, in piena autonomia*. Agimmo in una realtà di sottoproletariato realmente pericolosa, anche sul piano fisico: ti potevano anche sparare, non è che sto esagerando, per quello che si andava a fare o a dire. Avevamo una casa in campagna, che diventò un punto di incontro per il quale passarono migliaia di persone in cinque anni, con discussioni e avvenimenti a non finire. Per esempio, ogni sabato e domenica io uscivo con Perla a fare teatro per il paese. Si costituì anche un Centro multiplo di arti figurative, aperto al pubblico, ma sul serio, nel senso che si sperimentavano delle scene, c’era o non c’era l’applauso, si discuteva del perché e così via. Venivano anche dai paesi vicini. E abbiamo lasciato delle tracce: nacquero dei gruppi teatrali, anche i pittori si sono mossi e tuttora si muovono. *Si trattò di un’esperienza di teatro nel senso migliore della parola, da non confondere col teatro di strada* che ha poi fatto tante vittime nevrotiche, attori che non riescono più a essere attori, ecc. ecc. Cercammo di *essere* teatro, al di là dei palcoscenici e del resto: lo spettacolo avveniva come un incidente, una verifica, ma il processo era tutt’altro e ben più ampio. Un *laboratorio aperto*, mentre oggi di solito sono fatti al chiuso<sup>17</sup>.

Forse l’episodio più rappresentativo, per molti aspetti, va considerato l’irruzione programmata e concordata (con le autorità civili e religiose) nella processione dei santi

<sup>16</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 141-142.

<sup>17</sup> L. de Berardinis e M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro* [1985], in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerche azioni*, vol. IV, Genova, AkropolisLibri, 2013, p. 177, corsivi miei (questa intervista è apparsa originariamente sulla rivista «Acquario», IV, 1986, nn. 8-9-10, purtroppo con un grave refuso nel titolo).

Rocco, Vito e Sebastiano, protettori di Marigliano, nel settembre 1971. Su questa azione teatrale venne girato un film da Alberto Grifi (montato poi da Leo e Perla con il titolo *Compromesso storico a Marigliano*) ed è disponibile, fra le altre, una lunga testimonianza di Cosimo Cinieri, all'epoca aggregato alla loro compagnia. Angelo Vassalli ne ha tentato una ricostruzione alla quale possiamo fare riferimento:

Il progetto studiato nelle settimane precedenti prende l'avvio dalla scoperta della somiglianza di Perla con la statua di San Sebastiano e si articola in una serie di stazioni (masseria, paese, chiesa, piazza) lungo le quali è inscenata una lotta tra forze demoniache (il paganesimo) e angeliche; si compie così un progressivo e speculare avvicinamento alla sacra celebrazione per un finale, e per certi versi sconcertante, ricongiungimento tra le due anime dei cortei (per l'appunto Perla nei panni di San Sebastiano e la statua dello stesso santo)<sup>18</sup>.

Quello che Leo e gli altri non avevano previsto è la quantità di gente che progressivamente venne attratta dal loro corteo e cominciò a seguirlo, reagendo variamente ma sempre vivacemente a quanto Perla-San Sebastiano faceva su uno dei quattro camion e poi anche in strada. Ricorda Gianni Manzella:

Durante le prove avevano calcolato per l'azione una durata di tre quarti d'ora, senza tener conto della ressa creata dalle cinquemila persone o forse più che si affollavano nelle strade. Durò in effetti cinque ore, in un reiterato riprodursi delle stesse azioni spettacolari che ne gonfiava l'aspetto ossessivo, la rabbiosa crudeltà con cui veniva minato dall'interno il rito accettato dalla comunità. [...] All'altezza del convento Perla era scesa dal camion. Procedeva a piedi lungo la strada, circondata da alcuni figuranti nelle vesti di antichi lottatori romani, che in realtà avevano il compito di proteggerla. La situazione diventava infatti sempre più pericolosa. La folla continuava a crescere. Avevano cominciato ad accettare la sua presenza, come fosse davvero il santo che impersonava, San Sebastiano. Alcuni sputavano su quel cuore rosso trafitto di frecce che teneva in mano, come faceva l'attrice, altri lo baciavano, molti piangevano. Perla si strappava le frecce dal cuore e le lanciava in mezzo alla folla, che faceva a botte per prenderle. Avrebbe realmente potuto guidare questa gente dovunque avesse voluto<sup>19</sup>.

Se è sicuramente vero che «*Compromesso storico a Marigliano* genera le premesse per un reale lavoro con la popolazione del paese»<sup>20</sup>, le acquisizioni teatralmente più utili furono altre, come ricorderà Leo molto tempo dopo:

Ho imparato moltissimo in quelle cinque ore sull'arte dell'attore, sul rapporto col pubblico, sulla "pericolosità" che l'attore può rappresentare... C'è stato un momento in cui Perla poteva portare queste cinquemila persone che ci guardavano a fare quello che... a incendiare il Comune... e lì ho capito la "forza" dell'attore<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 123.

<sup>19</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., pp. 47-48.

<sup>20</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 126.

<sup>21</sup> Cfr. *Intervista a Leo de Berardinis*, in P. De Marca, *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia (1959-1997)*, Roma, Artemide, 1998, p. 27.

Interessante risulta anche la teorizzazione di un «attore geopolitico» per i non-attori che vengono stabilmente arruolati nell'impresa mariglianese: *in primis* il talentuoso Sebastiano Devastato, cameriere in una pizzeria del luogo, per qualche anno quasi *alter ego* di de Berardinis, in scena e fuori. Devastato, prima di incontrare Leo, il teatro non sapeva nemmeno cosa fosse e nel '73 si trova a girare la Penisola in tournée, calcando anche palcoscenici importanti, e ad essere celebrato come «nuova “ri-relazione” del teatro italiano»<sup>22</sup>!

Pur totalmente digiuni di teatro (anche come spettatori), Devastato, Finizio e gli altri (Gigginò Patanjali, Giosafatt Nocerino) erano però, agli occhi di Leo, in qualche modo imbevuti inconsapevolmente di cultura teatrale a causa della napoletanità, della estrazione sociale e della combattività politica:

*Volevo ripartire da una cultura teatrale, e le persone che cercavo dovevano essere emarginati. Se fossero stati già inseriti, in un mercato culturale, avrebbero avuto bisogno di un'apertura mentale impossibile da trovare. L'unica zona vergine era proprio quella, gente non ancora immessa nel mercato culturale, ma con una cultura teatrale: allora li chiamavo “attori geopolitici”. [...] Era un fatto culturale, geografico, politico che li portava a porsi in un modo particolare nei confronti della sonorità della voce, della gestica. [...] Non si trattava certo di pigliare il povero disgraziato e recuperarlo»<sup>23</sup>.*

Difficile non cogliere qui almeno un'eco della poetica pasoliniana che aveva portato pochi anni prima al lancio di figure come Ninetto Davoli e Franco Citti, anch'essi in qualche modo “attori geopolitici”, anche se di area romana e non campana. Oppure non leggere queste riflessioni come anticipazioni di altre emergenze e altre esperienze di là da venire, da quelle di Armando Punzo con i carcerati di Volterra a quelle di Pippo Delbono con i suoi artisti emarginati e diversi, da Bobò (scomparso nel febbraio 2019) a Gianluca Ballaré, Mr. Puma, Nelson Lariccia e tanti altri<sup>24</sup>.

### **In cerca di un attore popolare e nuovo**

In un appunto del dicembre 1955 Gerardo Guerrieri annota, mentre sta provando *Zio Vanja* con Luchino Visconti: «Discutiamo sulla necessità di avere attori popolari e nuovi attraverso una scuola»<sup>25</sup>.

Credo che il lavoro cui Leo si dedica da sempre, come abbiamo visto, in direzione di un teatro popolare di ricerca, possa essere messo all'insegna di questa esigenza (anzi, necessità) di cui il grande intellettuale parla con la precocità e l'acutezza consuete.

<sup>22</sup> Ivi, p. 130 (la citazione appartiene a un quotidiano non identificato).

<sup>23</sup> O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo de Berardinis)*, cit., p. 104. Corsivi miei.

<sup>24</sup> Cfr.: A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni di Clichy, 2013; G. Manzella, *La possibilità della gioia. Pippo Delbono*, Firenze, Edizioni di Clichy, 2017.

<sup>25</sup> G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», V, 1990, n. 8, p. 22. Cfr., in proposito, il mio *In cerca di un attore “popolare” e “nuovo”. Gerardo Guerrieri nella scena italiana del secondo Novecento*, in M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 215-235.

Perché è chiaro che, fin dall'inizio, l'attore costituisce il fulcro anzi l'anima, l'essenza del teatro di cui Leo va in cerca, e che di conseguenza un teatro popolare di ricerca per lui non esisterà se non esisterà prima un attore che sia in grado di riunire in sé, come i grandi del passato, il nuovo e il popolare, insomma l'originalità sperimentale, le innovazioni novecentesche, l'avanguardia in una parola, da una parte, e la tradizione, dall'altra.

A far da guida a Leo in questa *quête* ci sono fin dall'inizio alcune figure carismatiche, veri e propri numi tutelari, fonti di continua ispirazione, un ridotto pantheon caratterizzato anch'esso dalla contaminazione colto-popolare: Duse, Chaplin (soprattutto come creatore di Charlot), Petrolini, Viviani, Olivier (come sublime interprete shakespeariano), Buster Keaton, Totò e Eduardo. Grandi attori cui Leo renderà spesso esplicito omaggio nei suoi spettacoli.

Ma naturalmente, fra essi, il posto di Totò e di Eduardo è speciale. Con loro due egli intesse un dialogo artistico ininterrotto, che si spinge talvolta alla vera e propria identificazione-incorporazione. Non a caso, due creazioni del ciclo bolognese dei capolavori li riguardano direttamente: *Ha da passà 'a nuttata* e *Totò, Principe di Danimarca*, forse non casualmente prodotti in rapida successione, fra 1989 e 1990.

Ciò premesso, si è trattato di due rapporti molto diversi fra loro.

*Il rapporto con Eduardo.* Di Eduardo e del suo teatro Leo è spettatore ammirato fin da giovanissimo (più tardi ammetterà che per molto tempo è andato a vedere quasi soltanto lui)<sup>26</sup>, e da sempre il maestro napoletano è per lui fonte di ispirazione, esempio perfetto di qualcuno che è attore e non solo lo *fa*. Soltanto due, a quanto pare, gli incontri diretti. Il primo risale al 1968 e al progetto cinematografico, poi abortito, del *Don Chisciotte*, promosso da Carmelo Bene con Leo, e che avrebbe dovuto riunire i due fratelli De Filippo, in rotta da molti anni. Tanto tempo dopo, nel 2000, Leo ricorderà questo primo incontro come "indimenticabile":

In quella circostanza, lui si dimostrò una persona di grande onestà, di grande disponibilità e di grande generosità. [...] Vidi un uomo assolutamente appassionato di teatro, *un uomo che, puramente e semplicemente, il teatro se lo portava dentro*<sup>27</sup>.

Decisamente meno idilliaco fu il secondo e ultimo incontro, nel 1979, quando Leo lo cercò per chiedergli inutilmente i diritti di *Filomena Marturano*, un testo verso il quale nutriva una vera e propria ossessione, per una messinscena cui aveva promesso un sostanzioso aiuto il Comune di Roma tramite l'assessore alla cultura Renato Nicolini<sup>28</sup>. Scrive in proposito Manzella:

<sup>26</sup> Cfr. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 80.

<sup>27</sup> Cfr. L. de Berardinis, *Il corpo, la voce, i suoi gesti musicali*, in «Il Mattino», dossier *Speciale Eduardo 1900-2000*, 26 maggio 2000 (cit. in A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 80 [corsivi miei]).

<sup>28</sup> «Ricordo ancora, sarà stato il 1975 o '76, intere serate passate nella loro casa romana di via Nizza ad ascoltare la registrazione di *Filomena Marturano*: entrambi plaudivano la grandezza di Titina, sostenendo che Eduardo non ce la faceva a tenere testa agli strepitosi ritmi jazz della sorella»; S. De Matteis, *Impotenza partenopea: Napoli dagli anni Settanta*, in «Lo Straniero», VI, 2012, n. 142, pp. 112-113.

Leo si era recato in camerino da Eduardo, a fare la sua richiesta. Forse con modi non proprio diplomatici. Certo si era scontrato con la diffidenza istintiva del maestro, che tuttavia non aveva risposto di no ma di sicuro era allarmato dalla fama della coppia. Non si incontrarono più. Voci malevole riferirono le minacce di portarli in tribunale, da parte del grande artista, se avessero provato a toccare il suo testo<sup>29</sup>.

Leo si “vendicò” a modo suo, inserendo pochi mesi dopo una delle scene più famose della commedia nello spettacolo *De Berardinis-Peragallo*:

In questo apparente deserto della comunicazione salta fuori a sorpresa l'Eduardo notissimo di *Filumena Marturano*. In sottofondo si ascolta la sua voce registrata, insieme a quella della sorella Titina, nella celebre scena madre della ricerca del figlio legittimo di Domenico Soriano. E su quelle voci, Leo si inserisce con ironico distacco, leggendo le battute del testo, malamente amplificandole con un megafono. Perla invece è Filumena. Si immedesima in maniera intensissima, come in trance, in un saggio di grande teatro che riscatta ogni sospetto di irrisione<sup>30</sup>.

Nel 1983, nello spettacolo che dà avvio alla terza vita bolognese, *The Connection*, Leo inserirà invece il non meno celebre *incipit* di *Natale in casa Cupiello*, con il problematico risveglio mattutino del protagonista: «Lucarie', Lucarie'... scétate songh' 'e nnove!»<sup>31</sup>.

In realtà, nonostante questa passione per alcuni capolavori (oltre ai citati, *Napoli Milionaria*, in particolare), Leo sviluppa nel tempo un rapporto ambivalente con il magistero eduardiano. Da un lato, si mostra fortemente critico verso la sua operazione drammaturgico-registica, che gli sembrò a un certo punto un tradimento del teatro napoletano e del teatro all'italiana; ma, dall'altro, resta sempre ammirato dall'attore, che ritiene il «più grande» e per il quale conia la definizione di «poeta fisiologico»; un attore che, a suo parere, in scena contraddice la poetica veristico-sentimentale-piccolo borghese dell'autore:

Cioè Eduardo De Filippo, a dispetto suo, non è verista, ma è barocco in scena, anzi è proprio espressionista addirittura, alcune volte... e per questo Eduardo De Filippo è un grande attore all'italiana pur... avendo fatto lui una lotta per distruggere l'attore all'italiana<sup>32</sup>.

*Il rapporto con Totò.* Se Eduardo come attore è agli occhi di Leo – come abbiamo appena visto – il modello inarrivabile del «poeta fisiologico», Totò rappresenta per lui nientemeno che la comicità *tout court* e quindi l'esempio straordinario di una dimensione necessaria a ogni attore. Perché, per Leo, il comico non rappresenta un genere, che si può praticare o meno, ma «un dato naturale» dell'attore, l'indispensabile «elemento di anarchia» performativa da introdurre *sempre* nello spettacolo, anche nel più serio, alto, strutturato<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 94.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>32</sup> Cfr. *Intervista con Leo de Berardinis*, a cura di F. Bettalli, in «La Scrittura Scenica», 1976, n. 12, p. 94.

<sup>33</sup> Cfr. E. Allegri, *La lezione di Leo comico anarchico*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 107.

In effetti, non esiste suo spettacolo che non rechi una citazione almeno fuggevole di Totò e della sua silhouette, gesti, mimiche, battute, ma sicuramente queste tracce si infittiscono nel periodo bolognese in concomitanza dell'accentuarsi del suo interesse per la comicità: da *The Connection* a *La Tempesta*, a *Novecento e Mille*, fino all'omaggio definitivo di Totò, *Principe di Danimarca*, dove

alla maniera di uno dei tanti film di Totò, l'attore "reincarnato" da Leo è Antonio Esposito, artista incompreso che dorme tenendo a capo del letto il teschio di Yorick e fa un domestico training mattutino recitando seriamente una dannaunziana "Pioggia nel pinolo" o interrogandosi sulla infelicità di Amleto alla maniera di Petrolini<sup>34</sup>.

E non casualmente, in questo grande, divertito omaggio alla tradizione del teatro all'italiana non può mancare anche l'altro suo nume tutelare, Eduardo, con le prove dei guitti nel primo atto di *Uomo e galantuomo* (col tormentone di «Nzerra quella porta»), testo particolarmente caro a Leo.

Una cosa è certa. Come ho appena accennato, l'importanza della comicità aumenta strada facendo nella visione teatrale del Nostro, dopo essersi separato da Perla. Pur non ritenendo *comico* e *popolare* sinonimi perfetti, non c'è dubbio che per lui la comicità contenesse una delle chiavi d'accesso privilegiate a un teatro popolare di ricerca. Naturalmente, si tratta di un comico che nulla ha a vedere con le versioni edulcorate, commerciali, qualunquistiche e consolatorie di cui trabocca la cultura di massa, cinematografica e televisiva in particolare. Il suo comico, come in Petrolini, in Viviani, in Charlot, in Keaton, oltre che in Totò appunto, non ha perso i legami con la dimensione tragica dell'esistenza né il suo carattere di anarchica, sovversiva ribellione anti-borghese. Insomma, si tratta della stessa comicità che Artaud aveva amato nei Fratelli Marx al punto di dedicare loro un capitolo del suo grande libro *Il teatro e il suo doppio*.

Infine, dal punto di vista sia attoriale che drammaturgico, Leo è interessato ai *passaggi* dal tragico al comico e soprattutto viceversa, ritenendo la seconda possibilità più difficile e interessante<sup>35</sup>.

### Origini dell'attore artista

Come risulta chiaro da quanto si è visto fin qui, tema forte, centrale, della visione e della ininterrotta ricerca teatrale di Leo è sempre stato l'attore, e ancor di più lo diventa dagli anni Ottanta in avanti. Nonostante le forti discontinuità tra una fase e l'altra, fra le varie "vite", sulla questione dell'attore e della formazione teatrale, nella

<sup>34</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 184.

<sup>35</sup> Cfr. C. Meldolesi, *L'apice di Leo, artista del riso oscuro*, in E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pisa, ETS, 2005, pp. 45-51, il quale parla fra l'altro, a proposito di Leo, di «attore globale a base comica», «scavo della comicità di base tragica» e infine di «riso pianto».

sua riflessione si manifesta una sostanziale continuità di fondo. All'insegna di un forte pessimismo, mai alibi a non fare o a rassegnarsi, comunque, che nella già citata intervista con il sottoscritto veniva così perentoriamente formulato: «il problema di fondo del teatro italiano: la mancanza dell'attore»<sup>36</sup>.

Quella che, a riscontro di tale pessimismo, si delinea progressivamente negli interventi teorici di Leo è una concezione totalizzante dell'attore, elaborata attraverso una nutrita serie di denominazioni: dall'«attore poeta» al già citato «poeta fisiologico», dall'«attore jazz» o «attore lirico» all'«attore a mani nude», l'attore che è attore invece di *farlo*, l'attore «la cui sola presenza è già teatro», «l'attore scarnificato: l'uomo», «Prospero senza bacchetta e senza libro magico». Molte di queste immagini ricorrono non a caso nel ricordato manifesto del '99, sorta di *summa* anche in tal senso, e nei precedenti «scritti d'intervento» degli anni Novanta, a cominciare da quell'altra epitome straordinaria rappresentata da *Teatro e sperimentazione*, del 1995.

Bisogna tenere presente questa idea altissima dell'attore, concepito infine come paradigma dell'Uomo Totale («Bisogna ricreare l'Uomo Totale, e questo Uomo può essere l'attore», dice Leo alla compagnia riunita per le prove di *King Lear n. 1*, il 27 ottobre 1996)<sup>37</sup>, per capire il senso profondo, e non sterilmente distruttivo, della fustigazione costante a cui egli ha sottoposto nel tempo vecchi e nuovi vizi della scena nostrana (ma ovviamente non solo italiani). Questa polemica negli anni Novanta si concentra soprattutto nell'invettiva contro gli pseudo-attori e gli sprovveduti, che – come al solito – nasconde una meditatissima e fondamentale distinzione, anzi due: quelle fra tecnica e tecnicismo, da un lato, e fra spontaneità e spontaneismo, dall'altro.

Scrive dunque in *Teatro e sperimentazione*:

Oggi purtroppo il Teatro è accerchiato da pseudo-attori, che utilizzano soltanto il tecnicismo, e da sprovveduti che pensano di poter rinnovare l'arte scenica senza possedere nessuna cultura teatrale o scimmiettando i Maestri del Novecento, per cui sarebbe augurabile, e questo non soltanto per il Teatro ma per tutte le arti, un'analisi disinteressata e spregiudicata del ventesimo secolo. [...] Ultimamente, dal punto di vista storico, questi errori sono stati determinati dal naturalismo, da una pseudo-avanguardia e da un *malinteso concetto di democrazia, per cui si è confuso il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere*. Il diritto all'espressione è un diritto sacro e democratico che può essere esercitato in diversi modi nella vita senza bisogno di salire sul palcoscenico. Se proprio si sente l'esigenza di esprimersi artisticamente e, in senso specifico, teatralmente, basterebbe togliersi di dosso la vanità e il personalismo per essere in consonanza con l'artista: *ci si può esprimere anche ascoltando*<sup>38</sup>.

La cosa notevole è che questi concetti Leo non si limita a *predicarli* ma li *attua*, anzi, per essere ancora più precisi, essi rappresentano il frutto di una lunga dedizione pratica riguardante il suo essere attore e la questione della formazione

<sup>36</sup> L. de Berardinis e M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 169.

<sup>37</sup> Cfr. il libretto stampato in proprio dal Teatro di Leo in occasione del debutto di *King Lear n. 1*, s.p.

<sup>38</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* [1995], in Id., *Scritti d'intervento*, cit., p. 59 e p. 58. Corsivi miei.

attorale dei giovani, nella quale egli mette in campo una sorprendente vocazione pedagogica<sup>39</sup>.

Tuttavia, non era affatto scontato che Leo diventasse un grande attore, un esponente di spicco della nobile filiera novecentesca dell'attore artista, e neppure lui ci credette per molto tempo. Una volta (1977) disse che, per diventarlo, gli mancavano «talento, tempo e danaro», tre requisiti a suo parere indispensabili<sup>40</sup>.

Dall'attor giovane di Carlo Quartucci, alle prese con Beckett soprattutto ma anche con nuovi autori dell'area del Gruppo 63, Scabia e persino una commedia del Cinquecento (*La fantesca* di Della Porta), all'attore-regista-pedagogo della terza vita bolognese, la traiettoria è tutt'altro che lineare.

Nel lungo sodalizio con Perla, Leo smise volutamente i panni del primattore per vestire quelli di "spalla" di lusso dell'unico attore in scena, che era, e resterà per tutto il periodo, Perla: il perno, la struttura attorno a cui e sulla base della quale egli costruisce o meglio, spesso, *decostruisce* lo spettacolo, potendo contare sulla certezza di quel solo attore in scena, che «non "fa" teatro ma "è" teatro»<sup>41</sup>.

Osserva infatti de Berardinis in quegli anni:

Leggendo i nostri spettacoli [...] forse è questo: lei è il tema su cui improvvisiamo. Non è l'interpretazione su cui improvvisiamo. Lei è quella struttura, che a livello tecnico teatrale serve per forza, un punto di riferimento su cui ruotano tutte le altre cose<sup>42</sup>.

Una circostanza che i critici più attenti avevano notato fin dai primi due spettacoli, *Amleto* e *Macbeth*. Scrisse, ad esempio, Italo Moscati a proposito del secondo: «Rimane l'impressione di un abbozzo di spettacolo ma ciò non toglie alcun merito a Perla Peragallo, che è, come in *Amleto*, il vero punto di forza sul quale si regge l'intera struttura»<sup>43</sup>.

Così come non sono in pochi a osservare che nella recitazione di Leo all'epoca «qualcosa tradisce in superficie reminiscenze di teatro ufficiale»<sup>44</sup>, ovvero, secondo la posteriore, più meditata analisi di Livio:

Anche Leo è un attore tragico nell'epoca dell'impossibilità e dell'assenza della tragedia ma egli, volutamente anche se non dichiaratamente, mantiene ancora in sé tracce dell'attore drammatico, residui del borghese che fanno da *trait d'union* fra il teatro della tradizione italiana e quello diverso, ineluttabilmente

<sup>39</sup> «Adesso come prima (come a Marigliano, per esempio) per me il teatro è innanzitutto e soprattutto una scuola permanente, una educazione permanente. [...] Il teatro dovrebbe essere una scuola permanente, come lo è in Oriente [...]. In effetti per me il teatro, lo spettacolo, è un accidente laddove il continuum è rappresentato dalla scuola»; in L. de Berardinis e M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 159 e p. 169.

<sup>40</sup> Cfr. G. Livio, *Su Perla, Leo e l'autentico piacere del teatro*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 60.

<sup>41</sup> Cit. in A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 63.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>44</sup> Cfr. ad esempio, sempre a proposito del *Macbeth*, il Vice dell'«Avanti!», citato in *ibid.*

nuovo senza il feticismo del “nuovo”. E Leo ottiene questo mantenendo in vita, per certi aspetti, lacerti sparsi e desolati del “brillante”<sup>45</sup>.

In realtà Leo non era soltanto la spalla di Perla (forse la più grande attrice del Nuovo Teatro italiano), ma, grazie a quel centro di gravità permanente sul palco e fuori, egli poteva dedicarsi a *pensare* lo spettacolo e il suo farsi, un po’ regista in scena, presentatore, conduttore e altro ancora, tutto insieme.

Si veda, in proposito, l’analisi che Rino Mele fece dei primi sette spettacoli del duo, concepiti come un insieme complessivamente unitario, e del ruolo di attore-presentatore da lui assunto e agito su cinque diversi piani: in relazione al pubblico, agli attori, ai tecnici, ai materiali, alle immagini schermiche<sup>46</sup>.

Molto interessante è pure il confronto che Manzella sviluppa fra i modi diversi dell’una e dell’altro:

Leo era partito da una studiata formalizzazione del fatto recitativo che si faceva vanto della mancanza di sbavature, della capacità di raggiungere l’interiorità e la verità senza andare mai sopra tono. E questa volontà di rigore se l’era tirata dietro anche quando aveva recuperato il dialetto e una voluta sporcizia dello stare in scena. *Quella di Perla invece era stata sempre una recitazione più intuitiva, e però molto concentrata, molto consapevole.* Non ammetteva distrazioni, voleva il silenzio. Presenza che non aveva neppure bisogno di parlare, anche fuori scena. Era la musica, la voce, il corpo. Con un istinto drammatico fortissimo, cui si sommava una grande cultura teatrale, ma anche una vera capacità di invenzione. Sua era quella recitazione degradata, con un fondamento di grande naturalezza, già a partire dall’assunzione di una lingua dialettale inventata. La naturalezza dell’arte scenica, che richiede artificio e misura, non la spontaneità del quotidiano. [...] *Leo invece entrava e usciva dalla concentrazione, con una intonazione più riflessiva, più critica.* E questo uscir fuori un po’ alla volta era diventato ironia, poi comicità. Assecondando una componente naturale del suo carattere. *Da un lato dunque una forza della natura, dall’altro un atteggiamento più intellettuale. Il pensiero e l’emozione.* E se l’emozione è più forte, il pensiero è più vigile. Il genio di Leo si era manifestato proprio nell’assimilare la presenza di Perla con la sua *testa pensante*, da vero demiurgo<sup>47</sup>.

Questo modo particolare di Leo di pensare la scena e di stare in scena, muovendosi relazionalmente su più piani, sempre dentro e nello stesso tempo fuori o ai margini dello spettacolo, è una qualità anomala di presenza scenica che si ritrova nel de Berardinis maturo, bolognese, se seguiamo l’analisi che ne ha fatto Lorenzo Mango, parlando della sua maniera di “abitare” lo spettacolo:

Il suo recitare è, prima di ogni altra cosa, questo muoversi, questo aggirarsi. L’impressione è che Leo non sia mai perfettamente parte di quello che accade, che non sia *nello* spettacolo quanto, piuttosto, presente *allo* spettacolo. [...] *In questo modo la sua posizione è ad un tempo tutta dentro lo spettacolo ma anche*

<sup>45</sup> G. Livio, *Su Perla, Leo e l’autentico piacere del teatro*, cit., pp. 59-60.

<sup>46</sup> R. Mele, *La messa fuori scena di De Berardinis*, in Id., *La casa dello specchio. Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta*, Salerno, Ripostes, 1984, p. 27.

<sup>47</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 106. Corsivi miei.

*fuori e tale status di soglia crea una vibrazione particolare.* Ci sono gli a parte, certo, i commenti, le deformazioni comiche a segnalare questa situazione, ma non solo. Più a monte vi è una vera e propria collocazione particolare dell'attore all'interno dell'azione. [...] *Questo dà l'impressione vivissima che Leo abiti i suoi spettacoli* (come una specie di "Kantor assimilato"), *oltre a recitarli.* [...] La presenza d'attore di Leo è fondamentale nella costruzione dello spettacolo in quanto evita che questo si rinchiuda su se stesso, che ristagni dentro una forma, sia essa quella della costruzione registica, quella del tragico o, all'inverso, quella del comico<sup>48</sup>.

Fra il Leo spalla d'eccezione di Perla, oltre che attore presentatore/regista in scena degli anni Settanta, e l'attore artista o «attore capo» (Cesare Garboli a proposito di Carlo Cecchi) della terza vita bolognese, ci sono i due anni romani di cui si parla poco (1981-82), perché ancor meno documentati del resto. Come ho già detto, si tratta di anni tanto drammatici sul piano personale quanto straordinari creativamente: pieni di eventi unici basati sull'improvvisazione totale, che egli chiama per lo più «re-incarnazioni». La loro importanza è legata soprattutto al fatto che si tratta dei primi anni *senza Perla*.

Non avere più Perla al suo fianco, per tanto tempo il fulcro, la struttura, il punto fisso dei suoi spettacoli, lo costringe a ripensare profondamente il proprio modo di andare e di stare in scena, di relazionarsi con lo spettatore. Deve reinventarsi protagonista e solista, deve in qualche modo diventare lui il fulcro e la struttura fino ad allora demandati a lei, deve insomma incorporare Perla, re-incarnarla (come si vedrà mirabilmente nella Ilse dei *Giganti della Montagna*, 1993, dove il riferimento è certamente la Duse e forse la Garbo, com'è stato notato, ma anche, senza dubbio, la *sua* attrice divina). In proposito, concordo ancora una volta con Manzella:

Lo sforzo a questo punto, per Leo, diventava quello di assumere su di sé anche la parte di Perla. Di far sua una tragicità più femminile. Da una parte l'essere solo gli lasciava una maggiore libertà di improvvisazione, dall'altro mancava all'attore la carica immediata data dalla presenza di un'altra persona in scena. Di *quella* altra persona, soprattutto<sup>49</sup>.

Le re-incarnazioni di quei due anni, che si avvalgono ancora, a volte, dell'aiuto di Perla ma fuori scena, quasi in uno scambio di ruoli, rappresentano una ricapitolazione del già fatto, un ripercorrere il *suo* Novecento interartistico come preparazione a un nuovo viaggio, insomma un *réculer pour mieux sauter*, e nello stesso tempo costituiscono il debutto di un attore solista, costretto per la prima volta a reggere tutto il peso della scena. Un apprendistato formidabile, così almeno lo possiamo leggere a posteriori, per lo straordinario viaggio bolognese di là da venire e il suo doppio binario: gli spettacoli collettivi e appunto gli assoli, dedicati ai fondamenti poetici e sapienziali dell'Occidente (Omero, Bibbia, Dante, Leopardi, Joyce).

<sup>48</sup> L. Mango, *Teatro è un abitare poetico*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 317-318. Corsivi miei, tranne i primi due.

<sup>49</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 106.

Non a caso, sempre in questi due anni romani emerge per la prima volta fortissima quella vocazione pedagogica che si esplicherà pienamente nella terza vita: mi riferisco alla breve ma intensa esperienza di Scuola Viva (che produsse anche uno spettacolo: *Il cervello esploso di Leo de Berardinis*, gennaio 1983) e all'iniziativa "Strage dei colpevoli", raduno dei gruppi del territorio romano, con l'*Apocalisse* finale proposta da ben cento attori sotto la sua guida nel settembre del 1982 – straordinaria conclusione collettiva di due anni di solitudine.

Il *rapporto con il personaggio* è una delle questioni dirimenti dell'attore contemporaneo. In proposito, de Berardinis ha sempre manifestato un atteggiamento di radicale rifiuto di ogni concezione meramente interpretativa, psicologica, immedesimativa del rapporto attore-personaggio, negli anni Settanta insieme al rifiuto del testo in quanto tale.

Da un lato, così Leo precisava all'epoca a Franco Molè:

In effetti non era il testo *Amleto* che ci interessava, ma Amleto stesso, l'intuizione di questo personaggio che, per uno strano processo mentale, da simbolo ci diventava realmente esistito. E noi lo evocavamo a conforto e confronto dell'operazione (qualunque essa fosse) che stavamo cercando di svolgere. *Era una specie di protezione, in tutti i sensi*<sup>50</sup>.

Dall'altro lato, a distanza di tempo Perla ricorda: «Io non interpretavo Lady Macbeth e Leo non interpretava Macbeth ma filtravamo ciò che per noi quei personaggi rappresentavano umanamente»<sup>51</sup>.

Passando dall'auto-drammaturgia degli anni Settanta al confronto con i classici nella terza vita bolognese, resta invariato questo rifiuto del personaggio come entità psicologica, da rendere in maniera più o meno verosimile, e si approfondisce l'idea del personaggio come autobiografia dell'attore, ma «autobiografia alta, profonda», in un sostanziale rovesciamento del rapporto. Non è più l'attore che rappresenta il personaggio ma il contrario: «Amleto mette in scena me», afferma Leo nel 1992, cioè – chiosa Laura Mariani – «l'attore è recitato dal personaggio, non inteso come entità psicologica bensì come stato della coscienza»<sup>52</sup>.

In questo modo il personaggio diventa per de Berardinis qualcosa di molto simile al «bisturi» o al «trampolino» di cui parla Grotowski a proposito del testo in *Per un teatro povero*: uno strumento del lavoro su di sé, un mezzo di conoscenza e autoconoscenza.

Leggiamo dagli appunti di Valentina Capone durante le prove di *Come una rivista* (1999):

Per testo in teatro, nel mio teatro, intendo la rappresentazione in scena sera per sera. [...] *Non si tratta di interpretare, bensì di trovare una consonanza che*

<sup>50</sup> *Il lavoro su Amleto. Intervista con Leo de Berardinis*, a cura di F. Molè, in «Teatro», I, 1967-1968, n. 2, p. 77. Corsivo mio.

<sup>51</sup> Cfr. M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, s.d. (ma 2002), p. 27.

<sup>52</sup> L. Mariani, «L'attore è la sua autobiografia»: *Ilse e Theloniou*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 321.

*dia ad ognuno l'impulso di esprimere un percorso personalissimo. Ciò non significa che in scena andiamo a rappresentare noi stessi alle prese con determinate circostanze, né significa "far vivere" un personaggio. È fondamentale invece utilizzare il personaggio come strumento per andare oltre la nostra maschera di ogni giorno, per raggiungere l'essenza intima della nostra personalità mostrandola come è davvero<sup>53</sup>.*

A proposito della frase finale, non si può non sottolineare la straordinaria e, con ogni probabilità, non casuale vicinanza con il celebre luogo grotowskiano cui ho fatto allusione in precedenza:

Egli [l'attore] deve imparare a far uso della sua parte come un *bisturi* che gli serve per auto-sezionarsi. Non si tratta di rappresentare se stesso alle prese con alcune determinate circostanze, né di "vivere" un personaggio [...]. È fondamentale, invece, utilizzare il personaggio come un *trampolino*, uno strumento che serve per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità – per offrirla in sacrificio, *pale-sandola*<sup>54</sup>.

Tornerò nel prossimo paragrafo su questa sorprendente contiguità testuale.

Quanto a Leo e alla sua concezione del rapporto attore-personaggio, basterà concludere aggiungendo che, se poi si tratta di personaggi come Lear o Prospero o lo stesso Amleto, o la Ilse pirandelliana, i quali sono in cerca di se stessi, cioè della ricomposizione della propria interezza, grazie ad essi l'attore (e, con lui, lo spettatore) può compiere, se ne ha la voglia e le capacità, un percorso di scoperta e riconquista analogo, che può andare molto oltre l'arte.

### Un regista pedagogo?

Per troppo tempo la collocazione di Leo de Berardinis nel teatro del Novecento è stata falsata dall'eccessivo rilievo dato alle sue dichiarazioni degli anni Sessanta e Settanta, in cui non perdeva occasione per prendere aggressivamente le distanze dai maestri internazionali del secondo dopoguerra, si chiamassero Living Theatre o Grotowski, Brook o Barba, spesso criticandoli con violenza, secondo il suo stile di allora<sup>55</sup>.

È stato facile, e anche comodo, fraintendere il senso di quegli attacchi, la cui motivazione derivava principalmente dalla necessità di ribadire in ogni modo l'autonomia e l'originalità della propria ricerca, e insieme quella degli altri capofila del Nuovo Teatro italiano, rispetto a figure il cui successo internazionale aveva spinto molti a costruire ipotesi di influenze o addirittura di filiazioni per lo più infondate. Aveva ragione da vendere Leo quando allora rivendicava il fatto inconfutabile che, in Italia,

<sup>53</sup> V. Capone, *Ricordi di conoscenza*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 157-158.

<sup>54</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero* [1968], Roma, Bulzoni, 1970, p. 45. Corsivi miei.

<sup>55</sup> Cfr., ad esempio, A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 48-52.

certe ricerche sulla fonazione e sul gesto in scena erano iniziate prima e del tutto indipendentemente.

Sbagliato è stato però assolutizzare quelle prese di posizione, talvolta scomposte, e dedurne una radicale differenza, quasi di natura, fra la neoavanguardia italiana e la linea dei registi pedagoghi che sta al cuore del Novecento teatrale; per esempio, servendosi con superficiale strumentalità della irrisione con cui lui, Bene, Quartucci e altri, a quanto pare, accolsero il training mostrato dagli attori dell'Odin a Ivrea nel giugno 1967, durante il celebre convegno sul Nuovo Teatro.

Basta assumere una prospettiva più ampia, e liberarsi dalla ossessione delle etichette e degli schieramenti, per cominciare a vedere le cose in maniera decisamente diversa. La definitiva maturazione di Leo attore artista negli anni Ottanta e Novanta impone di fare questo sforzo di superamento di sterili contrapposizioni, per un più comprensivo inquadramento della sua quarantennale traiettoria teatrale.

Quando Ferdinando Taviani scrive che Leo è «uno di quelli che hanno amato il teatro attraverso la ripugnanza per il teatro che vedevano»<sup>56</sup>, coglie un tratto di fondo che immediatamente accosta Leo (e Perla) a figure come Duse, Craig, Artaud e molti altri maestri del primo Novecento. Ma, ad approfondire senza pregiudizi la questione, non è difficile accorgersi di consonanze profonde anche con la generazione del secondo dopoguerra, proprio quella tante volte duramente rifiutata a parole, almeno all'inizio. La coincidenza testuale messa in luce alla fine del paragrafo precedente è solo un indizio, sicuramente vistoso, fra i tanti possibili.

Prendiamo, ad esempio, la questione delle *prove*. Da Stanislavskij a Grotowski, la posizione dei maestri è caratterizzata da una progressiva valorizzazione delle prove, come il momento artisticamente e umanamente di gran lunga più importante a teatro. Non a caso, il grande regista russo alla fine non era più interessato ad andare in scena, chiudendo il processo, e sappiamo come Grotowski sia arrivato molto presto ad abbandonare il teatro-spettacolo. Al riguardo, la posizione di de Bernardinis diventa nel tempo straordinariamente affine, come tanti hanno testimoniato, a cominciare ovviamente dai suoi attori: «Le prove sono il momento più importante e più bello del nostro lavoro, non lo spettacolo», affermava ad esempio Leo, secondo l'attrice argentina Fernanda Hrelia, sua collaboratrice per *Dante Alighieri – studi e variazioni*, del 1984<sup>57</sup>; e, molti anni dopo, a proposito di *Lear Opera* (1998), Marco Sgrosso ricorderà ancora «la trascinate passione di Leo per le prove»<sup>58</sup>.

Negli anni bolognesi una delle parole chiave per lui diventa proprio *laboratorio*, parola spesso esecrata e derisa dai nostri neoavanguardisti di stretta osservanza e relativo seguito critico. Laboratorio nel senso di un luogo di ricerca permanente per l'attore la cui finalità andasse ben oltre la semplice confezione degli spettacoli e in

<sup>56</sup> F. Taviani, *Poco più di una giornata*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 33.

<sup>57</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico, a proposito di Dante Alighieri – studi e variazioni*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 90.

<sup>58</sup> M. Sgrosso, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 136. Sul significato e l'importanza del processo creativo nel Novecento teatrale, cfr. il mio *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: avvento, trasmutazioni, rilancio*, in M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., pp. 31-61.

ogni caso non vi coincidesse. Un luogo di addestramento e allenamento (sì proprio il training, il famigerato training: leggere per credere il ricordo di Marco Cavicchioli)<sup>59</sup>, i quali sempre più si caratterizzano, stanislavskianamente, come aspetti e momenti di un ininterrotto lavoro su di sé, che per l'attore non dovrebbe mai aver fine, proprio come pensava il maestro russo. Gli scritti degli anni Novanta, fino al manifesto *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, e al discorso per la laurea honoris causa, hanno tutti al centro la nozione di laboratorio.

Scrivono Sylvie (Bobette) Levesque, che lavorò con lui nella seconda metà degli anni Ottanta, fino a *Totò, Principe di Danimarca*:

Uno dei grandi insegnamenti di Leo riguarda il rigore del lavoro. Leo pretendeva dai suoi attori un *impegno totale, serietà e precisione*. Sottomettersi a questa *disciplina* equivaleva a darsi i mezzi per superare le proprie capacità di base per raggiungere una meta più alta. *La nozione di allenamento era molto importante per Leo*. Così usava offrire alla sua compagnia tempi di solo laboratorio tramite varie discipline – percussione, canto, improvvisazione – per introdurre al periodo delle prove<sup>60</sup>.

Anche sull'importanza cruciale, per l'attore, della convivenza di *tecnica e struttura*, da un lato, e *improvvisazione*, dall'altro (com'è noto, si tratta di un altro caposaldo dei registi pedagoghi), la posizione di Leo non ha mai dato luogo a equivoci, che pure si son voluti creare per superficialità o malafede, a ben vedere neppure nel periodo più "scapigliato" delle cantine romane e del Teatro di Mariigliano.

«Per liberare l'attore bisogna prima incatenarlo», registra Valentina Capone nei suoi appunti di fine anni Novanta<sup>61</sup>. E Gino Paccagnella, dopo aver ricordato «un lavoro molto rigoroso di strutturazione del pezzo» (Leo lo sta aiutando a costruire il suo Edgar nel *King Lear* del 1985), aggiunge:

non dimenticherò mai quanto fosse accorato il suo invito a "liberarmi" ogni volta; liberarmi dalla struttura, improvvisare, trovare un senso dionisiaco cosicché la struttura diventasse necessaria solo per liberarsene!<sup>62</sup>.

Ascoltiamo infine Marco Manchisi a proposito del lavoro per uno dei capolavori assoluti di Leo, *Ha da passà 'a nuttata*:

Al bar, prendendo un ultimo caffè, uno di noi chiese a Leo cosa pensasse dell'improvvisazione e lui ci disse di considerarla *la capacità di mantenere nel corso delle repliche una spontaneità sincera*, come solitamente avviene durante le primissime recite, *lasciando però intatta la struttura codificata*. *L'attore, ci disse, ha sempre bisogno di una tecnica che gli permetta di controllare il proprio impulso creativo*: una propria tecnica da coltivare costantemente, anche e soprattutto

<sup>59</sup> M. Cavicchioli, *Techné, la scuola di Leo per Novecento e Mille*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 102.

<sup>60</sup> S.(B.) Levesque, *Lavorare con Leo. Metamorfosi e Totò, Principe di Danimarca*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 119. Corsivi miei.

<sup>61</sup> V. Capone, *Ricordi di conoscenza*, cit., p. 156.

<sup>62</sup> G. Paccagnella, *Per un attore jazz*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 95

nei casi di talento naturale. La scena va vissuta in una sorta di *trance controllata* ci disse, e fece l'esempio di Charlie Parker, che provava ore ed ore le scale che poi eseguiva dal vivo a velocità vertiginose<sup>63</sup>.

Quasi alla lettera le parole di Stanislavskij, e poi di Grotowski (che negli anni Sessanta parla di «trance dell'attore»), Barba e altri, a proposito della necessità imprescindibile, per l'attore, di realizzare una vera e propria *conjunctio oppositorum*, coniugando precisione e spontaneità, artificialità e organicità, idea compendiabile nella nozione di *improvvisazione nella partitura*.

Negli ultimi anni Leo arriva a dire: «Io sono un organizzatore di improvvisazioni». Lo registra Laura Mariani, riflettendo sulla sua idea di «comporre teatro come si improvvisa *free jazz*, lavorando sul montaggio e sulla creazione di strutture da elaborare gradatamente, per variazioni»<sup>64</sup>.

Un'altra testimone preziosa è Elena Bucci, uno dei suoi allievi più rigorosi e talentuosi, che parla di «lezione» e di «paziente insegnamento»:

Nulla di rigido o tedioso: la lezione consisteva proprio nell'*acquire un metodo per poterlo tradire, una tecnica per abbandonarla, una coscienza per essere folli, un'autocritica spietata per permettersi inaudite libertà*. E ancora: la lezione della velocità, della libertà compositiva, del rigore unito all'amore per la sublime cialtroneria del teatro, della responsabilità etica e civile insita in ogni atto artistico e della trasformazione che esso deve portare<sup>65</sup>.

Infine, così scrive lo stesso Leo nel suo ultimo testo importante, il manifesto *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, già più volte menzionato:

Per Laboratorio intendo uno spazio, un edificio mentale e fisico, dove l'arte scenica riconquisti la sua dignità e la sua vocazione; dove la tecnica, personalizzata, coincida con l'arte stessa e non vada confusa col tecnicismo piatto e omologante del teatro convenzionale e di routine; dove la libertà espressiva non sia arbitrio falsamente originale, e dove un nuovo linguaggio teatrale nasca dal possesso di un sapere antico. Il laboratorio è lo spazio isolato dal rumore del quotidiano e dall'interesse personalistico, spazio in cui si sperimenta l'evento e si esercitano gli attori e gli spettatori all'incontro. "Sperimentale", in questo senso, è aggettivo di esperienza e nulla ha a che vedere con l'apprendistato o con gli pseudo "work-in-progress", né, tanto meno, con i famigerati "studi" in circolazione, essendo lo studio in senso proprio il più alto grado che un maestro affronta al limite delle proprie possibilità. Gli studi trascendentali di Liszt non sono tentativi per suonare il pianoforte, ma studiano, appunto, le estreme possibilità del pianoforte, nella loro compiutezza e maestria del momento<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> M. Manchisi, *Le prove di Ha da passà 'a nuttata*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 117. Corsivi miei.

<sup>64</sup> L. Mariani, *L'attore è la sua autobiografia: Ilse e Thelonious*, cit., p. 321.

<sup>65</sup> E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 130. Corsivi miei.

<sup>66</sup> L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, cit., pp. 150-151.

## La regia come arte combinatoria e montaggio delle contraddizioni

Partiamo dalla fine dello scritto da cui ho appena citato:

Da queste premesse nasce il Laboratorio “Come una rivista” il cui titolo è già un manifesto, una sorta di deflagrazione che intende rompere i meccanismi psicologici dell’interpretazione dei personaggi e dei vari psicologismi ad essa legati. *Rompere con gli schemi preordinati di costruzione lineare drammaturgica, siano essi trame, racconti o quant’altro*<sup>67</sup>.

Un anno dopo, in occasione del debutto dello spettacolo omonimo, nel libretto che lo accompagna Leo precisa:

“Come una rivista”, a dispetto del titolo, non rappresenta direttamente il mondo dell’avanspettacolo, della rivista e del varietà [...]. Il titolo allude, invece, al mio modo di lavorare: la creazione di “numeri” – come una rivista o un varietà appunto – da montare in seguito come un film o come una fuga musicale – cosa che avviene anche nei riguardi della “luce” e del “sonoro” (p. 6).

Ma è nella coeva intervista con Alfonso Amendola che egli ha modo di fare approfondimenti decisivi circa il tipo di drammaturgia scenica sotteso a *Come una rivista*, che in realtà gli appartiene da sempre e che ruota attorno a nozioni come «frammento», «montaggio», «combinatoria»:

Il mio modo di far teatro può cominciare da una scena qualsiasi. Ripeto può venire da una intuizione ascoltando la musica o in base ad un rapporto con un attore e di lì comincia a germinare tutta una serie di operazioni che diventano un organismo. Quindi non è frammentarietà nel senso come risultato, diciamo che è *un modo di lavorare per numeri. Per numeri e per accumulo di materiale*. Un po’ come teorizzava Ejzenštejn, come girava lui. Lui accumulava e poi montava. E quel montaggio diventa essenziale. Ma il montaggio è anche l’arco della fuga musicale. Capisci? Per cui c’è un’*arte combinatoria*<sup>68</sup>.

E alla reazione dell’intervistatore che parla di «creatività estremamente ‘logica’», egli aggiunge: «Certo. Ma è sempre una *logica teatrale*. Così come esiste una logica musicale. Quello di cui parlo è una struttura. *Una struttura che apre e chiude*»<sup>69</sup>.

Uno dei principi base di questa arte combinatoria, cioè della «logica teatrale» di questo tipo di montaggio, è la «dissonanza», o «contraddizione», proprio perché si tratta di affermare una razionalità “altra”, non di derivazione occidentale-aristotelica, per arrivare ad una nuova organicità:

Per dirla con altre parole il mio sforzo è anche quello di conciliare il femminile orientale con il maschile occidentale. Di non tenere i mondi separati. Anche per questo intendo *frammento come contraddizione*. Realizzando tutto il contrario di

<sup>67</sup> Ivi, p. 155.

<sup>68</sup> A. Amendola, *Per una poetica del molteplice*, cit., p. 20. Corsivi miei.

<sup>69</sup> *Ibid.* Corsivi miei.

quello che potrebbe sembrare. Attraverso proprio questa *frantumazione* io cerco poi di far nascere *un organismo che comprenda il più possibile l'essere umano*. Perché per me *uno spettacolo è come un essere vivente umano*. È un microcosmo che avviene<sup>70</sup>.

Di recente mi è accaduto di citare *Come una rivista* quale paradigmatico esempio di quell'opera-contenitore che per me rappresenta uno dei più interessanti esiti attuali della drammaturgia scenica post-novecentesca (andando – fra gli altri – da Romeo Castellucci a Enzo Moscato, Cesare Ronconi, Pippo Delbono, Emma Dante e Moni Ovadia, in Italia; da Jan Fabre a Jan Lauwers, Angélica Liddell, Rimini Protokoll, Forced Entertainment, all'estero; con registi della statura di Robert Wilson e Luca Ronconi, da una parte, e di Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, dall'altra, quali pionieri)<sup>71</sup>.

Quello che mi interessa adesso è evidenziare come questa tensione all'opera-contenitore ovvero, in termini più specifici, al montaggio per frammenti dissonanti-contraddittori, appartenga a Leo da sempre, anche se emerge macroscopicamente soltanto nel periodo bolognese.

Già a proposito dei primi due lavori in coppia con Perla, *Amleto* e *Macbeth*, essi parlano – e lo abbiamo già visto – di «tecnica intesa come combinazioni nuove, da decidere teatralmente cioè in sede di spettacolo, di aggregati preesistenti», e giustamente Vassalli rimarca al riguardo: «la matrice materialistica di un'operazione che si costituisce per aggregazioni molecolari»<sup>72</sup>. Naturalmente questa tecnica compositiva trionfa nel periodo di Marigliano, dove essa è posta sempre più esplicitamente al servizio di un teatro che sappia coniugare popolare e ricerca, alto e basso, tragico e comico. E se, nel primo periodo bolognese, il confronto con i classici, a cominciare da Shakespeare, sembra mettere un po' la sordina a questa modalità registico-attoriale, eccola riesplodere con *Novecento e Mille*, *Ha da passà 'a nuttata*, *Totò*, *Principe di Danimarca*, *L'impero della ghisa*, *Il ritorno di Scaramouche*, spettacoli dove, non a caso, si fa avanti per la prima volta in maniera esplicita il Leo *autore*, oltre che regista.

<sup>70</sup> Ivi, p. 21. Corsivi miei.

<sup>71</sup> Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, in Id., *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 102 sgg. Mi piace qui registrare una consonanza interessante, a proposito della drammaturgia dell'opera-contenitore, con il lavoro compositivo di Marco Baliani, soprattutto come regista e pedagogo. Nel corso di una lezione tenuta lo scorso anno all'Università di Bologna, egli ha proposto l'immagine suggestiva del *textum* come “deposito di cocci”: «Al Testaccio, a Roma, c'è una collina che dà il nome al quartiere, è una collina di *textum*, di pezzi di coccio che, depositati in secoli e secoli dai Romani, hanno formato una collina. La vegetazione che fiorisce su quella collina è per me la metafora del teatro che vado cercando. Ma prima di fiorire occorre un deposito di cocci. I cocci sono tutto quello che è stato creato durante il lavoro fisico, narrativo: racconti, frammenti di dialogo, esperimenti sulle luci, musiche, tutto quello che si è creato nella pratica giorno dopo giorno». E a una richiesta di chiarimenti al riguardo, ha aggiunto: «Penso a un montaggio fatto a partire dagli scarti maturati nel corso del processo di lavoro, scarti che vengono anche dal mondo di fuori, da tutto quello che durante il lavoro capita. Così, lo spazio fisico del laboratorio diventa veramente un contenitore di pezzi, di frammenti»; M. Baliani, *Ditemi prima i vostri nomi*. Lectio magistralis, con una presentazione di C. Valenti, in «Culture Teatrali», 2018, n. 27, p. 286 e p. 290.

<sup>72</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 99.

Particolarmente interessante, da questo punto di vista, risulta uno spettacolo che non appartiene al novero dei capolavori più citati: *Metamorfosi*. Leggiamo la testimonianza di Paola Vandelli:

Nel 1989 iniziammo le prove di uno spettacolo che inizialmente doveva chiamarsi *Macerie* ma che poi ebbe il titolo di *Metamorfosi* (marzo 1990). Quando iniziammo a lavorare non c'era nulla, nessun copione, nessun testo già pronto su cui basarsi. Fu la prima volta, dopo sarebbe accaduto di nuovo con *Totò, Principe di Danimarca* e con *L'impero della ghisa* (e qui ebbi la possibilità di partecipare alla scrittura scenica, dal nulla, di un suo spettacolo). [...] Le prove furono lunghe, più di due mesi, e illuminanti per la comprensione di cosa era per Leo la sperimentazione e ricerca dell'attore. Il secondo mese ci trasferimmo a Longiano e fu lì che *Metamorfosi* prese forma, *come se all'improvviso tutti quei brandelli (macerie appunto) avessero sentito la necessità di prendere ognuno il proprio posto all'interno di una struttura dall'andamento di una composizione musicale con alti, bassi e ritorni di ritmi*<sup>73</sup>.

La descrizione di Manzella aggiunge dettagli interessanti:

L'ipotesi di lavoro [del processo creativo di *Metamorfosi*] è l'uso di qualsiasi documento della cultura occidentale. Partendo da una fase di *accumulo di testi*, non generici ma neppure rigidamente scelti, si era individuato un nucleo centrale nei drammi di Strindberg (da *Verso Damasco* l'attenzione si è però spostata su *Il pellicano* e *La strada maestra*). E procedendo gradualmente a una *distillazione di quei materiali*, quasi che questi "a un certo punto cominciarono a scegliersi autonomamente", fino a raffinare una *scrittura intrecciaticissima, un fitto gioco di citazioni, dove i singoli frammenti, spesso assai brevi, si incastrano in un rapporto di reciproca necessità, appaiono modificati dal nuovo contesto in cui sono inseriti*<sup>74</sup>.

Anche per quanto riguarda il montaggio per frammenti dissonanti, *Metamorfosi* appare esemplare, collocandosi non a caso tra *Novecento e Mille* e *Totò, Principe di Danimarca*:

All'inizio [...] Leo recupera l'accento foggiano delle origini per dar corpo a una maschera comica che dialoga con la canonica spalla, piomba in mezzo al balletto delle "quattro bambine" di una strampalata pièce di Picasso, si introduce nella casa strindberghiana. È un continuo *trascolorare del clima dello spettacolo*, dai toni meditativi al grottesco, dall'inserito drammatico al patetico di "una furtiva lacrima" che ha la voce di Tito Schipa. Mentre sullo sfondo si disegna l'immagine di un mondo "che si spacca", ballando un valzer sull'orlo dell'incubo orwelliano<sup>75</sup>.

Un ulteriore rilancio dell'arte combinatoria per frammenti dissonanti, in direzione dell'opera-contenitore, avviene con il progetto *Lear*, nel quale Leo si getta all'indomani dello strepitoso confronto con la Commedia dell'Arte e la ri-scoperta della maschera.

<sup>73</sup> P. Vandelli, *Su Metamorfosi*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 124-125. Corsivi miei.

<sup>74</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 180. Corsivi miei.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 181-182. Corsivi miei.

A detta di molti testimoni, *in primis* i suoi attori, quello che vara il nuovo cantiere shakespeariano (il quale prevedeva in origine ben cinque esiti spettacolari) è un Leo che non ha alcuna intenzione di adagiarsi sugli allori, determinato a sfuggire alle sirene del successo e della definitiva consacrazione, come dimostra anche la coeva sperimentazione registica sul *Don Giovanni* di Mozart, dove egli sembra volersi ricollegare a modo suo con i padri fondatori della regia, Craig e Appia in particolare. È un Leo che, a dispetto di problemi di salute e altre difficoltà personali, rilancia per l'ennesima volta e sceglie l'azzardo tornando ancora al suo Shakespeare e, in particolare, alla tragedia per la quale aveva manifestato una crescente predilezione.

Se, negli anni Sessanta, il testo elisabettiano era stato sostanzialmente obliterato a favore di un lavoro sui personaggi concepiti come archetipi e schermi autobiografici; se, nel decennio successivo, era prevalsa la contaminazione alto-basso, quasi il paradigma di un teatro popolare di ricerca; se negli anni Ottanta, a Bologna, per la prima volta aveva accettato un vero, approfondito confronto col testo; adesso "King Lear"<sup>76</sup> è in grado di fare dell'opera del Bardo l'estremo banco di prova della tecnica di montaggio affinata in anni e anni, per quanto ciò possa sconcertare anche alcuni di coloro che gli sono più vicini.

L'esperimento produsse prima *King Lear n. 1*, che non a caso provocò talvolta vere ribellioni fra il pubblico (ad esempio alla Pergola di Firenze)<sup>77</sup>, e poi *Lear Opera*, entrambi composti all'insegna del «si improvvisa in libertà, sarà poi il montaggio a distillare quello che funziona»<sup>78</sup>.

Sul primo esito disponiamo fra l'altro del ricordo di Marco Sgrosso, uno degli attori storici del suo gruppo:

Questo *Lear* fu molto diverso dal precedente, perché Leo stesso era cambiato dopo la separazione da Francesca mentre alcuni dei suoi attori assumevano quell'autonomia cui li aveva esortati ma che in fondo lo feriva. In scena, sul tavolino di uno squallido bar di periferia sotto l'insegna intermittente di un neon blu che lampeggiava la scritta Bar Mexico, apparve la birra, compagna non solo dell'uomo ma anche del delirio di un Lear quasi "scoppiato" quando incontra Edgar-povero Tom, in *un intreccio di parole shakespeariane e di testi nati dall'improvvisazione*. Lo spettacolo era frammentario e provocatorio ma ricco di intuizioni e soluzioni geniali: *l'universo di Lear era "frantumato" perché Leo stesso era frantumato, e il fascino del lavoro stava proprio nella meravigliosa commistione di alto e basso, di tragico e grottesco*, che si rifletteva nell'ardito accostamento delle musiche, dalle struggenti melodie yiddish di Moni Ovadia al respiro immenso del *Requiem* di Mozart, fino alla pochezza di una canzonetta come *Viva l'amore* dei Giganti. In comune con il primo c'era la trascendente passione di Leo per le prove, indimenticabili per ricchezza di stimoli ed emozioni<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Mi riferisco al video omonimo girato a Salerno nel 1996 (*KING LeoR*), in cui de Berardinis parla del lavoro con gli attori per il *Lear*. Il video è consultabile su youtube, diviso in cinque capitoli.

<sup>77</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 216.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> M. Sgrosso, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, cit., p. 136. Corsivi miei.

Presentando il progetto *Lear* (nel libretto per *King Lear n. 1*), lo stesso de Berardinis mette l'accento sul fatto che «l'attore deve e può esercitare la propria libertà creativa», che «l'attore è il portavoce della libertà e dell'anarchia»; ma viene da chiedersi che cosa sarebbe successo – in questo come in tanti altri casi – se fosse mancata la demiurgica, quasi taumaturgica presenza di un regista compositore del suo calibro. Il dubbio è più che lecito e sono le stesse testimonianze dei suoi attori e collaboratori a sollecitarlo. Per esempio, quella di Stefano Randisi, che gli fece da aiuto regista, a proposito del secondo (e ultimo) risultato del progetto, il già citato *Lear Opera* (che, per Manzella, «trasporta la tragedia dentro la farsa napoletana, mescolando le storie come avveniva in *Totò, Principe di Danimarca*»)<sup>80</sup>:

È stato un lavoro interessantissimo, è durato più di due mesi ed io ho seguito la parte drammaturgica, *tutti i frammenti che Leo di volta in volta provava, i testi, le scene che avevano una loro autonomia*. Poiché si raccoglieva moltissimo materiale io mi chiedevo, man mano che andavamo avanti con le prove, *come avrebbe fatto Leo a metterli insieme, a creare una drammaturgia unitaria* con tante scene che avevano una forte bellezza autonoma ma che sembravano scollegate fra di loro. Una settimana prima del debutto ha fatto un lavoro straordinario: *ha messo insieme, giustapponendole, tutte queste idee che aveva avuto* e che potevano muoversi ancora in un modo o nell'altro, creando secondo me uno dei suoi spettacoli più belli<sup>81</sup>.

Enzo Vetrano, uno degli attori, chiosa più sinteticamente:

Leo in quel periodo era proprio scatenato nell'invenzione, nella fantasia più totale. A me chiedeva sempre le cose più assurde: oltre a farmi nuotare nell'aria, in costume da bagno, fare il girino, due giorni prima dello spettacolo mi portò un pezzo da recitare facendo il poeta folle [si trattava di una terzina de *L'infinito*, riproposta fedelmente ma con qualche sporcatura dialettale: *timpo* invece di "tempo", *biltà* invece di "beltà", *pinzosa* al posto di "pensosa"]<sup>82</sup>.

Poi – lo abbiamo già visto – sarà *Come una rivista* a chiudere il cerchio, elevando quasi a manifesto un'estetica in realtà sperimentata lungo l'arco dell'intera carriera. E non sapremo mai, purtroppo, di quale nuovo inizio avrebbe potuto essere auspice questa provvisoria conclusione.

<sup>80</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 217.

<sup>81</sup> Cfr. E. Vetrano e S. Randisi, *Da The Connection a Come una rivista*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 152.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 152-153.

Stefano Casi

## NEL CANTIERE DRAMMATURGICO DI LEO

Affrontare la scrittura drammaturgica di Leo de Berardinis, trattandola come azione creativa autonoma e scindendola dalla scena, rischia di apparire velleitario. Leo non è il classico scrittore che affida il testo a una successiva messa in scena, e non è un autore-attore alla Eduardo che, pur basando la propria composizione sull'esperienza del palcoscenico, affida e riconosce al testo un'autonomia espressiva. Non è neanche semplicemente un rappresentante di quella pratica della "scrittura scenica"<sup>1</sup> che il Nuovo Teatro italiano, di cui fu tra i padri, ha reso riconoscibile modello creativo: una scrittura che parte dalla scena – dal laboratorio, dalle prove, dal confronto, dagli attori – e ritorna alla scena in un processo di scrittura a spirale, che non necessariamente comprende una vera e propria fase conclusiva di arrivo a un testo. Il fatto è che forse in nessun altro dei maggiori rappresentanti del Nuovo Teatro, dalla sua nascita a oggi, l'espressione "scrittura scenica" pende in modo così deciso verso il secondo termine pur nella piena consapevolezza del primo, dove la *scrittura* ha altissimo valore in quanto subordinata alla *scena*. È superfluo riprendere le innumerevoli dichiarazioni dello stesso Leo e le altrettanto innumerevoli testimonianze dei suoi attori su come al centro del teatro e della scrittura ci fosse l'attore. Basti la sintesi che di questo importante aspetto della creazione teatrale di Leo ha fatto Claudio Meldolesi: «si direbbe che la sua *inventio* scritturale agisse soprattutto sui margini di quella d'attore più ancora che in Carmelo Bene»<sup>2</sup>. La scrittura del testo, insomma, come processo ai "margini" rispetto alla ben più importante e decisiva *scrittura dell'attore*. L'illuminante paragone con Bene disegna due percorsi diversi ben identificabili: da una parte Bene che contamina e corrode il testo, diventandone a sua volta contaminato e corrosivo; dall'altra Leo che, in quanto attore, assimila e incorpora il testo, trasformandolo in pura *vis* teatrale.

Con queste premesse, un qualsiasi discorso su Leo *drammaturgo* pare dunque illusorio. Eppure quel primo termine dell'espressione "scrittura scenica", cioè la scrittura, intesa anche e soprattutto come testualità, è fondamentale, strategico, anzi fondativo dell'intera creazione teatrale di Leo. Il teatro di Leo non si dà se non esiste il testo nella sua forma di poderoso elemento strutturale e garanzia dello spettacolo; e non un testo qualsiasi, bensì – quasi sempre – un testo preso in quanto opera letteraria o come opera drammaturgica consolidata nella sua forma squisitamente verbale. È ancora Meldolesi a sintetizzare in modo fulmineo il concetto, riuscendo anche a offrire

<sup>1</sup> Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>2</sup> In *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 386.

la base concettuale per chi voglia provare ad analizzare il lavoro di scrittura testuale di Leo: «Qualsiasi *bios* letterario in rapporto con Leo era da questi valorizzato [...] senza mai perderne di vista l'originalità letteraria»<sup>3</sup>. Dunque, il testo di partenza non come mero pretesto per uno spettacolo (ciò che eventualmente lo avrebbe avvicinato al processo creativo di Bene), ma come testo che lo spettacolo agisce e al tempo stesso riconosce nella sua essenza (e dunque impenetrabilità) letteraria.

In questo primo – e necessariamente elementare – tentativo di sondaggio nel cantiere testuale di Leo ho deciso di limitare l'attenzione ad alcuni spettacoli nei quali l'artista è solo in scena e crea una composizione drammaturgica complessa a partire non da un solo principale testo originario, ma da diverse fonti che nutrono una composizione autonoma. Se in generale la drammaturgia di Leo è così intensamente legata ai suoi interpreti, grazie a quel processo di scrittura scenica a cui ho accennato, nei monologhi l'autore deve invece calibrare il testo esclusivamente su se stesso. Cosa che dovrebbe permettere di catturare in maniera più “nuda” alcuni snodi del processo creativo, individuando in modo diretto un'impostazione drammaturgica applicata, in realtà, anche su tutti gli altri spettacoli: o perlomeno è questa l'ipotesi di partenza che ha portato alla selezione dei testi.

In opere come *Dante Alighieri – studi e variazioni* (1984), *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce* (1986), *Lo spazio della memoria* (1991) e *Past Eve and Adam's* (2000) la scrittura corrisponde a un assemblaggio di diverse provenienze nel senso di una *assimilazione unitaria*. L'assemblaggio è parte sostanziale del lavoro artistico di Leo fin dai suoi lavori con Perla Peragallo negli anni Settanta. Anzi, l'assemblaggio testuale è la modalità con la quale è stato costruito nel 1962 il suo primo spettacolo da attore insieme al regista Carlo Quartucci, con cui aveva formato la Compagnia della Ripresa, ossia *Me e Me*, la cui drammaturgia era un montaggio del *Misanthropo* di Luciano di Samosata, del *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, di due delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi e dell'*Atto senza parole I* di Samuel Beckett<sup>4</sup>. Non credo di caricare eccessivamente il significato di questa esperienza, che è stata la porta d'accesso di Leo, allora ventiduenne, al teatro sperimentale, se la indico come probabile *imprinting* concettuale a proposito del rapporto fra il testo e lo spettacolo, ritrovando anzi nella formula dell'assemblaggio proposta dalla Compagnia della Ripresa una forza esemplificativa e formativa che plasma da allora il rapporto di Leo con i testi in funzione teatrale e che arriverà fino al suo ultimo spettacolo in quasi quarant'anni di attività.

Rifutata l'estetica del testo puro da mettere in scena o anche da manipolare, Leo e Perla negli anni Settanta lavorano a livello drammaturgico nel senso di una contaminazione che possiamo definire, appunto, come collage o assemblaggio di vari testi, originali o recuperati, fino a quel «modello felice»<sup>5</sup> di lavoro drammaturgico

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Me e Me*, regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Alvaro Galindo; attori Leo de Berardinis, Rino Sudano, Anna d'Offizi, Sabina de Guida, Pier Luigi Zolto, Carlo Quartucci, Maurizio Navarra; Compagnia della Ripresa. Roma, Teatro Goldoni 13 ottobre 1962. Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze [1993], La casa Usher, 2010, p. 26 (1ª ed. Pratiche). Tutte le ulteriori citazioni sono dalla riedizione.

<sup>5</sup> Ivi, p. 123

sull'incontro tra Dante e Joyce rappresentato dall'ultimo spettacolo "romano" di Leo nel 1983, *Kiat' amore*. Mi sembra utile accostare questo procedimento, anche se non inedito in ambito teatrale, alla tecnica di una certa arte d'avanguardia, tra cubismo e dadaismo. In un certo senso, l'uso dei frammenti di testo come tessere da incastonare all'interno di un mosaico che sfugge alla tradizionale composizione drammatica corrisponde alla tecnica artistica dell'*assemblage*, in particolare di *ready-made* ripresi dagli artisti, decontestualizzati e ricontestualizzati per formare un'opera nuova. O a certa pratica edile medievale che arriva a edificare palazzi e chiese reimpiegando materiali e pezzi di case, templi e monumenti dell'antica Roma: gli edifici nuovi hanno una loro autonomia architettonica, eppure contengono frammenti che non sono anonimi (un capitello, un fregio, un bassorilievo, un tronco di colonna scanalata), ma contribuiscono, spesso in maniera spiazzante o evocativa, a dare all'edificio nuovo una particolarità e originalità espressiva. Il rapporto di Leo con i testi originari è assimilabile, per certi versi, a questa pratica edile medievale e, al tempo stesso, a una tecnica avanguardistica: e in questa similitudine parallela si precisa, evocativamente, proprio la peculiarità dell'artista Leo, *antico* e *contemporaneo* al tempo stesso, capace cioè di nutrirsi della storia ma anche di azzerarla per cercare di ricostruirla.

D'altra parte, quella di Leo è anche una delle azioni tipiche del cinema, ovvero il montaggio. Di questa vicinanza cinematografica è consapevole egli stesso, quando ad Alfonso Amendola, che gli parla di «dimensione narrativa ed espressiva potentemente vicina al frammento»<sup>6</sup>, spiega il suo modo di creare gli spettacoli: «non è una frammentarietà nel senso come risultato, diciamo che è un modo di lavorare per numeri. Per numeri e per accumulo di materiale. Un po' come teorizzava Ejzenštejn, come girava lui. Lui accumulava e poi montava», finendo per definirla «arte combinatoria»<sup>7</sup>. Combinatoria, verrebbe da dire, come la musica, e infatti la costruzione per assemblaggio dal frammento ha anche a che fare con la musica, che per Leo rappresentava l'*alias* perfetto del teatro, e che in alcune tipologie – forse più nella colonna sonora cinematografica che nella tradizionale *jam session* jazzistica – ha proprio nella costruzione rapsodica e nella contaminazione di provenienze diverse la sua ragion d'essere.

In questo senso, per riassumere, si può dire che la composizione drammaturgica di Leo si avvalga di dispositivi compositivi altri rispetto alla semplice scrittura, e in questo fa riferimento a un teatro che non solo dialoga con altri linguaggi oltre alla poesia (l'arte visiva, il cinema, la musica), ma anche che ne prende modalità creative. Insomma, il teatro di Leo – così profondamente *teatrale* – assume la sua forma grazie a una sensibilità compositiva suggerita da linguaggi non teatrali. È inevitabile, allora, che l'*autore* Leo porti con sé non tanto le caratteristiche del tradizionale drammaturgo, ma piuttosto una sensibilità da *dramaturg* nella libertà intuitiva e nella capacità di connessioni e relazioni fra testi. Una sensibilità che tecnicamente ricorda anche la pratica del *travestimento* di Edoardo Sanguineti, che "traveste" le opere letterarie senza intaccarne l'autonomia, ma facendole proprie, pur senza stravolgerle e rispettandone

<sup>6</sup> A. Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Salerno, Plectica, 2007, p. 19 (il testo è del 2000).

<sup>7</sup> Ivi, p. 20.

spesso la filologia. Una sensibilità che però, intimamente, ha le sue radici nella libertà drammaturgica con la quale il grande attore dell'Ottocento manipolava i testi a propria misura. Del resto, proprio nello snodo più evidente tra le stagioni del grande attore e l'avvento della modernità, e cioè in Eleonora Duse, Leo trova un'interlocutrice alla pari, ossia un animale scenico devoto alla poesia; e non è un caso che ancora Meldolesi trovi la connessione utile tra i due riguardo alla questione del rapporto tra scrittura e attorialità: «acquista peso [...] la stessa opzione di Leo a farsi pensare in sintonia con la Duse, che aveva limitato la sua vocazione letteraria perché fosse indiscutibilmente scenica la sua arte»<sup>8</sup>. Analogamente, l'azione di scrittura originale di Leo si ritrae di fronte alla necessità dell'esaltazione della figura dell'attore, e si affida, piuttosto, ai *ready-made* che incontra, che possono essere i testi di Dante o Joyce, Omero o Ginsberg, Shakespeare o Pasolini, considerati come una «mappa che i grandi maestri ci hanno messo a disposizione»<sup>9</sup> e nella quale addentrarsi, per disegnare un percorso personale e ricomporre quelle parole secondo un disegno nuovo, in equilibrio tra rispetto del testo e suo sfruttamento per un altro fine. Si tratta di un'operazione che va ben oltre il semplice collage di testi altrui. Nel momento in cui prende i brani che lo interessano, quei brani cessano di provenire da un'altra penna e diventano *di* Leo. L'impatto più evidente con i materiali di lavorazione custoditi all'Archivio Leo de Berardinis viene dai quaderni nei quali Leo ricopia a mano decine di pagine dalla *Commedia*, dall'*Odissea*, da *Ulysses* o da *Finnegans wake*. La presenza di numerose fotocopie dei libri scelti (che quindi farebbero intuire la non necessità della copiatura a mano) indica come la compresenza delle pagine manoscritte di quegli stessi brani sia rivelatrice di un processo di trasformazione di quei testi altrui in *testi propri*. Trascrivendo lunghissimi brani testuali di Dante, Omero e Joyce, Leo *diventa* Dante, Omero e Joyce, e quei brani, *travestiti* per dirla con Sanguineti, *diventano* suoi.

In questo senso, non è solo «l'attore» a farsi «tramite, o meglio maieutico operatore del Logos e del segno universale della grande poesia», come scrive Marco Palladini<sup>10</sup>: l'azione maieutica rispetto alla parola inizia *prima* della scena, nel momento in cui Leo sceglie i brani da ricomporre e li *trascrive*, riattivandoli secondo un approccio tipico da *dramaturg* e facendoli scaturire come fosse la prima volta dalla sua penna o come se solo attraverso la sua penna trovassero la forma per potersi manifestare. L'azione sul *logos*, insomma, precede il compito dell'attore e risiede nel compito dell'autore che non si limita ad assemblare, ma si fa *attraversare* dalla parola nello spazio intimo e privato del quadernetto o del bloc-notes. Nelle pieghe dell'introduzione scritta per Enzo Moscato, Leo pare proiettare sul collega la propria attitudine: «L'acquietarsi dell'ansia [...] è *nel dire o pensare* forti intuizioni di poeti condivisi e scandalosi»<sup>11</sup>. Così, la febbrile copiatura a mano di lunghissimi brani dei grandi poeti *condivisi e*

<sup>8</sup> In *La terza vita di Leo*, cit., p. 243.

<sup>9</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, a cura di G. Zorcù, Arcidosso, Effigi, 2012, p. 15 (il testo è del 1993).

<sup>10</sup> M. Palladini, *I teatronauti del chaos. La scena sperimentale e postmoderna in Italia (1976-2008)*, Roma, Fermenti, 2009, p. 181.

<sup>11</sup> L. de Berardinis, *Lamed*, in E. Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 10; poi in *La terza vita di Leo*, cit., p. 263 (il corsivo è dello stesso Leo).

*scandalosi*, e anche il semplice lavoro di correzione e cesellatura dei discorsi nelle fotocopie, sembrano nascere da quell'ansia interiore che si tramuta in teatro; e quel «*dire o pensare*», che suona come endiadi piuttosto che come opposizione o alternativa, rivela che il rapporto con quei brani non si limita al *dire*, ma coinvolge il *pensare*, come se appunto fossero frutto di un pensiero proprio, del pensiero dell'autore-attore che li condivide perché, prima ancora di farli propri, li *sente* propri. Leo lo dice in modo chiaro in un'intervista: «Il mio teatro nasce da una necessità interiore, da cose che io ho già da dire, per cui se non le trovo già scritte, se non le trovo in un'opera compiuta da ricreare, le posso prendere dalla vita»<sup>12</sup>. Dunque, il primo passo per Leo autore è consapevolmente la ricerca di parole «già scritte» che corrispondano alle «cose che io ho da dire» e che siano «da ricreare»: procedimento che fotografa esattamente il lavoro di composizione dei suoi monologhi.

Il lavoro su Dante inizia con un appunto manoscritto, datato 13 maggio 1984, in un quaderno di lavoro: la «Folgorazione complessiva» di un attore nō «e all'intorno variazioni»<sup>13</sup>. Lo spunto rende evidente i primi germi della creazione di Leo, nella quale contemporaneamente all'idea su un testo prende forma anche l'evocazione di una presenza dell'attore e di una qualità visiva: «quando scrivo per il teatro, la mia scrittura è immediatamente teatrale [...] la mia scrittura la vedo già sul palcoscenico come arte autonoma, è una scrittura scenica in cui vedo già lo svolgimento della messa in scena»<sup>14</sup>. Il primo quaderno conservato in archivio mostra esattamente questo processo: le poche pagine scritte sono in realtà appunti di scena, elenchi di oggetti da usare, ipotesi di quadri e azioni, in collegamento con terzine per le quali basta un semplice rimando («l'amor... etc dissolvenze fino a lasciare solo i filamenti di una lampadina»; oppure «Pensare a 4 fiumi che escono da una ferita (coltellata?)»), che rimanda ai quattro fiumi di *Purgatorio* XXXIII; e così via). La *Commedia* dantesca per Leo rappresenta non un semplice testo su cui lavorare, ma una delle compagne essenziali del proprio percorso, peraltro già attraversata e approfondita pochi anni prima a Roma in *XXXIII Paradiso* (1980), e dunque assimilata. Per questa ragione il primo approccio allo spettacolo non consiste nella selezione dei brani da portare in scena, ma nell'immediata traduzione teatrale di una eredità poetica e verbale già interiorizzata. Ancora il 9 settembre, a meno di un mese dal debutto veneziano, il quaderno di Leo riporta piccoli blocchi manoscritti dei brani che serviranno per lo spettacolo, recuperati non dalla sola *Commedia* ma anche da altri testi, come il *Convivio* (che negli appunti è riportato come *Convito*), la *Vita nuova* e l'*Epistola XIII a Cangrande della Scala*, ai quali Leo aggiunge, in parte per assimilazione temporale e soprattutto per evocazione di senso, citazioni da Petrarca, Tasso e Milton, a rendere ancor più evidente quello che sarà il titolo dello spettacolo che debutterà il 6 ottobre di quell'anno:

<sup>12</sup> L. de Berardinis, *Il teatro palcoscenico del mondo*, intervista a cura di G. Martini, in «I Quaderni del Battello Ebbro», 1993, nn. 12-13, pp. 23-24.

<sup>13</sup> Quaderno conservato presso Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.1.13.

<sup>14</sup> L. de Berardinis, *Il teatro palcoscenico del mondo*, cit., p. 24.

*Dante Alighieri – studi e variazioni.* Un semplice esempio può aiutare a comprendere la complessità di questo lavoro. Il primo appunto manoscritto nel quaderno citato riporta: «Quella gentil donna di cui feci menzione alla fine della Vita Nuova fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima filosofia (Convito)». Qui Leo compie in realtà, senza esplicitarlo, una sintesi di due parti diverse del secondo trattato del *Convivio*: «Quella gentil donna di cui feci menzione alla fine della Vita Nuova» deriva dall'inizio del secondo capitolo dantesco, mentre il resto è la conclusione del dodicesimo capitolo. Non possiamo sapere se la saldatura sia, come è più probabile, consapevole o inconsapevole (per imprecisione della memoria), ma in entrambi i casi il risultato è sorprendente, perché la frase che ne esce ha sia una inossidabile coerenza, sia una fluidità verbale già pronta all'enunciazione teatrale. E d'altra parte ribadisce come la scrittura a mano corrisponda a quella riappropriazione, proponendosi come *nuova creazione* del testo.

Il copione conservato, fotocopia di un dattiloscritto<sup>15</sup>, consente di comprendere meglio il passaggio da questa fase di incubazione all'esito drammaturgico. Alcuni appunti manoscritti sono sviluppati, altri (come l'esempio appena citato) scompaiono. Scompare anche l'evocazione di Petrarca, Tasso e Milton, evidentemente significativi nel momento dello studio, ma poi espunti per dare voce quasi esclusivamente a Dante. Il copione si apre con alcune righe manoscritte: sono i versi della quarta egloga di Virgilio, quella in cui l'esegesi medievale aveva riconosciuto una sorta di profezia cristiana che rappresentava la base concettuale che aveva permesso a Dante di individuare il suo accompagnatore nel viaggio nell'aldilà. L'aggiunta di Leo è subito prima del previsto inizio del testo, che coincide con l'incipit dell'ultimo canto del *Paradiso*, vertice ideale assoluto della poesia dantesca e al tempo stesso rimando allo spettacolo del 1980: attraverso l'incipit virgiliano Leo sembra voler ridefinire i contorni del suo *studio* su Dante, proponendo al tempo stesso un accenno storico-esegetico e un'apertura potentemente evocativa grazie alla recitazione degli esametri latini.

Altre aggiunte manoscritte, che si insinuano nel copione fortemente blindato sulle tre cantiche della *Commedia* e sugli altri testi danteschi già citati, sono ulteriori indizi di un processo di elaborazione per evocazione di senso. Ne riporto solo uno, a titolo esemplificativo, a proposito del *Roman de la Rose*, poema chiave della cultura tardo-medievale e tra le opere principali di riferimento per lo stesso Dante. L'esca drammaturgica arriva a Leo probabilmente dall'incipit del XXXI canto del *Paradiso*, di cui annota nel suo quaderno l'espressione «candida rosa», che quasi naturalmente innesca l'evocazione e la trascrizione della chiusa del poema francese («C'est fin du Roman de la Rose / où l'Art d'Amour est toute enclose») a cui è affidata una funzione drammatica ben precisa di scansione dell'intero spettacolo, come riporta un'annotazione tra parentesi: «da mormorare, chiedersi esclamare etc, durante spettacolo». Dal quaderno il *Roman de la Rose* arriva anche al copione, in un'aggiunta manoscritta subito dopo le terzine riguardanti «la bufera infernal» dei lussuriosi, ma leggermente rimaneggiato: «C'est la fin du roman de la rose / d'amour est tout». A questo segue, sempre a mano, una citazione dell'*Epistola XIII a Cangrande della Scala*, tradotta in

<sup>15</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.10.7 (sub. 38.1), 24 pagine.

italiano, in cui Dante spiega il suo Empireo («Tutto ciò che si muove si muove per qualche cosa che non ha, che è termine del suo moto»), per ricucire un ulteriore passaggio messianico del *Convivio* («E sarà luce nuova sole nuovo lo quale surgerà quando l'usato tramonterà e sarà lume per coloro che sono in tenebre e in oscuritate per l'usato sole che più a loro non luce»). L'intera inserzione manoscritta rivela, così, la modalità di elaborazione drammaturgica, che procede per – riprendendo il termine di partenza e piegandolo con una diversa connotazione – *folgorazione complessiva*: ossia, la «bufera infernal» dei lussuriosi evoca l'«amour» del *Roman de la Rose*; la citazione del *Roman* che si conclude con «amour est tout» evoca il “tutto” rappresentato da quello che Dante chiama «l'amor che move il sole e l'altre stelle», e quindi l'immagine – ripresa dalla *Epistola XIII* – del cielo divino come «termine» ultimo di ogni moto; il cielo divino evoca a sua volta la folgorazione della «luce nuova» divina, e per opposizione le tenebre che gravano sui non credenti; e infine da queste tenebre si approda alla desolazione accennata nella successiva pagina dattiloscritta che cita stavolta il *De Monarchia*, sempre nella versione italiana: «Quando lo regno fia diviso la terra sarà desolata» (con la correzione a mano su «lo» che diventa «il» e su «fia» che diventa «sarà», per ammorbidire l'impatto linguistico medievale). E a questo segue, ancora nel copione dattiloscritta, il brano di Caronte, eroe di quelle tenebre e di quella desolazione prima evocata, dichiarata esplicitamente dal nocchiero infernale, che dice «non isperate mai veder lo cielo» mentre conduce le anime dannate alle «tenebre etterne». Dunque, l'inserimento a mano dei frammenti del *Roman*, del *Convivio* e dell'*Epistola* funzionano come raccordo di senso (e al tempo stesso di resa teatrale) tra pagine del copione altrimenti bloccate in un autoisolamento di senso: la «bufera infernal» da una parte, e la desolazione della terra e Caronte dall'altra. L'obiettivo di Leo è, insomma, evitare il più possibile l'effetto recital, fin dalla fase della scrittura, e al tempo stesso riconsegnare allo spettatore la complessità del pensiero dantesco filtrato dalla complessità degli *studi* di Leo, offrendo teatralmente un percorso critico-esegetico che, facendo perno sulla *Commedia*, comprenda il frastagliato arcipelago del corpus dantesco e, almeno in un caso, perfino delle sue fonti. Se è vero, come ricorda Fernanda Hrelia, che era il «Dante maestro di sapienza ad interessarlo»<sup>16</sup>, appare come una necessaria conseguenza che quella sapienza fosse per Leo l'oggetto di senso dello spettacolo che dovesse essere trasmesso allo spettatore, esattamente nel quadro di un'idea di «teatro di *conoscenza*» e «teatro di scoperta»<sup>17</sup> che era poi il fulcro della sua urgenza artistica, per la quale la poesia e il teatro devono «innescare un processo conoscitivo»<sup>18</sup>.

In questa sorta di drammaturgia epistemologica, partendo da Dante Leo arriva a Joyce. Accade nell'ultima pagina del copione del suo *Dante Alighieri*, dove sono

<sup>16</sup> In *La terza vita di Leo*, cit., p. 93. Sarebbe interessante, a questo punto, tentare una comparazione delle versioni dantesche di Leo e Bene: percorso esegetico-poetico alla ricerca del senso nel reticolato delle tracce concettuali di Dante quello del primo, percorso empatico-fonetico alla ricerca della *vis* visionaria e della verbigerazione veggente del poeta quello della *Lectura Dantis* del secondo.

<sup>17</sup> Così Angelo Guglielmi, *ivi*, p. 25.

<sup>18</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* [1995], in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), p. 56; poi in *La terza vita di Leo*, cit., p. 248.

riportate solo due frasi dattiloscritte accanto ad altrettanti lunghi testi manoscritti. Molto probabilmente Leo ha riportato le prime due frasi come fossero altrettanti “attacchi” dei due blocchi verbali (rispettivamente «È dunque l’ora di dirsi addio?» da *Finnegans wake* e «Così la neve al sol si disigilla» dall’ultimo canto del *Paradiso*), lasciando poi alla sua penna il compito di trascrivere a mano tutta la parte di Joyce fino a «fluidofume oltre Adamo ed Eva», e di Dante fino alla conclusione del poema. Trascrizioni probabilmente fatte a memoria, perlomeno quella dantesca, come farebbe intuire un punto interrogativo dopo il quale Leo lascia punti di sospensione: «ripresta un poco di quel che parevi e (?)...». La parte joyciana rappresenta una formidabile sintesi di brani da diversi punti del romanzo: Leo compie infatti una ricomposizione e ricitura del testo, offrendone un filo “narrativo” che si conclude con l’imprevedibile aggiunta in coda delle parole iniziali del libro, quindi finendo là dove Joyce aveva iniziato: «fluidofume oltre Adamo ed Eva». Operazione che sottolinea ulteriormente il lavoro di piegatura delle fonti a un disegno completamente autorale e unitario di Leo. L’intreccio tra Dante e Joyce, iniziato l’anno prima in *Kiat’ amore*, si manifesta alla conclusione dell’opera, cioè all’apice della rivelazione poetico-cognitiva, avendo come cerniera la coppia Adamo ed Eva. I depositari della vita eterna nel paradiso terrestre, nonché progenitori dell’intera specie umana, vengono superati («oltre») per approdare a «l’amore che move il sole e l’altre stelle». L’avvicinamento a Dio (che in Leo non ha valenza religiosa, ma di intensa spiritualità umanistica), perseguito da Dante con una poesia mistica assoluta e rarefatta, deve passare necessariamente attraverso la massima fisicità terrigna – per non dire acquatica – della prosa ardita di Joyce: tutto compresso nell’ultima pagina del copione e nella sua densa stratificazione di sensi, a partire dalla decisione di scrivere a mano l’intero testo, come Leo-Dante e Leo-Joyce, per completare le frasi dattiloscritte di appoggio.

Joyce ritorna ancora, due anni dopo, in *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce* (1986). In questo caso il riferimento è rispettivamente all’*Odissea* e a *Ulysses*. Un primo quaderno riporta il titolo di lavoro *Nostos – Ritorno da Omero – Joyce*, e le solite pagine in cui Leo inizia a trascrivere a mano i brani dei testi che vuole usare<sup>19</sup>. In un secondo quaderno<sup>20</sup>, la trascrizione a mano si fa più precisa. Si inizia con il primo canto dell’*Odissea* tradotta da Ippolito Pindemonte (scelta utile per mantenere al poema una dimensione verbale, ritmica e fonetica, che possa suggerire l’ispirazione arcaica), si prosegue con il primo capitolo del romanzo di Joyce, e così via, alternando le diverse fonti. Infine, ecco il copione dattiloscritto, che recepisce la traccia manoscritta nel quaderno, con le consuete annotazioni, tagli e aggiunte a mano<sup>21</sup>. *L’uomo capovolto* (1987), al contrario, si basa su un testo di cui Leo è totalmente autore, anche se manifesta un processo di organizzazione della scrittura analogo ai precedenti. Il testo è scritto in forma poetica. Leo dichiara di usare la scrittura in versi perché «è più

<sup>19</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.2.7.

<sup>20</sup> Ivi, quaderno 1.1.30.

<sup>21</sup> Ivi, fascicolo 1.2.7 (sottofasc. 1).

semplice annotarla, contiene più ritmo»<sup>22</sup>, e dunque ha più a che fare con il copione teatrale piuttosto che con la classica scrittura poetica: poesia in quanto precipitato letterario di una necessità verbale e performativa, piuttosto che come costruzione di parole su pagina, come sfogo privato. Ma accanto a questo motivo se ne può individuare un altro: è come se, dopo l'intenso e ininterrotto dialogo con Dante o Omero, ma anche dopo l'altrettanto illuminante dialogo con la poesia biblica del *Cantico dei Cantici* (che ha portato in scena in un altro monologo nel 1985), Leo abbia deciso di assimilare le proprie parole ai poeti *condivisi e scandalosi* che ne accompagnano la riflessione, e ai quali di lì a pochissimo si aggiungerà Leopardi (*Il fiore del deserto*, 1988).

Un primo quaderno lasciato pressoché vuoto, e datato 20 agosto 1987<sup>23</sup>, riporta esclusivamente poche righe e uno schizzo. Il primo blocco testuale in versi de *L'uomo capovolto* si presenta come appunto:

Ora  
natività sospesa nel<sup>24</sup> mondo  
trattiene il respiro il mondo  
è ferma la barca del mondo  
immobile  
sulla marea  
delle mille vergini insanguinate  
(sulle maree  
delle mille vergini)  
le comanda la luna

Il secondo blocco riporta invece una breve battuta intitolata *Rottura comica*: «Ma secondo te, mo io nun 'o saccio ca tu nun 'uce staie?». In un quaderno più grande<sup>25</sup> si può seguire la progressione dell'accumulo di testi manoscritti dal 28 agosto al 23 settembre, a Portoverde, Bologna e Pontedera (dove lo spettacolo debutta il 2 ottobre). Inizia come una trascrizione in bella copia in vista del copione definitivo (evidentemente si tratta di testi già arrivati alla forma finale dopo lavorazioni non documentabili), ma con il passare dei giorni e l'avvicinarsi del debutto i testi sono probabilmente creati giorno per giorno, e dunque spesso successivamente rimaneggiati. La scrittura a mano su quaderno ha la stessa impostazione della scrittura dei brani danteschi o omerici: guardando a ritroso, i quaderni di Dante e Omero-Joyce sembrano in continuità con quello che contiene il testo originale di Leo. Originale ma, anche in questo caso, «contaminato» da alcune inserzioni significative, chiamate – come i materiali romani reimpiegati nella costruzione di nuovi edifici nella pratica medievale già ricordata – a sorreggere la forza di un testo che deve sostenere da un lato lo «spettacolo-manifesto di una poetica»<sup>26</sup> e dall'altro la più pura riflessione sullo stato dell'artista e sulla sua responsabilità di fronte alla società in una «condizione di disagio» in cui

<sup>22</sup> In C. Cumani, *Versi di solitudine*, in «Il Resto del Carlino», 1 ottobre 1987.

<sup>23</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.35.

<sup>24</sup> Sopra e sotto la preposizione «nel» si legge anche «del» e «sul», come se l'autore fosse incerto su quale usare.

<sup>25</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.34.

<sup>26</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 159.

«cerco di pensarmi nella solitudine della morte»<sup>27</sup>. Le poche inserzioni sembrano comparire nella fase del dattiloscritto<sup>28</sup>, in particolare la lettera di Rosa Luxemburg dal carcere a Sonia Liebknecht (che gli dà la possibilità di recuperare anche un frammento del *Manifesto del partito comunista*) e la partenza di Edipo dopo l'accecamento, con frammenti ricomposti da *Edipo re* e *Edipo a Colono*. Lo stallo di Rosa che non si arrende e il futuro incerto del cieco Edipo entrano nel flusso autorale originale di Leo come inserti palesemente alieni (anche nell'impaginazione, che rompe la lunga colonna di versi brevi, per aprirsi a isole di prosa di più ampio respiro), ma pur sempre facenti parte dello *stream of consciousness* unitario dell'*uomo capovolto*.

Leo ritorna all'assemblaggio più puro nell'esemplare *Lo spazio della memoria* (1991), dove ancora una volta vengono riattivate le parole di Dante (di cui Leo vuole evidenziare la "memoria" in relazione al suo viaggio ultraterreno), insieme a quelle di Ginsberg (la "memoria" degli amici perduti, attraverso *Urlo*) e Pasolini (la "memoria" antropologica e politica con *Le ceneri di Gramsci*). Esempio perché l'opera è strettamente connessa alla presenza di un musicista in scena, Steve Lacy, che funziona al tempo stesso da raddoppio della "solitarietà" attorale di Leo e da interlocutore attivo, in una sorta di micro-comunità artistica e umana. In un quadernetto datato 1 settembre si trovano brevi appunti, soprattutto di riflessione, a cominciare dall'ipotetica scaletta in cui vediamo sintetizzato il percorso fra i tre autori, con Dante che scandisce i tempi dell'opera:

- Dante  
La gloria...  
Ho visto le menti...  
- Dante  
Non è di maggio...

V Ti lascio...  
...che la nostra storia è finita  
Dante  
géométra...<sup>29</sup>

L'archivio conserva le fotocopie, utilizzate da Leo per tagliare i testi scelti, e il copione dattiloscritto, da cui risulta una struttura leggermente diversa da quella indicata nel primo quaderno, ma pur sempre rispondente a una linea di sequenze organiche e coerenti degli autori, che si alternano in modo piuttosto equilibrato nella costruzione complessiva, iniziando comunque dal canto XXXIII del *Paradiso* e finendo con esso, lasciando che l'ampio corpo del testo sia detenuto da Ginsberg e Pasolini. Vale la pena notare quale sia l'approccio di Leo ai testi originari, che ormai abbiamo capito essere

<sup>27</sup> Così nel pieghevole di presentazione dello spettacolo (conservato presso l'Archivio de Berardinis, DAR Unibo nella busta 1.3.8).

<sup>28</sup> I due principali copioni dattiloscritti, sui quali sono riportati numerosi (e differenti) interventi a mano, sono conservati presso l'Archivio de Berardinis, DAR Unibo rispettivamente nella busta segnata 1.10.6 (sub. 38.1) e nella cartella segnata 1.2.10.

<sup>29</sup> Ivi, quaderno segnato 1.1.54.

sempre in termini di riformulazione secondo esigenze di “appropriazione” del discorso oltre che in funzione teatrale. Un esempio curioso viene dalle fotocopie di *Urlo* che riportano il testo in italiano e inglese. Leo interviene massicciamente con i tagli, anche lasciando a volte solo due o tre parole tra grossi blocchi di testo tagliato, e con qualche licenza curiosa, come quando trasforma il testo di Ginsberg «che al CCNY buttavano patate in insalata ai conferenzieri» (in inglese «who threw potato salad at CCNY lecturers») in «che buttavano patate in faccia ai conferenzieri»<sup>30</sup>, dunque rinunciando alla correttezza della traduzione (patate in insalata, o insalata di patate) per non lasciarsi sfuggire il ben più espressivo e teatrale «patate in faccia», certamente di maggior impatto, anche comico, rispetto al lancio di una “normale” insalata.

I monologhi di Leo, visti anche attraverso il suo cantiere drammaturgico, sono i momenti forse più alti dell’impegno di Leo da artista, perché mettono a nudo il dialogo febbrile e rivelatore con i poeti *condivisi e scandalosi*, sia nel rigoroso lavoro testuale, sia – sulla scena – nella totale esposizione del suo corpo, inerme e assoluto al tempo stesso, fragile perché portatore della debolezza dell’essere umano che rappresenta, e orgogliosamente egocentrico in quanto racchiude in sé l’universo. Una “eroica” messa a nudo, spesso in compagnia di Dante come emblema massimo del viaggio di un poeta veggente, capace di attingere al sublime e di affondare gli occhi nella melma di una contemporaneità volgare e squallida, sempre in tensione tra le vette della poesia e gli abissi di una certa gestione della politica.

Così, anche se ovviamente non in modo volontario, è proprio con un monologo che Leo si congeda dal teatro: *Past Eve and Adam’s* (2000). Il titolo è una dichiarazione di senso che si lega all’inserzione joyciana effettuata in *Dante Alighieri*. Tralasciata nel titolo la parola *riverrun*, «fluidofiume», e qualsiasi riferimento terrestre, Leo si affida nel titolo alla pura evocazione dei progenitori e al loro superamento, recuperando nell’originale inglese la chiave verbale che gli dischiudeva l’invocazione finale dantesca a «l’amore che move il sole e l’altre stelle». Il testo di *Past Eve and Adam’s* è una «antologia di predilezioni personali»<sup>31</sup>, *summa* e compendio dell’ispirazione di Leo, «mappa che i grandi maestri ci hanno messo a disposizione», per riprendere un’espressione che abbiamo già visto come cruciale<sup>32</sup>, ma anche «catalogo della bellezza»<sup>33</sup> per salutare la fine del millennio affacciandosi al nuovo; e infine, col senno di poi, testamento amaramente “perfetto” dell’artista.

Joyce naturalmente, e naturalmente l’imprescindibile Dante, e ovviamente l’irrinunciabile Shakespeare che ha alimentato il corpo drammaturgico delle sue opere con più personaggi, e poi Rimbaud ideale incarnazione del poeta *voyant*, e l’altro e più sofferto veggente Leopardi, e Omero che dedica all’inquietudine errabonda dell’uomo un intero poema, e poi Sofocle, Lucrezio, Pasolini, la Bibbia, i Rig-Veda, senza dimenticare un’altrettanto incalzante selezione di autori musicali che, come

<sup>30</sup> Le fotocopie sono nel fascicolo segnato 1.2.23, dove è presente anche il copione.

<sup>31</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit. p. 226.

<sup>32</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull’attore*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> E. Fiore, *Leo, quel disperato catalogo della bellezza di fine millennio*, in «Il Mattino», 10 novembre 1999.

sempre negli spettacoli di Leo, formano una drammaturgia parallela e integrata rispetto a quella verbale. Al centro sta l'individuo di fronte al mistero della vita e della morte, l'artista di fronte alla sua sensibilità che lo porta a uno sguardo diverso sulla società: insomma, l'umanità come responsabilità esistenziale individuale «oltre Adamo ed Eva». La prima traccia conservata in archivio sta nell'ennesimo piccolo quadernetto scritto a mano con inchiostro rosso, che fa riferimento alla quarta parte dell'opera<sup>34</sup>. Si inizia con un brano tratto da *Edipo re*, una vera e propria riscrittura con cui Leo trasforma e sintetizza in un monologo del solo Edipo l'intero finale polifonico della tragedia di Sofocle, a cominciare dal racconto della morte di Giocasta fatto dal Messaggero che qui è affidato in prima persona a Edipo: «Violai la soglia dell'atrio con un grido...». Segue in latino l'inizio del *De rerum natura* di Lucrezio, e subito il brano conclusivo dell'ultimo monologo dell'*Ulysses* di Joyce fino al fatidico «voglio sì», a cui si aggancia Dante: «Vergine madre, figlia del tuo figlio»... Il passaggio da un autore all'altro è vertiginoso, febbrile, quasi delirante, eppure nella scrittura uniforme tutto sembra rispondere a un senso unitario, nel quale il sacro e il profano, l'aberrazione e l'estasi trasmutano misteriosamente l'una nell'altra.

Un blocco fotocopiato di fogli stampati e manoscritti<sup>35</sup> ci restituisce la struttura complessa dell'opera, sia pure ancora in frenetica lavorazione, a giudicare dagli interventi a mano: una struttura che mostra un procedimento geometrico tanto inflessibile quanto imperscrutabile. Leo stesso spiega in termini geometrici il passaggio operativo della sua drammaturgia da un primo impianto “finito” a un risultato “infinito”. Dice, infatti, parlando dell'incipit joyciano di *Finnegans Wake* con cui si apre lo spettacolo: «si tratta di un verso misterioso capace di dare la *circolarità* del movimento temporale. Non volevo però che il mio lavoro si chiudesse in sé: cercavo una “*linea retta*” che potesse attraversare questo *cerchio*. Ne è uscita una “*spirale*”»<sup>36</sup>. E infatti, dopo le parole iniziali di Joyce, il testo prosegue con *La ginestra* di Leopardi, brevi frammenti dei Rig-Veda, l'incipit dell'*Odissea*, *Il battello ebbro* di Rimbaud trascritto a mano e ricomposto, l'episodio dantesco di Paolo e Francesca, ancora Rimbaud (*Illuminazioni*), e poi Ofelia in una riscrittura originale del dialogo del rosmarino, ancora Leopardi (*Vaghe stelle dell'Orsa*), stralci del *Cantico dei Cantici*, Ulisse nell'*Inferno* dantesco, *Le ceneri di Gramsci*, il delirio di Lady Macbeth a cui segue il monologo «Domani, e domani, e domani», poi da *Riccardo III* «L'inverno del nostro scontento», e per completare il quartetto di monologhi shakespeariani anche «Essere o non essere», a cui seguono *Le ricordanze* leopardiane, Edipo e Lucrezio, il finale dell'*Ulysses*, ancora un brano di *Finnegans wake* per concludere con il finale della *Commedia* dantesca.

Le connessioni da un pezzo all'altro sono difficilmente comprensibili in modo razionale, segrete. Abbandonato il rigore degli *studi* che aveva comportato la costruzione drammaturgica “epistemologica” di *Dante Alighieri*, Leo affida a *Past Eve and Adam's* un compito meno cristallino e più incisivo: seguendo concettualmente la scrittura enigmatica di Joyce a cui dichiara di ispirarsi nel titolo, sembra voler trasferire

<sup>34</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.82.

<sup>35</sup> Ivi, busta 1.10.3 (s.p. 91).

<sup>36</sup> In C. Pavan, *Tra le “vaghe stelle” con Joyce*, in «Il Gazzettino», 18 novembre 1999 (corsivi miei).

l'enigma nella struttura stessa del suo testo. In questo caso non sono le parole a risultare misteriose e inaccessibili, ma le cerniere di senso tra un blocco e l'altro. L'apparente casualità della sequenza risponde a un rigore del tutto *musicale*: «IO MI CONSIDERO COMPOSITORE. Ho veramente la struttura del cervello di un compositore musicale anche se non ho studiato musica», dichiarava già quindici anni prima<sup>37</sup>. E se l'amore dichiarato per il jazz ne ha accompagnato fin dalle origini il percorso creativo, è forse proprio in quest'ultimo monologo che lo spirito jazz si fa davvero struttura drammaturgica, spezzando nessi logici di connessione, lasciando esclusivamente quelli allusivi a una pura necessità "musicale" ed emotiva che riecheggia dall'analogia "logica" del flusso magmatico joyciano. Ne è consapevole lo stesso Leo, che nella presentazione parla di «un'enorme onda [...] un'onda armonica dove Shoenberg [*sic*] non contraddice Mozart e Coltrane integra Leonardo da Vinci»; e ancora: «la scrittura come "appunti sonori"»; e ancora: «La tensione è verso un Globe Theatre mentale, per permettere allo spettatore di esplorare nuove ipotesi e di realizzare a sua volta, se lo desidera, diverse connessioni e possibilità: un libero ma non gratuito riassetto del mondo»<sup>38</sup>. *Riassetto* il mondo in un gioco (teatrale) a tre, fra la Poesia/Musica, l'attore/uomo e lo spettatore chiamato ad abitare un nuovo Globe Theatre *mentale*: un teatro, insomma, che va oltre il teatro e diventa pura e vivida materia incandescente, come il flusso della vita.

<sup>37</sup> In B. Damini, *Concertando Amleto. Conversazione con Leo de Berardinis*, in «InterAction», febbraio 1984, supplemento al n. 10, citato in R. Anedda, *Il teatro come una composizione. La drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*, in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3, cit., p. 65.

<sup>38</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, busta 1.3.38.

Franco Vazzoler

## SHAKESPEARE ALLA LUCE DEL SEMAFORO

Trentadue anni di continua presenza sulla scena e meditazione, ripensamento dei testi di Shakespeare, come forse, dopo i grandi attori dell'Ottocento, nessun uomo di teatro italiano (a parte i "teatri in forma di libro" di Gabriele Baldini e Agostino Lombardo), né Strehler, né Squarzina, né Carmelo Bene, ha mai fatto in Italia. Per questo parlare di Shakespeare a proposito di Leo significa, inevitabilmente, parlare di tutto il teatro di Leo, dal 1967 di *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (e subito l'anno dopo *Sir and Lady Macbeth*) al 2000 quando «Elettra, Edipo, Antigone, Creonte, Clitennestra, Ifigenia, Agamennone, Cassandra e Medea si incontravano con Otello e Desdemona, Giulietta, Romeo e Mercuzio»<sup>1</sup>, in *Come una rivista*, nell'ultimo spettacolo con la compagnia del Teatro di Leo precedendo di poco il monologo di *Riccardo III* incastonato in *Past Eve and Adam's*.

Non a caso una delle più importanti interviste di Leo, quella con Marco De Marinis, porta come titolo, appunto, *Da Shakespeare a Shakespeare*<sup>2</sup>. E, contemporaneamente, in un incontro a Taormina, Giuseppe Bartolucci, facendo riferimento all'appena conclusa esperienza bolognese, poteva affermare:

Dire Leo (dopo la recente trilogia shakespeariana per Nuova Scena) si può dire Leo-Shakespeare; come altresì come dire Amleto si può dire Leo agli esordi e Leo di oggi. Si può osservare questo Leo-Amleto, questo Leo-Shakespeare da più punti di vista<sup>3</sup>.

«Si può essere autori anche con Amleto»: così spiegava Leo nell'intervento di apertura (nel 1992) dello Spazio della Memoria, pensato non come semplice sede di spettacoli, ma come spazio dedicato soprattutto alle prove, a seminari, laboratori, dedicato all'«attore come autore e non come esecutore»<sup>4</sup>. Nell'esigenza di essere attore-autore, Shakespeare rappresenta per Leo il paradigma del teatro, sia nella prassi (nel vario e continuo modularne i testi in occasioni diverse), sia nella riflessione di *Per un teatro pubblico popolare* (1996), nel momento in cui trae più esplicitamente le conseguenze "politiche" del suo approccio al teatro:

<sup>1</sup> M. Sgrosso, Quintett, *un indimenticabile viaggio agli inferi*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 139.

<sup>2</sup> Cfr. *Da Shakespeare a Shakespeare: intorno al superamento del teatro mediante il [teatro]*, intervista a L. de Berardinis, a cura di M. De Marinis, in «Acquario», IV, 1986, nn. 8-9-10, pp. 55-71 (ripubblicata, rivista e aggiornata con il titolo *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in C. Tafuri e D. Beronio [a cura di], *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. IV, Genova, AkropolisLibri, 2013, pp. 154-191).

<sup>3</sup> G. Bartolucci, *Leo-Shakespeare, teatro come teatro*, in A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1987, p. 82.

<sup>4</sup> L. de Berardinis, *Apertura dello Spazio della Memoria* [1992], in *La terza vita di Leo*, cit., p. 246.

A noi teatranti Shakespeare ha insegnato che... “c’è un disegno anche nella caduta di un passero”, ma ci ha anche insegnato che... “essere pronti è tutto”. Essere pronti è tutto significa aver portato a compimento tutte le potenzialità dell’uomo in un determinato stadio evolutivo, per passare ad un altro: ciò avverrebbe per mezzo della cultura dell’essere e non dell’avere, cioè attraverso le trasformazioni del corpo stesso dell’uomo, nella sua interezza<sup>5</sup>.

L’inscindibile unità di vita e di scena che caratterizza l’esperienza di Leo ha il suo paradigma proprio in Shakespeare. E credo che in questo senso si possano allargare i termini cronologici di questo ricordo di Elena Bucci:

Era un tempo [quello de *Il ritorno di Scaramouche*] nel quale Leo sosteneva che un attore vero dovrebbe essere in grado di recitare Shakespeare alla luce del semaforo, senza protezione e con intensa volontà di mescolarsi alla vita<sup>6</sup>.

E, infatti, anche attraverso la testimonianza degli attori che hanno lavorato con lui, oltre che nella dimensione teorica, possiamo capire l’importanza del lavoro su Shakespeare, con particolare riferimento alle prove, e in particolare quelle a tavolino, da cui emerge il rilievo assegnato al testo e alla parola:

Ecco, ecco il lavoro che, attraverso Shakespeare, Leo perseguiva, umilmente: capire per farsi capire, addentrarsi nella foresta delle parole per trovare un sentiero: quello giusto? Poco importava, più importante essendo una ricerca continua, tesa a sciogliere il nodo dell’errore<sup>7</sup>.

Quello che Leo mi trasmetteva col suo impegno era un gran rigore, un nuovo rispetto per il testo, per la parola in quanto mezzo per accedere a una dimensione di ricerca profonda, dalle dinamiche complesse, di notevole fascino e valore<sup>8</sup>.

E con una particolare sensibilità per l’effetto musicale:

Leo concepiva il testo dell’amato Shakespeare come una sorta di concerto, con un’attenzione estrema all’equilibrio di toni, timbri e ritmo, suggerendo intonazioni e pause ma al tempo stesso abituantoci alla consapevolezza che ci aiutasse a sviluppare un’autonomia di scelta e di gusto. [...] Guidati da lui, le parole della tragedia diventavano musica nelle nostre voci<sup>9</sup>.

Il testo come «concerto», come «foresta delle parole», la «storia» come “racconto” (ma non “trama”), piuttosto che lo specifico della struttura drammaturgica, sembrano essere gli elementi su cui si basa il rapporto con Shakespeare, traducendosi

<sup>5</sup> L. de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* [1996], in *La terza vita di Leo*, cit., p. 253.

<sup>6</sup> E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L’incontro con Scaramouche*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 132.

<sup>7</sup> A. Sassi, *A proposito di Leo e della trilogia shakespeariana nei primi anni Ottanta*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 88-89.

<sup>8</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico, a proposito di Dante Alighieri – studi e variazioni*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 90.

<sup>9</sup> M. Sgrossi, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 135.

(e questo è un tema ineludibile nelle testimonianze degli attori) in una particolare concezione del personaggio come “anima” e non psicologia: uno dei temi della sua pedagogia teatrale, ribadito in *KING LeoR* (che di quella pedagogia teatrale è il documento video), quando spiega ai suoi attori che Shakespeare è «la sintesi formidabile dell’evidente» e come tale ha insegnato «la libertà e la responsabilità dell’attore», portando «il teatro in mezzo alla gente»: insegna «il teatro in quanto tecnica di conoscenza», a «vivere intensamente in scena, sapendo che c’è un distacco»<sup>10</sup>.

Troviamo tutto questo nella testimonianza degli attori. Marco Sgrosso ricorda che Leo

detestava la parola ‘personaggio’ e ci parlava piuttosto di ‘stati di coscienza’, cioè di zone dell’animo umano necessarie perché una vicenda (che non era mai la tanto da lui aborrita ‘trama’) potesse avere il suo corso, e gli interessava una storia solo in quanto metafora e percorso di una trasformazione dell’uomo<sup>11</sup>.

mentre Fabrizia Sacchi ricorda la raccomandazione:

pensare [...] semplicemente a sbloccare dei centri del tuo organismo, ad aprirti al fluire delle emozioni e delle sensazioni, a fare in modo che il tuo corpo diventi cassa armonica per far risuonare il tuo interno: solo così puoi recitare Shakespeare<sup>12</sup>.

D’altra parte, sul rapporto teatro-vita è Leo stesso a insistere a proposito della sua concezione del personaggio in quanto «stato di coscienza»:

In un processo lungo e faticoso, l’attore dovrebbe toccare tutte le corde possibili per completarsi, conoscersi in tutte le sue componenti, sino a diventare il mago Prospero della *Tempesta* di Shakespeare o Dante sulla montagna del *Purgatorio*<sup>13</sup>.

Come racconta Fernanda Hrelia:

<sup>10</sup> *KING LeoR* è un documentario del 1996 sul lavoro durante le prove dello spettacolo *King Lear*, realizzato nell’ambito del Corso di Formazione Professionale Filmmaker (Ecipar, Cineteca di Bologna, 1996). Regia e montaggio di Emiliano Battista, Patrizia Stellino, Silvia Storelli, produzione di Raffaele Rago. Il video è online interamente: 1ª parte: <https://www.youtube.com/watch?v=TSLzA6iMEgw>; 2ª parte: <https://www.youtube.com/watch?v=7f4b0MUKyqI>; 3ª parte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yfBxybaw2o](https://www.youtube.com/watch?v=_yfBxybaw2o); 4ª parte: <https://www.youtube.com/watch?v=sCkRa0ZZCb0>; 5ª parte: <https://www.youtube.com/watch?v=74j05BnPAfk> (ultima consultazione: 20 agosto 2019).

<sup>11</sup> M. Sgrosso, *Al lavoro con Leo*, intervista pubblicata sul sito [www.lebellebandiere.it](http://www.lebellebandiere.it). Aggiunge Sgrosso: «Ci lasciava liberi di pensare, ispirarci, concentrarci come volevamo, purché fosse raggiunto ‘quel’ risultato che lui voleva. Io ad esempio – che credo di essere invece un attore molto ‘psicologico’ – pensavo proprio al personaggio, alle sue sfaccettature, alla sua umanità, eppure non ho mai avuto problemi di intesa con lui, tutto tra noi funzionava alla perfezione, fermo restando che naturalmente non ho amato tutti gli spettacoli fatti insieme con la stessa intensità» (ultima consultazione: 20 agosto 2019).

<sup>12</sup> F. Sacchi, *Al lavoro su Cordelia e il Fool per i King Lear degli anni ’90*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 144.

<sup>13</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* [1995], in *La terza vita di Leo*, cit., p. 252.

Nel ruolo di Miranda avevo sofferto un po' all'inizio del lavoro, perché sentivo sacrificata una parte del personaggio che per me era quello di una ragazza libera di agire nella sua isola, anche ingenua e selvaggia. Invece doveva essere una creatura simbolo di purezza; anche nella scoperta dell'amore doveva vivere questo sentimento con sorpresa ma senza alcun turbamento fisico. Spesso chiusa in un rigido mantello-bozzolo, che limitava il movimento, ma era funzionale a questa lettura del personaggio, Miranda in fondo era uno strumento: le nozze *alchemiche* con Ferdinand avrebbero poi rappresentato la possibile rigenerazione dell'umanità<sup>14</sup>.

Questa costante del lavoro di Leo con Shakespeare, nel corso degli anni e con il cambiare delle compagnie, così ben testimoniato dai ricordi degli attori a proposito della "terza vita" di Leo, era però presente già nei primi spettacoli, come ricorderà Perla a proposito di *Sir and Lady Macbeth* («io non interpretavo Lady Macbeth e Leo non interpretava Macbeth, ma filtravamo ciò che per noi quei personaggi rappresentavano umanamente») <sup>15</sup> e come riafferma Leo nel momento in cui tornerà ad allestire *King Lear*: «il tema di *Sir and Lady Macbeth* è la rappresentazione della crisi e del fallimento dell'artista. I personaggi shakespeariani ci servono per questa rappresentazione, al di là del contenuto originario» <sup>16</sup>. E il discorso vale ovviamente anche per *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, essendo i due spettacoli del biennio 1967-68 caratterizzati dalla «libertà anticonvenzionale con cui, in entrambe le occasioni, si affrontano le drammaturgie di partenza» <sup>17</sup> del testo shakespeariano. Secondo Bartolucci, in entrambi i casi, siamo «al di fuori di una resa dei classici non più intimidatoria e nemmeno di trascrizione storicizzante [...] con una indiscussa capacità di promuovere una eccitazione intellettuale e una respirazione artistica», che «può rovesciare drasticamente la suggestione e la mitizzazione di una tragedia scespiriana» <sup>18</sup>.

Ma, per meglio comprendere il significato dell'operazione di Leo e Perla su Shakespeare in quegli anni, vorrei ricordare la distanza sia rispetto a uno spettacolo di pochi anni prima, *Il gioco dei potenti* di Giorgio Strehler (1965), in cui la reinvenzione drammaturgica sorreggeva la monumentalità pseudo-brechtiana tipica di quella fase del lavoro del regista triestino, sia rispetto alle contaminazioni di *Amleto o la pietà filiale* di Bene (1965) <sup>19</sup>.

<sup>14</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico*, cit., p. 91.

<sup>15</sup> In M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, p. 27.

<sup>16</sup> In *Verso il «King Lear»*, intervista a Leo de Berardinis, a cura di I. Moscati, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 14.

<sup>17</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 41. Su questo recentissimo, importante contributo di Vassalli tornerò inevitabilmente.

<sup>18</sup> G. Bartolucci, *La luce movimento/rumore in De Berardinis-Peragallo*, in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 52-56.

<sup>19</sup> Gli Shakespeare di Bene e Leo sono indicati come risultati esemplari del teatro di ricerca degli anni Sessanta da Giuseppe Bartolucci (*Leo-Shakespeare, teatro come teatro*, cit., p. 81), ma chi ha mostrato la loro radicale differenza nell'arco complessivo delle due esperienze è stato Maurizio Grande, *Mostrare Shakespeare*, in A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, cit., pp. 73-79.

E presto, a Marigliano, compare anche Lear, nella contaminazione (dichiarata nel titolo) con la sceneggiata di *King lacreme Lear napoletane* (il titolo, secondo Sanguineti, «sembra inventato appositamente per funzionare come un'allegoria perfetta dell'antiteatro di Leo e Perla») in cui il discorso shakespeariano si innesta su quello cominciato con *'O Zappatore* (1972), ma rinunciando al carattere consolatorio del *côté larmoyant*<sup>20</sup> della sceneggiata per ritrovare la violenza della tragedia popolare.

Non a caso – annoterà Sanguineti a Torino, in occasione della ripresa per la rassegna del Cabaret Voltaire del 1976 – riconosce i «deliri elisabettiani proiettati in sceneggiata» perché Leo «parla ormai delle due culture (le vere due culture) che ci attraversano il mondo in quella che è la sua contraddizione principale che è tutta di classe, quale si rende leggibile nelle nostre sovrastrutture teatrali e in tutta la loro storia»<sup>21</sup>.

Se *Sudd* rappresenterà l'esito nuovo ed estremo della trilogia popolare-meridionale<sup>22</sup>, *King lacreme Lear napoletane* (che ne è la seconda tappa) mantiene, proprio attraverso Shakespeare, un elemento di continuità con gli esordi. In *Sudd*, infatti, non ci sarà più Shakespeare e spariranno i riferimenti alla tradizione colta, rinunciando a quella contaminazione su cui si reggeva lo spettacolo precedente, e sembra, dunque, concludere una fase (legata anche alla presenza di Perla e di un gruppo di attori, fra cui, a partire da *'O Zappatore*, Sebastiano Devastato)<sup>23</sup>.

Legato a *King lacreme Lear napoletane* è un episodio abbastanza significativo registrato proprio dal quaderno di lavoro di Leo, relativo alla replica del 12 marzo 1976 al Cabaret Voltaire di Torino; Leo annota:

Venerdì 12 marzo 1976. Teatro Proposta (cabaret Voltaire)

Prima. Un casino.

Invece di “come crollai nel mare” Perla dice “Soffiate venti ecc.”. Lo decide in scena. L'orchestra sbaglia tutto. [...] Ottime repliche. Successo<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993, p. 55 (nuova ed. rivista e aggiornata: *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010). Dopo la dinamica melodrammatica della *Faticosa messinscena* e le cadenze jazzistiche del melologo di *Sir and Lady Macbeth*, messe in evidenza da Sanguineti (E. Sanguineti, *L'antiteatro di Leo e Perla*, in «L'Unità», 6 marzo 1976, poi in Id., *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi, 1979), si ampliano così i riferimenti musicali entro cui si sviluppa il percorso shakespeariano di Leo.

<sup>21</sup> E. Sanguineti, *L'antiteatro di Leo e Perla*, cit., p. 33.

<sup>22</sup> Di «trilogia meridionalista» parlava Cordelli, in «Paese Sera», 14 maggio 1974, in occasione della rassegna di Spaziozero. Ma su tutto questo si veda ora il capitolo finale del già ricordato libro di Vassalli. Al contrario totalmente negativa la recensione di Ripellino, in «L'Espresso», maggio 1976, per la rassegna a Roma al Salone Alberico (ora in A.M. Ripellino, *Siate buffi!*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 520-522). Tuttavia, pur se in chiave negativa, ma facilmente ribaltabili, alcune sue osservazioni possono essere utili alla memoria dello spettacolo: dalla sintetica definizione di *Faticosa messinscena* come «retroscena di una messinscena» all'immagine delle «luci blu e rosse delle lampade a mano con cui Leo si illumina in modo spettrale ed arlecchinesco la faccia» di *King lacreme Lear napoletane*.

<sup>23</sup> Cfr. soprattutto A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 129-134 e pp. 252-257.

<sup>24</sup> Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.1.2, c. 52. A c. 58 si legge anche: «Roma. Salone Alberico 19 maggio 10-11 giugno. 11 giugno: il migliore King». L'episodio della “improvvisazione” di Perla è, insieme ad altri analoghi, raccontato, probabilmente sulla base di una memoria orale, anche da Gianni Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 64.

Se, sulla base della documentazione dell'Archivio (che offre l'idea della continuità fra gli anni romani e l'esperienza di Marigliano, aggiungendo le nuove date sui quaderni e i copioni dei vecchi spettacoli), gli spettacoli shakespeareiani sembrano costituire il nucleo di un teatro di repertorio da portare anche all'estero<sup>25</sup>, la rassegna-antologia (presentata a Torino al Cabaret Voltaire e a Roma alla Sala Alberico), pur proponendosi inevitabilmente come un bilancio, nel presentare il lavoro di otto anni, al tempo stesso, tuttavia dà anche il senso dell'esaurirsi di una esperienza, probabilmente, l'insofferenza per la *routine*.

Dovrà passare un po' di tempo, infatti, perché Shakespeare, abbandonato, dopo *King lacreme Lear napoletane* (1973), negli ultimi spettacoli con Perla (caratterizzati da questo momento da nuove esperienze e sperimentazioni: Leo si propone sempre più come attore-jazz, indirizzando in questa direzione l'improvvisazione ed inserendo sempre più frequentemente una formazione jazz nella compagnia) ritorni centrale all'interno del lavoro di una compagnia, non più bicipite, di cui Leo è il solo responsabile. Ripercorrendo l'antologia fotografica degli spettacoli, fra il 1981 e il 1983, compaiono ora le immagini-modello di Buster Keaton, di Chaplin e di Totò, mentre Shakespeare ritorna nella reiterazione di un Leo-Amleto con il teschio in mano, e nei titoli (*Leo de Berardinis Re*, *Leo de Berardinis The King*) comincia a comparire il riferimento-identificazione con Lear. Unica vera novità shakespeareiana di questi anni è quella, curiosa, del *Conte di Southampton*, ma attraverso i sonetti contaminati con altri testi, lo spettacolo del maggio 1982 al teatro-tenda Spaziozero, senza Perla, ma con la presenza di Renato Nicolini, allora assessore alla cultura della giunta capitolina, un «capriccio», accolto malamente (in una serata turbolenta e polemica) dalla critica, soprattutto incuriosita dalla presenza dell'assessore<sup>26</sup>. Shakespeare tornerà, finalmente, al centro della svolta del 1983, con Bologna e la Cooperativa Nuova Scena, dopo *The Connection* (1983, seconda ed. 1985), con la trilogia *Amleto* (1984) – *King Lear – studi e variazioni* (1985) – *La Tempesta* (1986).

Fin dall'inizio il disegno complessivo della trilogia è chiaro: una sorta di viaggio nel teatro, per superarlo, come appare dal programma di sala dell'*Amleto*:

La “vita” di Amleto è inconoscibile poeticamente, bisogna andare oltre il teatro; ma ciò è possibile solo dopo la sua distruzione (*La Tempesta*). Shakespeare-Amleto conosce la forza di conoscenza del teatro [...] ma ne stabilisce anche il “non oltre”... “the rest is silence”. Dopo il mondo dei suoni, e dopo ancora, oltre *La Tempesta*, la riunione... Ma per distruggere il teatro bisogna portarlo a termine nella sua dimensione perfetta, intravedere questa dimensione in trasparenza dall'angolazione cosmica e “impossibile” di Amleto. Solo allora si potranno vedere le farfalle dorate di Lear, perfezione poetica e veicolo dell'oltre-teatro di *La*

<sup>25</sup> Oltre alle tappe italiane, sui quaderni di ogni spettacolo sono indicate, per *King lacreme Lear napoletane*, anche quelle del 18 e 19 ottobre 1973 all'Entrepôts Lainé di Bordeaux («Octobre a Bordeaux»).

<sup>26</sup> Il titolo completo è *Quattro secoli fa il Conte di Southampton, Shakespeare, Molière, Luigi XIV, Garibaldi, Robespierre e la rivolta di Majakovskij di Leo de Berardinis (The King)*. Cfr. gli estratti delle recensioni di N. Fano in «L'Unità», 16 maggio 1982, e di N. Garrone in «La Repubblica», 8 maggio 1982, in *Il Patalogo cinque & sei. Annuario 1983 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 84. Non ho trovato, per ora, traccia dello spettacolo neppure nell'Archivio.

*Tempesta*. Il respiro esatto sarebbe *Amleto – King Lear – La Tempesta*. Il fiume lirico, il fiume joyciano che si butta nell'oceano [...]. È Amleto che diventa me, e sono io a vedere le farfalle dorate, e ancora io mi butterò in piena *Tempesta*.

Rispetto agli spettacoli precedenti cambia («Un momento: io ho fatto *La faticosa messa in scena dell'Amleto di Shakespeare*, e non l'Amleto, ho fatto *Sir and Lady Macbeth* e non il Macbeth, ho fatto *King Lacreme Lear Napulitane* e non King Lear»<sup>27</sup>), consapevolmente, il progetto drammaturgico, anche per quanto riguarda il rapporto con il testo di Shakespeare che ora viene affrontato nella sua integrità e nel suo sviluppo drammaturgico:

La mia intenzione, con questo secondo Lear (ma il discorso evidentemente riguarda anche Amleto) è di mettersi soltanto in contatto diretto con Shakespeare, evitando le operazioni del tipo di Marigliano<sup>28</sup>.

E ancora, nel programma di sala di *King Lear – studi e variazioni*:

Il Re Lear sarà quello di Shakespeare. Non sarà assolutamente violentato, né messo a confronto con altre zone di pensiero. Quel tipo di lavoro l'ho già fatto con Perla anni fa. [...] Qui invece è proprio Shakespeare che mi interessa. Vorrei portare avanti con questi giovani attori uno studio di alcuni pezzi, di alcune zone del Lear; uno studio che affronta il cosiddetto testo con una mentalità abbastanza libera, tenendo conto che alla fine il testo per me è spettacolo.

Sia Francesca Mazza (rilevando l'analogia con *I giganti* di qualche anno dopo)<sup>29</sup>, sia Marco Sgrosso (ricordando se stesso spettatore di *Amleto*) sottolineano il fatto che gli spettacoli shakespeariani presentavano il testo in versione integrale:

[...] in versione integrale, che stava mettendo a dura prova gli spettatori: pochi resistevano e molti di quelli rimasti crollavano nel sonno, aiutati dalla flebile, elegante lucetta viola che si accendeva in sala durante i due intervalli<sup>30</sup>.

Intendiamo. Non cambia il tipo di creatività di Leo: il suo partire dal vuoto per creare, attraverso “invenzioni” e “visioni” lo spettacolo. Ma questa volta quel vuoto sarà occupato da un testo meditato, fatto proprio a partire dalle letture a tavolino (in questo tutte le testimonianze degli attori sono concordi), in un processo, come dice Sgrosso, di «ricerca su di noi, un conoscere e un conoscersi»<sup>31</sup>, che è pedagogico sia rispetto alle singole porzioni di testo, sia rispetto alla trilogia nel suo complesso.

<sup>27</sup> Leo de Berardinis e Perla Peragallo. *Rapporto testo/rappresentazione: un non-senso*, in L. Barbiani, *Schede: testo e avanguardia italiana*, in «Quaderni di Teatro», I, agosto 1978, n. 1 (*Il testo teatrale*), p. 68.

<sup>28</sup> In *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 68.

<sup>29</sup> F. Mazza, *I giganti della montagna e il mare che abbiamo attraversato*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 125.

<sup>30</sup> M. Sgrosso, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, cit., p. 134.

<sup>31</sup> Si tenga conto, appunto, di quanto Leo stesso dice al riguardo a Marco De Marinis: «Anche a Marigliano si trattava di questo alla fin fine, solo che attualmente il processo è più cosciente. Allora usavamo molto l'inconscio e solo a posteriori riuscivamo a capire quello che facevamo. Questo è valido anche ora, solo che ci sono delle premesse molto più lucide»; in *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 58.

Significativo è il fatto che Leo ricorra a un traduttore esperto come Angelo Dalgiacoma che riadatta per lui due traduzioni precedenti (quella di *Amleto*, già utilizzata da Maurizio Scaparro<sup>32</sup>, e quella approntata con Luigi Lunari per il *Lear* di Strehler), mentre quella per *Tempesta* (secondo quanto mi ha confermato Francesca Mazza) è completamente nuova, inedita. Per *Macbeth*, poi, utilizzerà quella di Agostino Lombardo e per *Otello* quella di Salvatore Quasimodo, entrambe presenti nei volume dei Meridiani (*Le Tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, 1978), anche se quella di Quasimodo era già stata pubblicata nel 1958 da Mondadori, nella collana “I poeti dello Specchio”.

### Sondaggi fra le carte dell'archivio

Recentemente Angelo Vassalli ha ricostruito gli spettacoli di Leo, fra cui quelli shakespeariani, del periodo romano e di Marigliano sulla base del materiale archivistico presente nel fondo bolognese<sup>33</sup>. Altrettanto si potrebbe fare per la trilogia e per quelli successivi. Non è mia intenzione, in questa sede, farlo in modo completo ed esaustivo, ma mi limiterò a qualche sondaggio preliminare, soprattutto riguardo alla utilizzazione dei testi, concentrandomi sulle testimonianze dei copioni, che andrebbero integrate, oltre che con le narrazioni dei recensori<sup>34</sup>, innanzitutto, con le registrazioni audio delle prove.

Nel fondo archivistico sono conservati i copioni dei tre spettacoli shakespeariani della trilogia. Si tratta di oggetti abbastanza diversi, innanzitutto nella “confezione”.

Il copione di *Amleto* (1984-85) è fotocopiato su pagine molto più grandi dell'originale e rilegato in tre parti (segnatura 1.2.24); quello di *Re Lear* (1985) è l'originale dattiloscritto, raccolto in una cartellina ad anelli (segnatura 1.1.21); per *La Tempesta* sono conservati sia il quaderno di lavoro (segnatura 1.1.29) sia un secondo quaderno a quadretti con anelli (segnatura 1.1.23), che contiene anche materiali relativi a *Tempesta*, ma d'altro genere: in questo caso ho potuto consultare il vero e proprio copione dattiloscritto conservato da Francesca Mazza<sup>35</sup>.

Tutti contengono, in varia misura, indicazioni relative alle luci, e alla scenografia (in quello di *Amleto* anche al movimento del palchetto e dei velati), i costumi, le maschere, le musiche. Fra i materiali contenuti nel quaderno ad anelli della *Tempesta* ci sono gli ordini del giorno delle sedute di prova (il calendario e gli orari), appunti di lavoro. Insomma il lavoro di palcoscenico con gli attori viaggia parallelamente a

<sup>32</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Venezia, Marsilio, 1978. Lo spettacolo di Scaparro è del 1972. La traduzione del *King Lear*, in collaborazione con Luigi Lunari, per lo spettacolo di Strehler (del 1973), a quanto mi risulta, è inedita.

<sup>33</sup> Cfr. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit.

<sup>34</sup> Le recensioni sono raccolte, spettacolo per spettacolo, nelle rassegne stampa conservate in Archivio de Berardinis, DAR Unibo. Meriterebbero uno studio a parte, soprattutto nella prospettiva della ricostruzione della ricezione dell'attività teatrale di Leo.

<sup>35</sup> Ringrazio Francesca Mazza per avermelo messo a disposizione e per il colloquio che abbiamo avuto. Naturalmente è probabile che altri copioni anche degli altri spettacoli siano stati conservati dagli attori che hanno lavorato con Leo.

quello della scrittura scenica ed è scandito dalle tracce della vita organizzativa della compagnia, come già avveniva nei quaderni di Roma e Marigliano.

Per quanto riguarda gli interventi drammaturgici sul testo, quelli del copione di *Amleto* riguardano i personaggi di Rosencrantz e Guildenstern, di Polonio e di Ofelia, la riscrittura del dialogo di Amleto con la regina e il successivo monologo di Amleto (p. 55), ma soprattutto la riscrittura del discorso di Amleto agli attori (vol. II, a partire da p. 20), che nel disegno della trilogia è il necessario punto di partenza, secondo quanto Leo scrive nel programma di sala: «la cosiddetta recita del terzo atto, che io preferisco chiamare *masque*» rappresenta il momento in cui «Amleto conosce la forza di conoscenza del teatro [...] ma ne stabilisce anche il “non oltre”... “the rest is silence”».

Nel copione è testimoniato un minuzioso lavoro di riscrittura:

Ditele, il testo le battute, come io ve l'ho detto <le ho dette io>. Se le declamate...~~il banditore della città~~ <Se le urlate come fanno certi attori, tanto varrebbe farle recitare da un banditore di piazza.> [...] E quelli che fanno la parte del Clown non aggiungano battute al testo perché ce ne sono di quelli...~~alcune battute essenziali all'azione drammatica non dovrebbero andare perdute~~ <facendo perdere, per far ridere gl'imbecilli, quelle essenziali all'azione drammatica><sup>36</sup>.

Il copione di *King Lear* (il testo della traduzione di Angelo Dallagiacomà è dattiloscritto sul *recto*, con alcune correzioni dei refusi della trascrizione) presenta interventi a matita e/o a penna biro: segni, sottolineature di parole, tagli, spostamenti, indicazioni di movimenti (soprattutto nei margini), l'uso delle maschere.

Spesso il taglio riguarda scene che sono già state studiate ed hanno subito interventi testuali (come quella fra Edgar e Gloster, pp. 134-136); in altri casi riporta alcune correzioni-adattamenti alla traduzione che modificano il senso del rapporto fra i personaggi: ad esempio a p. 51 il matto chiama Lear «Nonno Lear», dove «Nonno Lear» è aggiunto a penna. Alle didascalie del testo originale ne sono aggiunte altre che più specificamente riguardano il comportamento scenico dei personaggi: ad esempio, alle pp. 85-88, in margine sono indicate con precisione le azioni che Regan deve compiere con i fiori e con la sabbia; nella scena con Gloster (in cui, a p. 162, è tagliata tutta la parte del secondo gentiluomo) è indicato chiaramente il gioco che Lear compie con il mantello.

Leo opera una riscrittura del testo originale, in particolare dal momento in cui Lear comincia a perdere la ragione: nel quaderno di lavoro Leo materializza la scena in cui Lear esiliato viene fuori dal mare, con uno schizzo, come nel caso di pp. 156-157, che accompagna, alla fine del monologo, l'annotazione a matita: «Corona di latta / (mantello di rete) / bastone di rose / flauto di Pan. / barba bianca. / Sorge dal mare» (p. 157).

Nel copione Lear compare «bizzarramente vestito con fiori selvatici» (didascalia originale) «dal fondo sul sentiero verde» (didascalia aggiunta a matita) e dice la battuta

<sup>36</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.2.3, p. 41. Riproduco le cancellature del copione ed ho posto fra parentesi unciniate le parti soprascritte.

«No, non possono toccarmi per via che batto col conio: sono il re» accompagnato da «strappi di corde o vibrafono» (indicazione introdotta a matita sul copione); Lear a cavallo dell'albero (p. 158 nella scena con Gloster), a quattro zampe (p. 169, con Cordelia: atto IV, scena VII).

Dal copione è possibile ricavare anche come il rapporto fra Cordelia e Lear sia basato sulla separazione fra i due personaggi. Così a p. 171, dopo la battuta che Cordelia dice piangendo («Sono io, sono io»), la didascalia «LE TOCCA CON UNA MANO IL VISO» è cancellata e corretta dall'aggiunta nel margine «Allunga una mano agli occhi di Cordelia» e sostituita dalla indicazione «Sono separati dal sentiero» mentre, accanto alla battuta di Lear («le tue lacrime bagnano? Sì è vero, / Ti prego, non piangere / Se hai del veleno per me, dammelo. Lo berrò [...]»), implicando una impostazione del rapporto fra i due personaggi che modifica quella dell'originale: la vicinanza psicologica ed emotiva contrasta con la distanza fisica. In questo modo quella che secondo Francesca Mazza (nella testimonianza orale che ho raccolto) è una tendenza sempre di Leo a «non toccare mai» l'attrice<sup>37</sup>, acquista in questa scena una giustificazione drammaturgica.

Significativamente la didascalia finale aggiunta in margine al copione («Riappare il mare / in centro va verso il mare») indica, invece dell'uscita di scena di Lear, la ricomparsa dello sfondo scenografico del mare; e la centralità della sua figura su quello sfondo diventa, così, in un'immagine, un elemento essenziale della scrittura scenica: ne risulta un nuovo finale, tutto riscritto da Leo, che poggia scenicamente sull'invenzione del sentiero e sulla riproposta di quella del mare (che già era stato introdotto nel momento dell'esilio di Lear).

Il taglio di tutte le battute di Edgar e Kent, facendoli entrare in scena solo dopo la sua morte (p. 192), fa sì che Lear muoia da solo, in perfetta solitudine, dando maggior rilievo alla battuta finale di Kent: «Noi che siamo giovani / non lasceremo / che si vedano più simili sventure. Né così a lungo vivremo», senza la marcia funebre prevista nell'originale. Qui interviene la scrittura scenica di Leo che, prima che si chiuda il sipario, indica in una didascalia (p. 194) aggiunta e segnalata con un asterisco: «\*Universo dell'inizio / Passano le pietre... / Suono elettronico... / Silenzio... / Sipario».

Nel quaderno di lavoro è, poi, presente una considerazione conclusiva d'ordine più generale ed estremamente significativa: «È la tempesta del mare della vita, che per certi aspetti è illusoria e benda gli occhi, e su un altro piano fascia le ferite, prepara alla morte...») che quasi già prefigura il successivo sviluppo di *Tempesta*.

Il quaderno di lavoro di *Tempesta* (che appartiene a una tipologia analoga ai quaderni di lavoro degli spettacoli shakespeariani di Marigliano) è un documento molto interessante per conoscere il modo di lavorare di Leo<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Una eccezione sarà la scena, di cui c'è anche una testimonianza fotografica, in cui Leo-Macbeth disteso per terra pone la testa sul grembo di una Francesca Mazza-Lady, inginocchiata, che gli accarezza la testa.

<sup>38</sup> Si tratta di un quaderno a righe. Carte non numerate. Foglio di guardia. «La tempesta. / di W. Shakespeare». C. 1 *recto*: de Berardinis e timbro leone con inchiostro rosso. I personaggi sono indicati con le iniziali del nome.

Si tratta della trascrizione a mano della parte di Prospero fatta per la memoria, in cui sono conservate le porzioni di battute degli altri personaggi funzionali alla memoria. Il testo è scritto sul *recto* di ogni pagina, a mano, in un corsivo molto chiaro. Poi cambia l'inchiostro. Gli interventi, evidentemente successivi e in diversi tempi, sono a matita e con biro di altri inchiostri. Aggiunte sono spesso indicate da asterisco e scritte nel verso corrispondente del foglio precedente, dove si possono trovare anche indicazioni di altro tipo, annotazioni di recitazione degli altri personaggi e indicazioni riguardo alle luci. Il copione conservata da Francesca Mazza dà molte indicazioni sugli spostamenti dei personaggi in platea. E in generale notazioni che servono anche a ricordare soluzioni di prossemica legate alla scenografia (come: «ricordarsi galleria e segnale luce centrale») e le intonazioni della voce.

I tagli delle battute degli altri personaggi (Stefano, Sebastiano, Trinculo, Alonso, Calibano, Ariel), gli spostamenti e gli slittamenti di porzioni di testo all'interno delle battute di Prospero mettono in risalto la dimensione "sapienziale" di Prospero-Leo, il cui senso (come conquista interiore) è restituito dalle parole di Leo durante le prove ricordate da Angela Malfitano:

Questi alcuni appunti dal copione, cose che mi diceva Leo alle prove: [...] "Ariel e Caliban sono due parti di Prospero che deve diventare uomo. Ariel è esplosione, Caliban è implosione. Prospero è crudele con Caliban perché è una scoria da cui bisogna liberarsi, è violento contro se stesso, contro la sua parte negativa, perché deve andare oltre", sono parole di Leo che invitano a un altro stato dell'essere<sup>39</sup>.

Il confronto fra le correzioni del testo e quelle passate nel quaderno della "memoria" di Leo-Prospero fa pensare che entrambe fossero utilizzate da Leo anche in sede di prova: se infatti recepisce i tagli al testo già presenti nel copione, in alcuni casi i tagli sono paralleli e alcune modifiche (soprattutto lessicali) della parte di Prospero sono presenti solo nel quaderno, come avviene per il primo verso del monologo-epilogo finale («Ora i miei incantesimi sono abbattuti» / «Now my charms are all o'erthrown»), dove nella traduzione di «o'erthrown» (letteralmente «spenti»), «abbattuti» è sempre in alternativa con «compiuti».

In realtà, il Prospero di *Tempesta* rappresenta il punto di arrivo del percorso shakespeariano di Leo<sup>40</sup>. E, infatti, la successiva tappa shakespeariana, *Macbeth* del 1988, pur se limitato nelle repliche, presenta molti elementi di continuità con *Tempesta*, benché si tratti di un progetto in qualche modo diverso, senz'altro una svolta dal punto di vista politico-organizzativo, nato all'interno di una collaborazione con il Teatro Ateneo, che comprende anche la seconda edizione di *Novecento e Mille*. E proprio le due edizioni di *Novecento e Mille* (la prima, andata in scena nel gennaio del 1987, prodotta ancora da Nuova Scena, la seconda dal Teatro di Leo e all'interno

<sup>39</sup> A. Malfitano, *Una Miranda che doveva camminare: appunti di lavoro su Tempesta*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 112.

<sup>40</sup> E Leo ne è ben consapevole nell'intervento *La Tempesta e la distruzione del teatro*, in A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, cit., pp. 17-20.

del progetto del Teatro Ateneo di Roma) rappresentano l'elemento di continuità e di collegamento fra i due periodi "bolognesi" dell'artista<sup>41</sup>. Già dalla prima edizione la caverna delle ombre del settimo libro della *Repubblica* di Platone rimanda a quella di Prospero e, come aveva subito osservato Franco Quadri, la presenza di Shakespeare va ben oltre il "duetto" fra Romeo e Giulietta inglobato nel copione<sup>42</sup>.

Le prove, spiega Eugenio Allegri, scelto per recitare in *Macbeth* la parte del "portiere", «iniziarono con la lettura dell'*Infinito* di Leopardi, dei settenari di Jacopone da Todi come esercitazione ritmica delle parole e sulla scansione poetica dei versi». Di questo spettacolo («dimenticato troppo in fretta») l'attore riporta alcune note da cui emerge l'impronta data da Leo alla drammaturgia:

Macbeth richiede un rigore inequivocabile dal punto di vista della dizione, e Leo ci chiese fin da subito durante le prove di non mandare la voce in sala, ma di farla risuonare intorno a noi sul palcoscenico e il pubblico doveva catturarla. Ci spiegava che prima di questo momento [l'allestimento dello spettacolo, ndr] la sensazione doveva essere quella che non ci fosse nulla e tutto accadeva come se fosse la prima volta<sup>43</sup>.

L'attore cita poi alcuni brani degli appunti di lavoro scritti durante le prove (che afferma di aver conservato):

La compagnia sempre in scena, eliminare lo scandalo dei camerini, Macbeth è un corpo unico, Shakespeare parla di un uomo unico, un uomo totale. Macbeth come una macchia nera che si espande e si richiude. Il re è l'uomo (perfetto), quella macchia è Malcolm prima della morte di Duncan che diventa re dopo la morte dello stesso. Tutti i personaggi del *Macbeth* sono scorie di Malcolm, le streghe ambigue sono, al limite, elementi del bene perché istigano al superamento delle prove<sup>44</sup>.

Anche questo *Macbeth* è documentato nell'archivio oltre che dal programma di sala<sup>45</sup>, dalla memoria di Leo (Archivio de Berardinis, DAR Unibo 1.1.43) e dal copione

<sup>41</sup> Conferma Fulvio Ianneo (entrato in compagnia in questa occasione prima come aiuto generico alla produzione e poi come tecnico del suono): «Di fatto, concluso il suo rapporto con Nuova Scena, Leo de Berardinis si stava riorganizzando per mettere in piedi una struttura produttiva indipendente e far ripartire il suo lavoro»; Id., *Macbeth: la materializzazione del suono*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 167.

<sup>42</sup> Si veda anche la piccola *brochure*: *Dedicato a Novecento e Mille. Testo e testimonianze*, Bologna, Teatro di Leo, 1992. L'intervento di Quadri, dal titolo *Un'alta cerimonia civile*, è alle pp. 93-95.

<sup>43</sup> La testimonianza di Allegri è in R. Rinaldi, *L'Archivio di Leo. "Spazio della memoria e cura". Teatro vivente, archivio vivente*, in «rumor(s)cena», in occasione della giornata *L'Archivio di Leo. Prima presentazione pubblica del Fondo Leo de Berardinis*, Bologna, Laboratori delle Arti del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 12 giugno 2017, [www.rumorscena.com/12/05/2018/larchivio-di-leo-spazio-della-memoria-e-cura-teatro-vivente-archivio-vivente](http://www.rumorscena.com/12/05/2018/larchivio-di-leo-spazio-della-memoria-e-cura-teatro-vivente-archivio-vivente) (ultima consultazione: 20 agosto 2019). L'intervento di Allegri, rivisto dall'autore, è consultabile in questa stessa rivista, nella sezione *Le testimonianze degli artisti*. E di Allegri si veda anche *La lezione di Leo comico anarchico*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 104-107.

<sup>44</sup> Cfr. E. Allegri, *Macbeth. Appunti di lavoro*, in questa stessa rivista.

<sup>45</sup> Il programma di sala raccoglie anche uno scritto di Agostino Lombardo, *Macbeth o la tragedia della parola*, a cui fanno riferimento quasi tutti i recensori dello spettacolo, riprendendolo anche nei titoli (G. Manzella, *Macbeth scivola in una gabbia fatta di parole*, in «Il Manifesto», 17 febbraio 1988; F. Quadri, *Lunga notte di Macbeth solo, fra tante parole*, in «La Repubblica», 16 febbraio 1988).

(1.2.12) realizzato con fotocopie ingrandite delle pagine del volume dei Meridiani Mondadori da cui è tratto il testo della traduzione stessa di Agostino Lombardo<sup>46</sup>. Nella totale fedeltà alla traduzione, Leo crea però un piccolo margine di improvvisazione nella scena del portiere (che in *Sir and Lady* era in dialetto foggiano)<sup>47</sup>, che qui ora viene reinventato, nella improvvisazione di Eugenio Allegri, che racconta:

mi concesse di reinventarmi il testo di quel breve monologo a mio piacimento, perché mi appropriassi del personaggio con scioltezza. [...] provai poco o nulla prima di andare in scena e, sebbene non fosse facile individuare il percorso di quel fugace personaggio, l'esito mutò e si consolidò sera dopo sera<sup>48</sup>.

Ma certo questo non esaurisce la portata dello spettacolo, che si coglie nella testimonianza di Fulvio Ianneo, dove gli elementi complessivi della scrittura scenica, dalla materializzazione del suono in una dimensione spaziale, al valore simbolico degli oggetti (i tufi disposti in forma circolare al centro del palcoscenico, il coltello, le due corone, oggetti magici e vero motore dell'azione, il roseto sospeso al centro della scena nel finale) appaiono determinanti<sup>49</sup>.

### Le voci degli attori

Se i copioni conservati nel fondo archivistico offrono una base concreta di conoscenza utile per la valutazione del lavoro drammaturgico sul testo, inteso come scrittura scenica, la memoria complessiva dello spettacolo è garantita dalla ricchezza delle testimonianze degli attori contenute in *La terza vita*, che fa riferimento al lavoro laboratoriale, alle prove, alla preparazione degli spettacoli: uno straordinario sguardo dall'interno della compagnia che, al tempo stesso, restituisce non solo la "magia" degli spettacoli, ma anche il loro significato, con un'acutezza e una complessità raramente riscontrabili nelle recensioni o in altre ricostruzioni successive, anche in questo caso in relazione al lavoro sul testo shakespeariano.

La stessa scelta degli attori e l'attribuzione delle "parti" (un aspetto ben presente in questi ricordi) risponde a un disegno, come ricorda Marco Sgrosso a proposito di Regan e Goneril in *Lear*:

L'aveva scelta [Elena Bucci] per Goneril e cercava la Regan che meglio legasse con lei, valutando la coppia delle sorelle da un punto di vista fisico e sonoro.

<sup>46</sup> W. Shakespeare, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 837-1037. Il volume (vol. IV del *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori) contiene: *Romeo e Giulietta*, *Otello*, *Re Lear*, *Macbeth* nelle traduzioni di Agostino Lombardo, Giorgio Melchiori, Salvatore Quasimodo.

<sup>47</sup> Cfr. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 68, che parla di «deformazione grottesca del modello testuale di riferimento» e di «clownerie surreale e provocatoriamente volgare» in quanto «"corpo eccentrico" in relazione al più generale tessuto linguistico di costruzione dello spettacolo». Secondo Manzella lo spettacolo «salda la memoria del *Sir and Lady Macbeth* anni sessanta con le intuizioni sviluppate negli anni bolognesi»; G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 157.

<sup>48</sup> E. Allegri, *La lezione di Leo comico anarchico*, cit., p. 107.

<sup>49</sup> F. Ianneo, *Macbeth: la materializzazione del suono*, cit., pp. 167-170.

Alla fine scelse Fernanda Hrelia, bionda, formosa e dalla voce acuta, opponendola ad Elena, mora, longilinea e dal timbro scuro di contralto. [...] Sul contrasto tra la sua voce profondissima e i tre diversi timbri delle voci femminili creò la scena della spartizione del regno, quando Lear chiede alle figlie in quale misura lo amino. Le tre sorelle rispondevano ruotando su se stesse come pianeti sperduti nell'universo, con tre maschere macrocefale che inglobavano le teste ed agivano da cassa armonica per le voci<sup>50</sup>.

E molte delle notazioni dei copioni trovano riscontro e interazione nelle testimonianze degli attori, come, ancora, in quella di Marco Sgrosso, sempre a proposito della utilizzazione del Teatro Testoni in *King Lear – studi e variazioni*:

Leo aveva approfittato dello smantellamento del teatro per ideare uno spazio scenico straordinario che utilizzava non soltanto il palcoscenico ma anche tutta la platea, dipinta di bianco, con un numero ristretto di spettatori sistemati su una gradinata montata a fondo platea.

Lo spazio del Lear era dunque profondissimo e molto astratto, sullo zoccolo del proscenio era montato un lungo specchio che rifletteva la platea bianca, dove erano situati un vero albero secco rovesciato e alcuni elementi sonori, sorta di chitarroni-arpe in metallo che noi attori suonavamo recitando versi di Shakespeare per dare voce alla tempesta che coglie Lear quando viene scacciato dal palazzo da Goneril e Regan, dopo aver esiliato Cordelia e diviso il suo regno tra le due figlie ingrante. In fondo al palcoscenico era montato un velatino che – a seconda dell'illuminazione (strepitose come sempre le luci di Maurizio Viani) – poteva diventare muro oppure essere trasparente e rivelare un ulteriore settore di spazio lontanissimo<sup>51</sup>.

Lo conferma Fernanda Hrelia:

Lo studio su *King Lear* fu abbastanza lungo e difficile; arrivammo ad invadere gran parte della platea sottraendola agli spettatori per rappresentare la landa desolata; ci muovevamo come in un rituale raggelato in cui le luci inventavano geometrie e colori, Leo/Lear descriveva la sua traiettoria drammatica con la ieraticità di una figura del teatro orientale, il Fool non aveva volto e noi, le figlie malvagie, ruotavamo inesorabilmente come pianeti di un'orbita impazzita<sup>52</sup>.

In questo caso è evidente come il testo venga fin dall'inizio pensato dentro una dimensione spaziale eccezionale. E i ricordi degli attori rimandano a tutte le componenti dello spettacolo, l'insieme della scrittura scenica, come in quelli di Aldo Sassi a proposito delle musiche e delle luci in *Amleto*:

In *Amleto* interpretavo Re Claudio: per il monologo della corona aveva scelto di accompagnare la voce con un brano di Stravinskij. Mi resi conto allora del senso che Leo dava alla musica di scena. Non quello di un sottofondo in una colonna sonora, ma di un controcanto con cui dialogare, con cui mettersi in

<sup>50</sup> M. Sgrosso, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, cit., pp. 134-135.

<sup>51</sup> Id., *Al lavoro con Leo*, cit.

<sup>52</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico*, cit., pp. 90-91.

rapporto attivo. Come attivo era il rapporto che chiedeva di avere con le luci: non “Prendi quella luce, se no sei al buio” quanto piuttosto: “Se c’è quella luce ha un senso. Non trascurarlo, cerca di capirlo e recita con lei”<sup>53</sup>.

Marco Alotto (il *fool* di *King Lear – studi e variazioni*, dopo aver recitato anche in *Amleto*) rievoca poeticamente la sua esperienza, partendo dalla fotografia della scena della tempesta in cui Lear/Leo «appoggia la mano sulla sua spalla»: «un ramo fiorito di rose fiorito e una maschera semplice maschera bianca neutra / oggi nel rivedermi ancora in quella foto rivedo il mio viso che non è mio / rivedo l’essenza del fool»<sup>54</sup>. Se, nella forma poetica della sua testimonianza, Marco Alotto si rivede nella fotografia, nella sua testimonianza anche Fernanda Hrelia, guardando se stessa ed il proprio ruolo sulla scena, fa rivivere l’intero spettacolo:

Infine, nella primavera del 1986, debuttammo con *La Tempesta*; ho un ricordo molto vivo delle prove che portarono ad uno spettacolo di grande equilibrio. La visione che Leo aveva dell’ultima opera di Shakespeare, coerentemente con la ricerca portata avanti in quei tre anni, sottolineava la dimensione simbolica e tendeva alla rappresentazione di un’armonia raggiunta: anche qui c’era un viaggio iniziatico ma alla fine si prospettava la possibilità della luce e della completezza. Nel bianco prevalente della scena il Gran Maestro Prospero si muoveva orchestrando tutto su un’isola che era banco di prova e possibilità di mistica rinascita.

Nel ruolo di Miranda avevo sofferto un po’ all’inizio del lavoro, perché sentivo sacrificata una parte del personaggio che per me era quello di una ragazza libera di agire nella sua isola, anche ingenua e selvaggia. Invece doveva essere un creatura-simbolo di purezza; anche nella scoperta dell’amore doveva vivere questo nuovo sentimento con sorpresa ma senza alcun turbamento fisico. Spesso chiusa in un rigido mantello-bozzolo, che limitava il movimento, ma era funzionale a questa lettura del personaggio, Miranda, in fondo, era uno strumento: le nozze *alchemiche* con Ferdinand avrebbero poi rappresentato la possibile rigenerazione dell’umanità<sup>55</sup>.

Un rivivere che non è disgiunto dalla analisi del significato che il testo shakespeariano veniva ad assumere nella interpretazione di Leo, non diversamente da Angela Malfitano (che sostituì Fernanda Hrelia nel ruolo di Miranda a Parigi):

Miranda era vestita di bianco e doveva anche avere i capelli biondi. Leo mi dette una parrucca bionda che mi trovava un poco perplessa. [...] Per quanto riguarda Miranda, dovevo entrare dal fondo della platea proprio dopo questa prima scena. Leo mi aspettava sul proscenio. Sapete che Miranda chiede al padre come mai ha sollevato la tempesta, ha causato il naufragio di quella nave e ha fatto morire o messo in pericolo tante persone. Leo mi chiese di lavorare commossa, terrorizzata ma come in sogno, in un incantamento. Miranda poi negli atti successivi aveva a che fare col mostro, la parte negativa che era alle dipendenze di Prospero: un’esperienza forte perché l’innocenza della giovane

<sup>53</sup> A. Sassi, *A proposito di Leo*, cit., p. 89.

<sup>54</sup> M. Alotto, *Un ramo di rose: il Fool di Re Lear – studi e variazioni*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 97.

<sup>55</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico*, cit., p. 91.

doveva misurarsi con la violenza di Caliban. [...] Leo mi trasmise la sua stessa preoccupazione e orrore per questo difficile rapporto. Ma Miranda doveva sapere che lei stessa aveva insegnato a dare la civiltà a Caliban e in virtù di codesta consapevolezza poteva tenergli testa. Poi c'era l'incontro con Ferdinand (Gino Paccagnella). Mai Miranda aveva conosciuto l'amore prima di allora. Con lui doveva essere "incantata e come un automa. Esaltata, rapita in lui"<sup>56</sup>.

Il lavoro delle prove e il senso dello spettacolo finale sono strettamente intrecciati: la scena è la verifica di tutto un lavoro di compagnia sul testo di Shakespeare di cui il racconto degli attori offre una visione "dal di dentro" dello spettacolo, come fa Marco Sgrosso, il bastardo traditore Edmund, sia pensando alle scene degli altri attori («Ricordo ancora con emozione la scena straordinaria della cacciata di Lear, con Goneril, Regan e Gloster dietro il velatino che venivano letteralmente cancellati lentamente dalla luce che lo rendeva muro bianco, mentre Leo-Lear rimaneva solo in platea con il Fool, esiliato»), sia a quelle che lo riguardano direttamente:

In platea c'era anche un inquietante cubo nero di *plexiglass*, in cui [...] andavo a morire con un effetto di luce che dava l'idea che io fossi chiuso in questo cubo di vetro, con le mani aperte come a spingere su una parete immaginaria<sup>57</sup>.

Il monologo di Edmund con l'invocazione alla natura-dea era impostato su un crescendo di ritmi e respiri, alternando accelerazioni e distensioni, mentre il corpo seguiva il flusso emotivo ed io mi sollevavo da terra come in una *trance* progressiva. Poi nella scena della tempesta che coglie Lear nella brughiera, recitavamo i versi in inglese tra singulti e sospiri, suonando strumenti metallici simili ad arpe primitive, in uno spazio 'sfondato': la platea del teatro, liberata dalle poltrone e dipinta di bianco con gli spettatori su una gradinata in fondo alla sala<sup>58</sup>.

Ecco che, allora, l'importanza dei colori, e quindi delle luci, non riguarda solo il risultato che vede lo spettatore, ma innanzitutto fa parte dell'esperienza scenica, del lavoro dell'attore, come nel ricordo, ancora, di Angela Malfitano:

Ricordo il bianco di *Tempesta*, io avevo un vestito bianco con una mantella bianca. Leo era vestito di bianco, tutti avevamo costumi molto chiari, tra il bianco e l'argento; il palcoscenico era coperto di un PVC bianco, le quinte erano dei pannelli lunghi bianchissimi, sul fondale dello stesso colore, uno specchio. C'era [...] un praticabile molto alto dietro il velatino dove apparivano le visioni che il mago Prospero creava per i naufraghi sull'isola, attori con lunghe maschere sulla testa. Le luci di Maurizio Viani erano solo di colore bianco, giocavano a momenti con la trasmissione di piccole bolle di luce tonda su tutto lo spazio scenico e sulla platea<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> A. Malfitano, *Una Miranda che doveva camminare: appunti di lavoro su Tempesta*, cit., pp. 111-112.

<sup>57</sup> M. Sgrosso, *Al lavoro con Leo*, cit.

<sup>58</sup> Id., *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, cit., p. 135.

<sup>59</sup> A. Malfitano, *Una Miranda che doveva camminare: appunti di lavoro su Tempesta*, cit., p. 112.

Questo rivivere l'esperienza della scena è particolarmente evidente nella scrittura poetica di Alotto (vera e propria ri-scrittura) in cui rivivono i suoni e le immagini dei due spettacoli:

[*Amleto*] quei bui da cui apparivano i volti e i gesti degli attori folgorati da sprazzi / fiammate / e i disegni di luce nel nero spazio e Beethoven gli ultimi quartetti / Leo diceva / “va oltre la musica” / come *Amleto* / “va oltre il teatro” / e Monteverdi “pur ti miro pur ti godo” e il *Pierrot Lunaire* di Schönberg con Ofelia che sembra camminare in bilico su di una lama di luce mentre scuote tra le mani una piccola bara con perle ed erano già passate tre ore era il terzo atto e la sala si era svuotata ma chi era rimasto aveva assistito a un prodigio [...].

[*Re Lear*] credo di ricordare un grande albero a terra nella platea sventrata del Testoni e intorno soli e lune e raggi di luce / un ramo di rose / l'unica foto che conservo appesa / un ramo geometrico a forma di L su cui erano sbocciate rose / poi il ramo diventava a forma di I e scendeva nella platea il pubblico lontano / “questa è una di quelle notti che non guardano in faccia né ai savì né ai matti”<sup>60</sup>.

Ma proprio attraverso la memoria-testimonianza degli attori si riesce a capire come, oltre alla colonna sonora vera e propria (a cui Leo affida un compito drammaturgico importante), ce ne sia una generata dai toni, dai timbri, dai ritmi prodotti dalle voci degli attori. Ancora Marco Sgrosso:

Delle prove del “Lear” – che erano per me un regalo della natura, tanto da detestare la scadenza sindacale del ‘giorno libero’ settimanale – ricordo in particolare la sua grande lezione della musicalità della parola teatrale e del verso shakespeariano, una sorta di vera e propria partitura sonora, sia all'interno della battuta singola di ogni personaggio, che per quanto concerneva i dialoghi. Ad esempio, ricordo molto nitidamente le prove dei dialoghi tra Goneril e Regan, con la ricerca veramente musicale dei diversi registri vocali, quello caldo di contralto di Elena Bucci (Goneril) e quello più squillante, a tratti stridulo di Fernanda Hrelia (Regan). E così anche per gli altri attori e gli altri personaggi. Era entusiasmante per me, per noi, scoprire questa visione della parola-musica, dove anche il calcolo di dove prendere respiro tra una frase e l'altra era importante e necessario per ottenere l'effetto voluto<sup>61</sup>.

In questo modo il testo di Shakespeare diventa il luogo della sperimentazione di una musica delle parole (e si faccia attenzione, è un testo tradotto, quindi la parola va interpretata non in quanto significante, ma in quanto significato) in cui, nella situazione drammatica e nei rapporti fra i personaggi, la musica delle voci crea, disegna lo spazio, in un tutt'uno con le luci, la gestualità e l'utilizzazione degli oggetti scenici:

L'esilio del Re, accompagnato dal Fool che quasi cantava le battute ruotando un bastone fiorito di rose bianche, si consumava in questo spazio candido e sconfinato, segnato dalle luci meravigliose di Viani e da pochi elementi scenografici. La platea era attraversata da un tronco rovesciato, dove Cordelia, incorniciandosi da Madonna, recitava la battuta del Gentiluomo che racconta il suo dolore nel

<sup>60</sup> M. Alotto, *Un ramo di rose*, cit., pp. 98-99.

<sup>61</sup> M. Sgrosso, *Al lavoro con Leo*, cit.

leggere le lettere del padre scacciato. Sul lato opposto, in un cubo nero di *plexiglas*, pronunciavo la confessione di Edmund, congelato in ginocchio con le mani contro una lastra immaginaria. Nello zoccolo del proscenio uno specchio rifletteva la platea, suggerendo uno spazio profondissimo. Tra palco e platea Goneril percorreva lenta una passerella obliqua insultando il padre in un crescendo di intensità, mentre Lear replicava con voce spezzata in cui risuonavano il pianto e l'ira. Sul fondo del palco, uno schermo e un velatino enfatizzavano la profondità e diventavano nebbia o muri compatti a seconda dell'illuminazione. Dietro una di queste 'pareti trasparenti', l'Edgar di Gino Paccagnella nei panni del povero Tom [è il nome di Edgar in esilio] recitava muovendosi a busto nudo sul ritmo di un brano jazz<sup>62</sup>.

L'emozione dell'attore riguarda non soltanto il "personaggio" che lui stesso interpreta, ma il rapporto con gli altri attori: non soltanto per il personaggio che interpreta, ma per l'effetto che fanno i personaggi degli altri attori, e perdura nel ricordo e nella memoria:

Più di ogni altra mi è rimasta impressa la scena della cacciata di Lear: dopo gli impropri delle figlie e il silenzio del debole Gloucester, un cupo terremoto accompagnava un bellissimo cambio di luce, schermo e velatino diventavano muri bianchi opachi che 'mangiavano' le loro figure mentre pian piano si illuminavano palcoscenico e platea, dove Lear vagava nella sua dolorosa solitudine<sup>63</sup>.

### **La farsa tragica: *Totò, Principe di Danimarca* (1990) e oltre**

Dopo *Macbeth* il lavoro su Shakespeare sembra avere una pausa tra il 1988 e il 1990, con il grande impegno di *Ha da passà 'a nuttata* (1989). Ma ritornerà con modalità del tutto nuove e nello stesso tempo antiche (in quella stessa chiave di contaminazione fra alto e basso che aveva caratterizzato il lontano *King lacreme Lear napoletane*) all'inizio della stagione 1990-91, con *Totò, Principe di Danimarca* (il debutto ad Asti, Teatro Politeama il 5 ottobre 1990, in occasione della dodicesima edizione di Asti Teatro).

Al centro della geniale contaminazione di *Totò, Principe di Danimarca*, Amleto non è solo il pretesto drammaturgico, evocato dal titolo. Lo spettacolo, infatti, costituisce la meditazione più originale compiuta da Leo su Amleto e su Shakespeare.

Unico esempio di spettacolo completamente registrato in video (ma di questa realizzazione per la Rai Leo non fu soddisfatto e quasi la subì), anche per questo è diventato l'emblema del teatro di Leo a partire dagli anni Novanta.

In esso, di fatto, confluiscono il lungo lavoro su Shakespeare e il lungo filo sotterraneo delle citazioni di Totò che ha costellato, parallelamente, il percorso di Leo<sup>64</sup>. E, come in *King lacreme Lear napoletane* uno dei momenti centrali ruotava intorno alla

<sup>62</sup> Id., *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, cit., pp. 135-136.

<sup>63</sup> Ivi, p. 136.

<sup>64</sup> Cfr. M. Marino, *L'eredità di Totò tra avanspettacolo e ricerca / Totò, Leo e il Nuovo Teatro*, in s.c., *Totò 50*, in «Doppiozero», 22 aprile 2017, con interessanti osservazioni sul recupero di Totò da parte della critica a partire dagli anni Sessanta ([www.doppiozero.com/materiali/toto-leo-e-il-nuovo-teatro](http://www.doppiozero.com/materiali/toto-leo-e-il-nuovo-teatro), ultima consultazione: 20 agosto 2019).

canzone di Libero Bovio, ora è una canzone di Viviani (*Bammenella 'e copp' 'e quartiere*), insieme alla musica della *Violetera* chapliniana a fare da perno alla triangolazione Amleto-Totò-Chaplin. Ma tutto lo spettacolo è il frutto di citazioni (Petrolini, Chaplin, Keaton); e fra queste, naturalmente, il riaffiorare di frammenti shakespeariani<sup>65</sup>.

Una prima indagine fra le carte dell'archivio mostra come per le citazioni shakespeariane Leo utilizzi fotocopie ricavate dai copioni precedenti, attraverso le quali è possibile ricostruire una sorta di meta-copione molto "mobile", probabilmente utilizzato anche in altre occasioni.

Di particolare interesse è, soprattutto, una sorta di diario di lavoro<sup>66</sup>, iniziato durante le prove di *Metamorfosi*, di cui il futuro spettacolo, nella misura di un breve *sketch*, era ancora una appendice<sup>67</sup>, che offre interessanti nuovi particolari, come quello della nascita della prima idea, da cui poi si sarebbe sviluppato lo spettacolo:

Bologna 6.2.90

Totò attore disoccupato ha per le mani un contratto (destinato ad un attore famoso) per un festival shakespeariano. Fortunatamente per Totò l'attore in questione, pur essendo famoso in Italia, è sconosciuto all'estero ed è maniacalmente contrario alle foto, per cui sostituirsi ad esso con opportuni documenti falsi è relativamente facile, a Napoli.

Siamo all'avvento del cinema e dell'avanspettacolo.

// Oppure si può essere agli inizi del '600. Totò va a Londra per esibirsi all'avanteatro. È la prima di Amleto. Il primo attore è ubriaco...//

Oppure si può essere proprio ai tempi di Amleto in Danimarca. C'è un complotto contro il Principe da parte del Re.

Amici del Principe lo sostituiscono con un attore napoletano girovago per salvare appunto Amleto<sup>68</sup>.

Altri appunti riguardano, invece, il progressivo chiarimento del rapporto fra Totò e Amleto, fra comicità e tragedia:

<sup>65</sup> Il testo di *Amleto* «affiora a brani sempre più estesi e integri a mano a mano che si svincola (pur senza mai ripudiarla) dalla materia comico-cabarettistica che gli fa, per così dire, da incubatrice»; F. Quadri, *Se Amleto fosse Totò*, in «La Repubblica», 10 ottobre 1990.

<sup>66</sup> È contenuto in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, 1.1.47. La prima denominazione archivistica (*"Ha da passà 'a nuttata"*, 1989-1990) andrà però corretta. All'inizio di ogni brano è riportata la data (fra gennaio e settembre 1990) e le indicazioni di Bologna e di Longiano. Contiene anche una prima scaletta con battute: p. 79; poi appunti, indicazioni, abbozzi di dialogo fino a p. 159. L'archivio è particolarmente ricco di materiali, che documentano la genesi e l'elaborazione dello spettacolo, fino alla fase finale. In particolare andranno tenuti presenti:

1.5.20. *"Totò, Principe di Danimarca" [1989-1990]*, fascicolo contenente materiale di lavoro per la realizzazione dello spettacolo con appunti relativi prevalentemente ai dialoghi. La coperta del fascicolo originale è costituita dal programma di sala dello stesso spettacolo teatrale. Contiene anche appunti con indicazioni di parti da tradurre in francese (credo per la rappresentazione a Nantes, perché è utilizzato il retro di una pubblicità francese di una assicurazione di quella città).

1.5.21. *"Totò, Principe di Danimarca" [1990]*, quaderno rilegato, in cui è parzialmente e provvisoriamente ricostruito il copione definitivo, anche se in una fase in cui continua ad essere corretto a penna e a matita. Nelle ultime due pagine, preceduto dalla indicazione "Bagni Vignone" e dallo schema di un accordo musicale, contiene il testo di *Bammenella* di Raffaele Viviani.

<sup>67</sup> Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 177.

<sup>68</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, 1.1.47, c. 48.

C'è un livello di coscienza amletico ed è quello della morte, quello del distacco da una cosa, da una forma, da una situazione ad un'altra, ma in modo definitivo, senza ritorno.

Livello di coscienza quindi molto conflittuale, pericoloso, che non ammette errori di superficialità, ma che ha bisogno di grande sicurezza: bisogna veramente essere pronti per effettuare quel passaggio.

Amleto deve attendere il momento veramente decisivo, senza scorie del passato: la virtù non può innestarsi sul nostro vecchio ceppo: per questo prende tempo, ha bisogno di tempo per essere realmente pronto: niente apparenze, niente illusioni, nessun aspetto mondano, svelamento. La piaga danese va mostrata per quello che è.

Ma quella piaga è storica e metastorica, è interna e esterna. La storia sembra avere meccanismi d'analogia, ed oggi, a dispetto dell'euforia sbandierata, siamo di nuovo, o ancora, in tempi bui. Amleto, squarciando il proprio buio, squarcia anche il buio che lo circonda e viceversa, ma il suo compito, il compito che egli si dà è quello di trascendere quel buio, oltre che d'illuminarlo, per raggiungere la dimensione del silenzio, l'azzeramento del rumore della storia, se la storia è vaneggiamento. Un sé sublime è stato ucciso (quando?) proprio dal fratello, da qualcuno molto prossimo, da un altro sé che ne ha usurpato il regno, bisogna ripristinare il primo regno, uccidendo l'usurpatore.

Bisogna morire al mondo dato che il mondo è scordinato [*sic*] senza rimedio. Il mondo è burla, e noi siamo i "gabbati". È veramente comico affannarsi in un mondo senza rimedio, ed Amleto diventa "pronto" quando ogni "mondanità" è spenta in lui, a partire da Ofelia. Il processo non è indolore, ma necessario. [E la grande comicità non è ridere della propria situazione comica?] Ma saperlo e continuare ad agitarsi smodatamente: è ridicolo. Vedersi ridicoli è il primo passo verso la guarigione. Presa di coscienza non pessimista in quanto c'è una soluzione: uscire dal giuochetto del mondo. Ed è questa consapevolezza che la differenza dal sentimento tragico, che si apre sul niente, sul nulla.

Svegliarsi un mattino ed accorgersi che tutti i nostri affanni sono illusori, che tutto è stato un incubo, ed avere a disposizione un film di tutto l'incubo dell'umanità, scatenerebbe quel grande riso di gioia e pietà che io chiamo la comicità del sapiente.

Ma ci sono degli individui che posseggono la comicità del sapiente inconsciamente, sembra un paradosso, soltanto perché sono sapienti senza saperlo.

Parlo ovviamente di una comicità vertiginosa, che nulla ha a che vedere con questa corrente, normale.

Considerazioni di questo tipo mi hanno fatto vedere l'Amleto come farsa tragica, o come tragedia farsesca.

E pensare a Totò come comicità assoluta e vivente è stato un tutt'uno<sup>69</sup>.

E, in un foglio sparso:

la comicità assoluta l'ho sempre considerata come se avvenisse in un risveglio in un'altra dimensione. Considerando e vedendo la nostra vita (l'incubo) come un inganno una cosa non vera, piena di terrori, diffidenze etc solamente sognata. La comicità assoluta rivedendo appunto la nostra vita come un commento di film dell'umanità, un film tragico tutto da ridere. La comicità del sapiente. In questo caso la tragedia sarebbe semplicemente non conoscenza e la comicità conoscenza. Ma a parte questa situazione irreali (?) è normale considerare la

<sup>69</sup> Ivi, cc. 161-167.

comicità come complemento della tragicità. E allora mi è sembrato molto affascinante sperimentare l'incontro di due miei miti Totò e Amleto<sup>70</sup>.

In quel «è normale considerare la comicità come complemento della tragicità» è come se a Leo si rivelasse in quel momento il senso di tutto il suo lavoro, come bruciando la malinconia tragica dello spettacolo eduardiano (*Ha da passà 'a nuttata*) dell'anno prima<sup>71</sup>.

Sono considerazioni che, ancora nella dimensione e nella forma dell'appunto manoscritto, mostrano come in questo spettacolo si coaguli indissolubilmente la riflessione di Leo sul teatro con il lavoro di palcoscenico.

Nel frattempo alcuni testi di Shakespeare sono anche utilizzati, per frammenti, in diversi spettacoli, da *Novecento e Mille* (*Romeo e Giulietta*, 1988) a *Past Eve and Adam's* (2000), dove ritornano brani da *Amleto* e *Macbeth* insieme col monologo iniziale di *Riccardo III* (che è anche – credo – l'ultima testimonianza audio della sua voce)<sup>72</sup>: qui l'interesse predominante di Leo riguarda il rapporto fra i materiali letterari e le nuove ricerche sulla voce e sul suono, accentrando e concentrando su se stesso quello che era stato un lavoro precedentemente svolto sulla e con la compagnia.

Ma, d'altro lato, il discorso shakespeariano del Teatro di Leo proseguirà e si arricchirà con *IV e V atto dell'Otello di William Shakespeare* (1992), che riduce la tragedia di Shakespeare in forma di monologo, concentrato tutto nella parte finale. Di questo spettacolo l'Archivio de Berardinis conserva diversi materiali (1.2.24): 1) fotocopie della stampa del file della traduzione di Quasimodo (anche queste ricavate dall'edizione dei Meridiani): le pagine, di altezza irregolare, sono tagliate con le forbici, senza annotazioni; 2) fotocopie da stampa del file dal titolo: *IV e V atto dell'Otello di W. Shakespeare. Traduzioni-soliloquio di Leo de Berardinis* (13 pagine numerate a matita nell'angolo basso a destra, con correzioni manoscritte); 3) fotocopie da un manoscritto su foglietti orizzontali, con chiaro rientro ad ogni a capo. I singoli brani sono separati da un segno/asterisco alla fine di ogni brano. Si tratta della "memoria" di Leo, che fra parentesi contiene annotazioni-didascalia. Grazie a questi materiali sono individuabili chiaramente le tre fasi di allestimento del copione e, almeno in questa fase, il modo di procedere di Leo rispetto al testo e alla sua utilizzazione sulla scena.

Si tratta per altro di uno spettacolo nuovo per Leo, il primo approccio ad *Otello*, anche se Leo nel programma di sala lo riallaccia ad un antico progetto: «*Otello* "continua a girarmi nella mente" sin dai tempi di Leo e Perla»<sup>73</sup>, anche se questo avviene in una forma drammaturgica (quella dello spettacolo in cui è solo in scena) a cui Leo è già ricorso in passato. Certo, però una scelta non definitiva (come avviene, invece,

<sup>70</sup> Ivi, c.n.n.

<sup>71</sup> Troppo complesso il rapporto di Leo con Eduardo per affrontarlo qui. Mi limito a segnalare gli spunti critici offerti dai collegamenti instaurati da Sara Poeta fra *Totò*, *Principe di Danimarca* e *Ha da passà 'a nuttata*, che coinvolgono anche Petrolini e Viviani (S. Poeta, *Da Amleto a Totò. L'itinerario shakespeariano di Leo de Berardinis*, in «Ariel», XVIII, gennaio-aprile 2004, n. 1, pp. 97-98), in quello che è il più convincente contributo critico su questo spettacolo.

<sup>72</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=2dngOvIse6c> (ultima consultazione: 20 agosto 2019).

<sup>73</sup> Cito da quello che ho conservato in occasione delle rappresentazioni a Milano, *Crt/Teatro della Quattordicesima* (13 ottobre-1 novembre 1992), dove si era svolta la prima assoluta.

per Carmelo Bene) se si pensa che, di lì a poco, l'impianto metateatrale di *Totò, Principe di Danimarca* ritornerà e si svilupperà coi *Giganti della montagna* e *Il ritorno di Scaramouche*.

Come ha ricordato Sara Poeta, un momento cruciale sarà il festival di Santarcangelo del 1994, il primo diretto da Leo, che, dedicato alla centralità dell'attore, trova in Shakespeare un punto inevitabile di coagulazione di diverse esperienze<sup>74</sup>: da *Terra sventrata* di Alfonso Santagata, a *Lear* di Marco Baliani, allo *Studio per il Riccardo III* di Claudio Morganti, a *R.A.P. (Resuscitato Amleto Parla)* di Teatrino Clandestino, ad *Amlodbi* di Manchisi, Maselli e Modica, a *Mal-d'-Hamlé* di Enzo Moscato, a *Shakespea Re di Napoli* di Ruggero Cappuccio. Era un modo, per Leo, di continuare il proprio percorso shakespeariano mettendolo, idealmente, a confronto con quello degli altri, come avverrà, questa volta praticamente, due anni dopo, nella collaborazione con Cappuccio e Alfonso Santagata per *King Lear*, uno spettacolo in tre parti a Salerno nel 1996, prodotto dallo Spazio della Memoria, di cui Leo cura la terza parte<sup>75</sup>.

E ad un altro dei protagonisti di quell'edizione di Santarcangelo, all'Enzo Moscato di *Mal-d'-Hamlé*, Leo dedicherà, nel 1999, uno scritto, *Lamed*, che proprio da quel ricordo prende le mosse, ponendo la domanda «cosa è Amleto?», a cui rispondeva: «Amleto è la suprema ironia che ci fa conquistare il silenzio», perché «prima del silenzio c'è la tragedia del linguaggio, la tragedia di Shakespeare, la nostra tragedia»<sup>76</sup>.

Il fatto è che il laboratorio shakespeariano di Leo è in continuo movimento. In questa fase, però, anche quando i nuovi allestimenti continuano a coinvolgere l'intera compagnia, assistiamo (pur senza tradire l'impostazione che lo svincola dalla interpretazione psicologica) all'assunzione di una centralità nuova, in una sorta di autoidentificazione, della figura di Lear.

Lear diventa il personaggio che sembra occupare (ingombrare) gli ultimi anni di Leo: *King Lear n. 1* (1996) *Lear Opera* (1998) e il video *KING LeoR* (1996), che rappresenta la *summa* della sua pedagogia teatrale, realizzata grazie a / attraverso Shakespeare.

<sup>74</sup> S. Poeta, *Santarcangelo 1994. Variazioni anglo-napoletane sul teatro di Shakespeare*, in «Ariel», XX, gennaio-aprile 2006, n. 1, pp. 79-97.

<sup>75</sup> Su questo esperimento di regia "a sei mani" cfr. C. Valenti, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004, p. 156.

<sup>76</sup> L. de Berardinis, *Lamed* [1999], in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 261-263.

Stefano De Matteis

## MARIGLIANO, L'ISOLA DEI MORTI E L'UOMO NUDO

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.

Leo de Berardinis, *Marigliano*<sup>1</sup>

*Dal diario etnografico. Di nuovo a Marigliano con Leo ci sono tornato nel settembre del 2008. Dopo più di trent'anni. Ma questa volta era come se lui non ci fosse. Perché con Franco Coda lo abbiamo accompagnato al cimitero. Possiamo quindi dire che ci è tornato non contro, ma indipendentemente dalla sua volontà.*

*L'ultima volta che era stato lì come uomo pubblico, come artista e operatore culturale, è stato dopo la metà degli anni Settanta. E c'è ancora chi, oggi, se lo ricorda e il racconto che ho raccolto fa venire i brividi.*

*La scena si svolge fuori al bar della piazza centrale. Era il luogo dove abitualmente si ritrovava con tutto il gruppo degli attori, degli amici, dei curiosi... e lì teneva "riunioni" e discussioni con la gente del posto: parlava di politica, di arte, di poesia; faceva "lezioni" di filosofia e di estetica... Quel giorno era fuori di sé. Aveva investito quasi un decennio della sua vita e di quella di Perla per stare in quel luogo, per lavorare al Sud, per offrirsi come una scarica elettrica alla provincia addormentata. Ma questa ebbe paura di subire un elettroshock e magari correre il rischio di svegliarsi.*

*Quel giorno Leo si alzò dal tavolino del bar, cercò di contenere la sua furia e da uomo del Sud fece il giuramento del Sud: giurò che in questa terra di Marigliano non avrebbe mai, mai più messo piede. E sputò a terra. E per sigillare definitivamente le sue parole, calpestò lo sputo con il piede.*

*Dopo dieci anni di lavoro, forse sette o dodici, a seconda della labilità della memoria ricostruita solo di recente, dopo innumerevoli tentativi di dialogo e di confronto e scontro con quella realtà, Leo e Perla lasciarono per sempre Marigliano.*

*La prima destinazione fu Roma, via Nizza 29a. C'era da ricominciare, ma anche da riflettere per elaborare quello che apparentemente può sembrare un fallimento.*

<sup>1</sup> L. de Berardinis, *Marigliano*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 297.

C'è un filo unico e continuo che lega l'intera storia personale e teatrale, estetica e poetica, attorica e drammaturgica di Leo (e di Perla) a Marigliano. Si tratta di una storia che acquista sempre più il valore di un'esperienza essenziale e fondativa per un'intera vita artistica. E di cui è possibile trovare tracce un po' ovunque: negli spettacoli e nelle regie. Ma soprattutto nel lavoro dell'attore e nella centralità che questo ha avuto tanto nella pratica quanto nella teoria che de Berardinis ha elaborato negli anni.

E quel campo di battaglia, quale si rivelò essere sul piano artistico, estetico, sociale e politico il lavoro svolto nel paesino dell'entroterra campano, segnò la loro intera esistenza.

Non è un caso che la fine di quella storia coincide, per Perla, anche con la fine della sua vita in palcoscenico: mi riferirò quindi al teatro di Marigliano come al teatro di Leo e Perla scritto scenicamente con determinate forze attoriali, scelte in quel determinato contesto. Tutto questo, venne a formulare un atto teatrale che fu forse in partenza un atto anche politico, ma si rivelò di una straordinaria forza estetica e artistica e che va al di là dei dati tecnici dell'abbandono del paese o della fine del marchio produttivo.

Inoltre, sono personalmente portato a sostenere (e a dimostrare) che è possibile individuare le ricadute di Marigliano anche in tutte le successive altre vite artistiche di Leo<sup>2</sup> (e anche nella vita artistica silenziosa e separata di Perla con la sua scuola).

Certo, si è trattato di un'esperienza, almeno fino a qualche tempo fa, poco indagata e approfondita, anche se in sincrono fu seguita, oltre che dai giornalisti, principalmente e puntualmente da alcuni tra i maggiori critici "militanti" dell'epoca<sup>3</sup>; gli interessi di carattere più saggistico e accademico nacquero solo successivamente e coincisero significativamente e simbolicamente con l'arrivo di Leo a Bologna; ed è solo di recente che si assiste a una nuova ripresa di studi su quel particolare periodo della loro vita artistica<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Il riferimento è al volume *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010.

<sup>3</sup> A cominciare soprattutto da Franco Quadri, attento nel riconoscere e dare spazio alle novità più significative del teatro non solo italiano; da Giuseppe Bartolucci che comunque rubricò la vita mariglianese di Leo e Perla a una sorta di appendice, di *dépendance* della scuola romana; da Goffredo Fofi che dedicò attenzione e, soprattutto, diede un'importante lettura di *'O Zappatore*; fino a «Scena» che riservò grande spazio al loro lavoro dall'inizio delle sue pubblicazioni a partire dagli ultimi anni Settanta.

<sup>4</sup> Tale interesse può essere testimoniato da una prima tesi in Storia del Teatro realizzata da L. Fama: *Leo e Perla a Marigliano. Ricostruzione storico-antropologica, attraverso fonti e testimonianze del Teatro di Marigliano di Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, Tesi di Laurea, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2006-2007 (relatore E. Massarese); si tratta di un lavoro di grande importanza perché vengono intervistati molti di coloro che hanno lavorato fin dagli inizi con Leo e Perla. Ultimo da segnalare in ordine di tempo è A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018, che rielabora una tesi di dottorato discussa all'Università di Pisa nel 2014, relattrice A. Barsotti. Cronologicamente al centro tra i due studi citati, va collocata l'indispensabile ricostruzione di M. Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011. Cui si aggiunge il lavoro dedicato a Perla Peragallo di M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002. Bisogna precisare che tutto questo repertorio bibliografico ha un precedente

In sintesi la mia tesi è che il Teatro di Marigliano ha rappresentato un momento di assoluta novità, è stato una delle grandi invenzioni del teatro italiano (e non solo), cui è seguito, per entrambi gli artisti che l'avevano realizzato, un periodo di dolorosa riflessione che ha portato Perla a lasciare definitivamente il teatro e Leo a tracciare con fatica una nuova strada. Solo che questa è stata sempre segnata da quell'iniziale lavoro. Come una sorta di fondazione. Un «peccato *originale*», come dicevamo scherzando tra noi. Credo infatti che tutto ciò che ha realizzato dopo rielabori, approfondisca e utilizzi quell'esperienza, sia costruito su *quel* patrimonio, trovando lì le basi e le fondamenta su cui creare un teatro diverso ma mantenendo le stesse tensioni, originalità e profondità, sempre fatto di modi e forme completamente nuovi e unici.

Ora che per fortuna l'archivio di Leo ha trovato presso l'Università di Bologna un'adeguata destinazione e le cure necessarie, ho potuto prendere visione di quanto ci ha lasciato e perdersi in una storia che mi ha visto per molti anni “osservatore partecipante”, trovando numerose tracce a sostegno della mia ipotesi. E per dimostrare quanto sto affermando, anche al di là dell'esperienza personale, vorrei partire da una nota dello stesso Leo.

C'è un quaderno a quadretti su cui è stata apposta un'etichetta con la scritta a mano «Appunti 86»<sup>5</sup>. Siamo nel periodo bolognese, corrispondente a quello della “terza vita”, e nella prima pagina troviamo scritto:

Il teatro come esperienza.

Le parole descrivono un'esperienza ma non sono un'esperienza (intonazione sorrisi)

Nella struttura dell'avere la morta parola regna sovrana, nella struttura dell'essere il dominio spetta all'esperienza viva e *inesprimibile*, ed è comunicabile soltanto a patto che la mia esperienza venga condivisa.

Continua sulle questioni del sapere artistico e nella terza pagina:

Ma come acquisire questo sapere [teatrale]?

Con l'istituzione di laboratori *veri*, che abbiano a fondamento una grossa base tecnica di ipotesi classica per poi avventurarsi verso nuove soluzioni.

Teniamo a mente le ultime due parole: «nuove soluzioni».

Per continuare alla quarta pagina:

Ci vorrebbero dei centri teatrali di studio a fianco dei centri teatrali di produzione. Laboratorio sui generis del Teatro di Marigliano.

nel lavoro di G. Manzella (*La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993 [nuova ed. La casa Usher, 2010]) cui lo stesso Leo collaborò rilasciando lunghe interviste anche se, purtroppo, il risultato non lo convinse.

<sup>5</sup> Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.1.27. Qui come nelle citazioni successive ho riprodotto in corsivo le parole che nell'originale erano sottolineate dall'autore.

Quindi il Teatro di Marigliano sopravvive e trova la sua riscrittura, la sua massima ma successiva verifica, la sua espressione compiuta proprio nel laboratorio che accompagnerà molto del suo lavoro successivo. E si tratta di una pratica vista come una necessità estetica e politica che Leo condivide con l'amico Antonio Neiwiller<sup>6</sup>.

E credo che sia da qui che si può partire per capire meglio il valore di quello che è stato il Teatro di Marigliano. E la sua ricaduta futura.

Per intraprendere questa strada che, a ritroso, ci riporta a Marigliano, facciamoci dire dallo stesso Leo cosa intende per laboratorio. Partiamo quindi da altre carte<sup>7</sup> in cui leggiamo la sintesi del senso, del significato che dà al laboratorio:

Le "prove" lunghe non sono laboratorio.

L'apprendistato di base non è laboratorio.

Gli esercizi tecnici, che ogni attore quotidianamente dovrebbe fare, al pari di un musicista, di un danzatore, etc, non sono laboratorio.

I seminari non sono laboratori, pur avendo già attinenza con esso.

L'apprendimento di altre tecniche, musicali ad esempio o di danza, d'acrobatica etc non è laboratorio, pur avendo attinenza con esso.

Imparare, studiare, scoprire un *nuovo* modo di respirazione è laboratorio.

Imparare, studiare, scoprire un *nuovo* modo di fraseggio, di timbro etc, è laboratorio.

Imparare, studiare, scoprire un *nuovo* rapporto col pubblico, un *nuovo* modo di stare in scena è laboratorio.

Andare al di là della tecnica e della sensibilità convenzionali, fondare un *nuovo linguaggio* è laboratorio.

Capire, studiare Shakespeare, non è un laboratorio è un dovere.

Lavorare sui terreni sconosciuti oggettivamente e soggettivamente (la propria ignoranza) è laboratorio.

Laboratorio non è pedagogia di base, a meno che non sia *nuova* pedagogia.

Per spiegare perché il Teatro di Marigliano fu *innanzitutto* un laboratorio dobbiamo chiarire perché lui stesso lo definisce *sui generis*. Di certo aveva tutte le caratteristiche della novità e dell'invenzione del nuovo, della creazione del vero, solo che non si teneva in un luogo "sperimentale" chiuso e separato, ma direttamente nella carne viva di un tessuto sociale. Questo permette e favorisce di raggiungere gli aspetti più specificatamente espressivi e di risalire a una particolare densità culturale, anzi di raggiungere un'essenza, di toccare il nocciolo duro di una tradizione al di là delle formalizzazioni di routine, degli stereotipi e dei luoghi comuni che derivano copiosi dalle varie anime della "napoletanità"<sup>8</sup>.

Sentiamo ancora Leo:

<sup>6</sup> Cfr. A. Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller. Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002.

<sup>7</sup> In particolare da un quaderno "americano" (Spalding & Bros.) datato, sempre a mano, «Bologna 18, 3, 91»; si tratta quindi di appunti successivi alla fondazione del Teatro di Leo (1987).

<sup>8</sup> Su questi temi rimando al mio *Lo specchio della vita. Antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991. Un tale discorso venne accennato dallo stesso Leo alla presentazione del libro a Bologna con Claudio Meldolesi.

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 l'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...<sup>9</sup>.

Innanzitutto si è trattato di una immersione, non certo passiva, che si è subito trasformata in una sorta di corpo a corpo con una tradizione culturale – non solo teatrale – che fino ad allora era stata solo "immaginata" da entrambi gli artisti. Si trattò quindi di mettersi concretamente a confronto con gesti, parole, comportamenti e sonorità. Non ancora formalizzati in forme artistiche, ma presi dal teatro sociale, dal palcoscenico della realtà, cercando di individuare qui la scintilla viva nel comportamento vissuto, nella verità della vita, nella naturalità dell'azione prima ancora di essere codificata per diventare teatro.

In sostanza c'è stato, appunto, questo recupero di una tradizione immaginata, ma che già comunque avevo dentro [...] ...Io quando andavo a teatro, allora, andavo a vedere Eduardo [...] ...Anche questo suono, la lingua, il dialetto... avevo già cominciato a usarlo tempo prima, già col primo *Amleto* con Perla... e anche in *Macbeth*, che fu un lavoro molto raffinato di studio timbrico, musicale,... con la battuta dove il dialetto era come un colore, uno strumento in più, non una notazione sociologica... neorealistica...<sup>10</sup>.

E questo «laboratorio vivente» gli ha permesso di entrare in contatto con alcuni personaggi straordinari, attori "naturali" come Sebastiano Devastato e Gigino Finizio, tra gli altri, che si sono rivelati

"fior d'attori"... Non erano attori?... erano attori, grandi attori... Devastato, Finizio erano attori che veramente... Ma dove li trovi? [...]. 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...<sup>11</sup>.

Quel laboratorio a cielo aperto si reggeva sul confronto "feroce" con corpi culturali fortemente segnati e determinati, non costruiti a scuola, ma "naturalmente" capaci ed efficaci, come accade ai cantanti d'opera che hanno il do di petto naturale. E con loro era più facile – grazie alle loro caratteristiche, al loro disincanto e alla loro totale estraneità alla "finzione" propria del mondo del teatro – portare in scena brandelli di vita, frammenti di esistenze, sintesi di espressività.

Marigliano è stato soprattutto questo. Ma non solo questo. Perché il trasferimento mirava ad avere anche una portata culturale, una ricaduta politica "su" quello specifico

<sup>9</sup> *Intervista a Leo de Berardinis*, in P. Di Marca, *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia (1959-1997)*, Roma, Artemide, 1998, p. 27. Corsivo mio.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 27.

luogo: voleva essere scambio, tentativo di avviare confronti, approfondimenti artistici e poetici. Accendendo dialoghi, discussioni, scontri.

E su tutto, il teatro aveva il sopravvento, anche per un motivo poetico ed esistenziale: «facciamo teatro perché non c'è vita... e quindi creare nuove possibilità di vita, di immaginazione»<sup>12</sup>.

Ancora una volta, compare il termine «nuovo», legato alle opportunità di innestarsi su una radice forte ed estrema della tradizione culturale in modo da creare nuove possibilità di vita e rendere concreta l'immaginazione. Questa prospettiva sembra sintetizzare quello che poi sarà incarnato da 'O Zappatore, da leggere come una sorta di manifesto. E tutto ciò sarà possibile a partire dalla formazione di una compagnia di attori straordinari, "diversi" anche rispetto alla normalità sociale del luogo.

*Avevano costruito una compagnia di emarginati. E già questo non prometteva bene: di sicuro avrebbero avuto una diversa accoglienza e considerazione se si fossero serviti dei figli della buona borghesia locale, magari per mettere in scena testi della tradizione locale... se avessero fatto le commedie dei De Filippo...*

*Avevano preso in affitto una masseria, che era aperta a chiunque volesse arrivarci per incontrarli... bastava andare: parlare e bere erano i primi elementi di socializzazione. Poi si organizzavano le "feste", o più semplicemente invitavano tutta la gente del posto.*

*Siamo agli inizi degli anni Settanta e non tutta la provincia italiana era stata contagiata dalla febbre del Sessantotto. In alcune zone non se ne sapeva nulla. Altro che lotta di classe e abbattimento delle barriere e femminismo dilagante. «Non dico che allora da una parte della strada camminavano le donne e da un'altra gli uomini, ma quasi», mi racconta uno dei frequentatori della masseria. «'O Sentino, la masseria dove stavano, aveva una grande attrattiva, anche perché c'era una donna, Perla, che fumava e con cui potevi parlare. Poi la sera a un certo punto metteva Traviata e cominciava a piangere sulla musica di Verdi».*

*Tra gli "indigeni" scelti come attori e i curiosi indifferenti e distaccati, c'era un nucleo di persone anche ricco e numeroso che facevano da fiancheggiatori: molti affascinati da Leo, tanti innamorati di Perla, altri ancora incuriositi da questo spazio della diversità. E che tutt'ora costituiscono la memoria ancora viva di quell'esperienza. E si chiamano Carlo, Lucio, Giggino... E tra questi Salvatore. Che fu tra i fedelissimi, rivestendo anche un ruolo amicale nella compagnia, seguendoli, accompagnandoli e offrendo una "protezione" organizzativa sul piano locale non indifferente. Come nel caso di Compromesso storico a Marigliano.*

*Questa performance collettiva ha assunto fin da subito dimensioni favolistiche quando non mitologiche, che col passare degli anni vanno crescendo: mentre per gli spettacoli abbiamo molte ricostruzioni, soprattutto a partire dalle recensioni e dalle relative documentazioni<sup>13</sup>, resta invece ancora da mettere bene a fuoco il lavoro per la parata, processione, spettacolo realizzata nel settembre del 1971<sup>14</sup>.*

<sup>12</sup> Ivi, p. 29.

<sup>13</sup> Rimando ai lavori prima citati di Fama, Vassalli e La Monica.

<sup>14</sup> Su cui ci sono alcune memorie e pochi scritti, si cerca ancora di rintracciare la pellicola di Alberto Grifi che era stato convocato per le riprese, forse affidata successivamente a Mario Carbone per il montaggio che avrebbe dovuto fare con Perla, ma che qualcuno ha visto in casa di qualcun altro...

*E del Compromesso esiste ancora una memoria stratificata fino a diventare ridondante in quanto si alimenta di molte invenzioni. Quando mi sono recato sul posto per ricostruire gli avvenimenti, in molti dicevano di ricordare e ciascuno mi raccontava le cose più disparate, qualcuno arrivò persino a convocarmi appositamente una sera per mostrarmi il punto esatto, tra quali palazzi era stato posto il filo su cui passava un funambolo...*

*Ma una processione dedicata al martirio di San Sebastiano, così provocatoria e violenta, è andata liscia anche perché alcuni tra i giovani frequentatori della masseria – quelli più coinvolti e partecipi, tra cui Salvatore, figlio tra l'altro di una nota famiglia locale – fecero da battistrada e il giorno prima informarono e “prepararono” la popolazione invitando tutti a seguire e a partecipare a quanto sarebbe accaduto il giorno seguente.*

Il loro insediamento fu inaugurato proprio da questa sorta di processione, che scatenò un putiferio di partecipazione e di condivisione: la popolazione prese molto sul serio la messa in scena e si schierò con il santo nella versione del martire a causa della sua condizione di diversità, interpretato per i suoi aspetti femminili da Perla.

E questo fu solo l'inizio. Seguirono poi gli spettacoli, a costruire un'onda che cresce e la cui cresta comincia, solo a un certo punto, a raggomitolarsi su se stessa. Ed è importante la progressione: perché l'altra ipotesi che vorrei qui sostenere è quella di leggere gli spettacoli del Teatro di Marigliano come un'unica grande opera, una riflessione critica ed estetica, politica e poetica, soggettiva e collettiva sul Mezzogiorno e sul sottoproletariato, gli errori della politica e le possibili alternative.

A conferma di questo possiamo ricorrere di nuovo agli straordinari materiali presenti nell'archivio bolognese.

Di molti degli spettacoli, Perla ha tenuto i quaderni di lavorazione, quasi tutti composti successivamente alle singole messinscene. Troviamo appunti, annotazioni scenotecniche, l'elenco degli oggetti da usare, la disposizione degli strumenti e delle luci, le posizioni degli attori, etc.<sup>15</sup>.

A leggerli di fila si percepisce una fortissima sensazione di continuità. All'uno segue l'altro.

Prendiamo, esemplificativamente, il finale di *'O Zappatore*:

Perla rimane sola  
Si alza  
Cerca di raggiungere il microfono 1  
Zoppicando lo raggiunge  
Vi si aggrappa per non cadere  
Vomita un fiotto di latte strabuzzando gli occhi

<sup>15</sup> Tutti i quaderni sono conservati in Archivio de Berardinis, DAR Unibo. Ecco le segnature: *'O Zappatore*, 1.1.1; *King Lacreme Lear napulitane*, 1.1.2; *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*, 1.1.4; *Rusp spers*, 1.1.5. Il quaderno di *Sudd* andò disperso e Perla lo riscrisse per pubblicarlo in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, pp. 280-296; questo “secondo” originale era presso l'archivio Franco Quadri, oggi depositato alla Fondazione Mondadori. I quaderni sono anche illustrati con stupendi disegni di sua mano che riproducono la scena e gli attori, alcuni hanno persino battute molto ironiche aggiunte in una nuvoletta come in un fumetto.

Via luce. Cannone bianco su Perla e accensione della diapositiva Galleria di Napoli  
Perla scivola a terra lungo l'asta del microfono mentre cominciano a piovergli addosso petali rossi  
Insieme ai petali canzone *Era de maggio*  
Perla muore  
La pioggia dei petali continua insieme alla canzone  
Lentamente SIPARIO

Passiamo ora all'inizio di *King lacreme Lear napoletane*:

Sipario  
Buio  
Canzone *Era de maggio* (Murolo) basso volume  
Assolvenza lentissima diapositiva *L'isola dei morti?* stop  
Assolvenza lentissima cannone bianco? stop. Il cerchio deve essere un po' sfocato  
Pioggia di petali nel cerchio del cannone  
Dietro al velatino 1: Leo, al centro del cerchio del cannone si accende la pila  
Battuta Leo con clavicembalo  
(I petali continuano a cadere lenti fino alla fine di *Era de maggio*)  
Battuta Leo: «...La nostra stagione»: segnale:  
Perla attacca la progressione al piano

Ecco che lo straordinario finale de *'O Zappatore*, con i petali di rosa che piovono su Perla, corrisponde all'inizio di *King lacreme Lear napoletane*, l'immagine della Galleria Umberto I di Napoli, si trasforma, si "assolve" nel quadro di Böcklin: il luogo dei mestieranti e degli artisti diventa il luogo mortuario, nella rappresentazione "alta", simbolica e classicistica che verrà a sua volta degradata nel realistico cimitero di *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*.

A riguardare le carte e a ripensare agli spettacoli, Leo e Perla stavano costruendo il grande racconto del Mezzogiorno, un'unica grande opera su quel groviglio di aspirazioni mancate, di riconoscimenti rifiutati e di capacità trattenute e inesprese che è il Sud del sottoproletariato marginale. Si sarebbero poi aggiunti i due spettacoli "chiave" di *Sudd* e *Chianto 'e risate* a rappresentare l'esplosione conoscitiva nel loro lacerante confronto con la realtà del Mezzogiorno. Si tratta di spettacoli forti e violenti, tentativo estremo, ancora una volta, di risvegliare i morti: «Quann i kitè mmuorti s scetene senz osse int a cascett cu vacant tutt'attuorne...»<sup>16</sup>. Per dare a questi morti nuova vita, per spingerli verso altre possibilità mettendoli a confronto con loro stessi. In quel ghetto spaziale e culturale in cui i meridionali sono costretti. In *Sudd* Leo e Perla hanno tolto ogni orpello, cancellato simboli o stratificazioni fino a raggiungere la vita nuda, le esistenze elementari ridotte tra la piastra dove cuocere i würstel e la tazza del gabinetto. All'opposto, la vasca-pozza-lago-utero di Perla-foca dove purificarsi per una eventuale e forse impossibile rinascita.

<sup>16</sup> Quaderno di lavoro di *Sudd*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., vol. I, p. 282.

E sono proprio quei morti ad essere riportati in vita da un agente intergalattico in *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*. Ma anche quest'altra possibilità offerta loro diventa impossibile: il rituale profano non si compie se non nel negativo. E questo fino ad arrivare, con *Assoli*, a quel dialogo di assolute solitudini che culminerà in *Avita muri* con una bestemmia refrain e leitmotiv rivolta a "tutti gli altri": «avita muri pecché nun canuscite 'a vita avita muri». E che si conclude "definitivamente" nella condanna disperante della morte, nella totale impossibilità "di azione" a cui si aggiunge anche l'impossibilità dell'amore che sarà *Annabel Lee*.

Marigliano, fu, questa, la grande esperienza di un incontro... e fu anche un fallimento... un fallimento... positivo... in quanto mi tolsi anche tante illusioni... Io non ero certo andato lì per populismo... ero andato con ferocia, "contro" un sottoproletariato... anche se fratelli di un sottoproletariato, per fare esplodere le contraddizioni che stavano sia nella sinistra italiana, nel Pci, sia nel sottoproletariato stesso... Era un Pci che non operava bene... assolutamente... nel Sud, ecco perché "compromesso storico a Marigliano", abbastanza ironico il titolo... [...] un'avventura troncata... [...] Purtroppo nessuno dei politici ha capito; se qualcuno avesse capito e ci avesse dato una mano, beh, lo sviluppo di Marigliano sarebbe stato diverso... [...] se ci fosse stato un politico un po' intelligente... sarebbe bastato un sindaco... che avesse detto facciamo un teatro stabile di Napoli su queste premesse... dove c'erano la partecipazione popolare, il non "falso popolare"<sup>17</sup>.

*Ma nonostante gli amici fedeli, devoti e innamorati, li hanno lasciati soli. La masseria ha subito dei furti. Sono stati derubati di ogni oggetto. Gli strumenti musicali evidentemente facevano gola. Ricordo ancora la telefonata di Leo: «S'hanno arrubbatto tutte cose. Nun nce sta cchiù niente dinto 'a masseria. Hanno lasciato sulo 'e libbre. Mariuoli ignoranti».*

*Oltre al furto, si aggiungano le perquisizioni delle forze dell'ordine. Erano troppo diversi per non avere niente da nascondere. Qualcuno li aveva segnalati...*

*Non avevano difese, non le hanno mai volute, né allora né dopo: erano, come sempre sono stati, immediati, sinceri e spudorati. Non hanno mai ragionato in termini di accettazione, di rituali di avvicinamento, di cerimonie di partecipazione, di compromessi. Si offrivano e ti invitavano al sacrificio collettivo. Dove i primi a immolarsi erano loro stessi come sui carri di Compromesso storico a Marigliano. E, alla fine, sono stati proprio loro a venire sacrificati. Sull'altare dell'estraneità e dell'indifferenza.*

Ma attenzione: secondo me non si può parlare del fallimento di Leo e Perla e del loro progetto teatrale a Marigliano. Perché non è di questo che si tratta. Ma, semmai, dell'*ennesimo fallimento del Mezzogiorno e del Sud*: furono proprio quei "morti", tanto evocati negli spettacoli, che vennero a condannarli e che, sotto il dominio della politica, dei notabili, delle rendite di posizione, hanno perso un'altra, un'ulteriore opportunità di risvegliarsi, di capire se stessi, la realtà e la cultura attraverso la voce del "dissenso" che veniva da quella banda di emarginati estremisti. Un fallimento che

<sup>17</sup> *Intervista a Leo de Berardinis*, in P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, cit., p. 28.

si assomma alle tante occasioni mancate che fanno del Sud quello che è. In un Paese come l'Italia che è la patria delle occasioni mancate, in cui il Sud è solo la rappresentazione più evidente e marchiana di un sistema diffuso e molteplice.

Sì, certo, parliamo di un'esperienza unica e irripetibile. Della genialità e della responsabilità di due artisti di sacrificare le proprie esistenze e di cercare un'ecologia nuova che potesse essere "miracolosa" prima sul fronte della cultura e poi su quello dell'arte e, nello specifico, del teatro.

Quello sputo nella piazza del paese fu il punto di una palla messo alla fine di una vita difficile, di un dispendio generoso di esperienze, di un gettito di volontà per cercare di dare più che avere, di offrire più che prendere, di costruire più che portare via.

Ma in Italia, e al Sud in particolare, è difficile costruire. Soprattutto se non sei un "politico" che sa usare lo scambio, le complicità...

Certo, quell'esperienza resta lì a sedimentare, soprattutto per Leo:

perché si faceva Shakespeare insieme a 'O Zappatore, c'erano attori con forti radici culturali, non costruiti in scuola per fare gli spot televisivi; attori con una carica sentita, di vita, di politica... e cambiavi un po' la storiella... Visto che questo non era possibile, io e Perla abbiamo abbandonato, non si voleva portare avanti un discorso che poi ti moriva fra le mani... *Naturalmente questa esperienza c'è rimasta dentro come artisti...*<sup>18</sup>.

Infatti, quel laboratorio *sui generis* si trasformerà poi in un vero e proprio terreno di sperimentazione pedagogica dove, in mancanza di Perla e senza attori naturali, "costruire" quegli attori che oggi stanno facendo la storia del teatro italiano; l'incontro tra Re Lear e *Lacreme napoletane* si evolve reincarnandosi nella relazione tra Amleto e Totò, *Principe di Danimarca*; le sonorità e i ritmi, i timbri e la musicalità che furono tutti messi alla prova con le invenzioni di Marigliano danno vita a quel personale e straordinario fraseggio che possiamo sentire nell'incipit de *L'urlo* di Allen Ginsberg o i terribili pensieri di Riccardo III che vengono tradotti, con dichiarato accento meridionale, in un napoletano anche inventato<sup>19</sup>; lo strumento della dialettalità apre a un universo ancora più composito cui si aggiungono quei sentimenti "dialettali" a sostenere e rendere unica la sua poesia, anche quando recita Shakespeare in italiano<sup>20</sup>.

E il tutto si trasforma in metodo di composizione, lingua del suo teatro e della sua compagnia. Quello che segue, però, è un altro "libro" ma le cui radici sono lì, nella storia del Teatro di Marigliano: che è stato una palestra e un cantiere, ma anche un unico grande romanzo, dedicato al sottoproletariato marginale, alla miseria culturale, alla condizione disagiata in cui quelle persone sono costrette tra scarti delle produzioni di massa e spinte verso consumi che annegano le loro forze e la loro originalità culturale. Un romanzo anche "feroce" ma dove i protagonisti sono trattati sempre con amore, con partecipazione e condivisione in tutti i capitoli di quell'unica

<sup>18</sup> *Ibid.*, corsivo mio.

<sup>19</sup> Quest'ultimo è possibile ascoltarlo qui: <https://www.youtube.com/watch?v=2dngOvIse6c> (ultima consultazione: 12 giugno 2019).

<sup>20</sup> Ho avviato questo ragionamento nel saggio *Leo o della dialettalità*, pubblicato nel catalogo di Veliateatro 2018.

opera: *'O Zappatore*, 1972; *King lacreme Lear napulitane*, 1973; *Sudd*, 1974; *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*, 1974; *Rusp spers*, 1976; *Assoli*, 1976; *Tre jurni*, 1978; *Avita muri*, 1978; fino al *XXXIII Canto del Paradiso*, 1980, e *Annabel Lee*, 1981. E proprio quest'ultimo rappresenta il momento estremo e conclusivo di questa straordinaria esperienza collettiva, personale e di coppia dove oramai il Sud è lontano.

*Agli inizi degli anni Ottanta avevano deciso di sottoporsi a una «volontaria reclusione», all'«isolamento forzato» in una clinica. L'«internamento voluto» sarebbe forse durato qualche settimana. Gli amici più intimi furono invitati a una specie di «festa del momentaneo addio». Ma manco due giorni dopo erano già lì a raccontarci della loro avventurosissima fuga da quel luogo di autocostrizione. È quest'episodio che fa da scenario ad Annabel Lee: i letti, la clinica e l'infermiera. Quest'ultima interpretata da Giuliano Cordovado, un cameriere scritturato da un ristorante vicino casa, una sorta di nuovo Sebastiano Devastato ma del Nord, in quanto veniva da Codroipo, in provincia di Udine. E con cui Leo intesseva comicissimi dialoghi: «Mon amì», «Mòna a mì? Mòna a tì, a tua mae e a tuo pae»...*

*Annabel Lee* sancì la fine, rappresentò la diagnosi di una definitiva impossibilità, con tutto il senso tragico che questo poteva avere nelle dolorose ricadute tanto sul progetto collettivo quanto sul piano personale. Perché fu anche un addio alla vita di coppia.

A rileggerle oggi quelle che al tempo volevano essere critiche negative si rivelano illuminanti dalla prospettiva artistica e teatrale:

Leo tenta di dire: «Molti e molti anni fa, in un regno in riva al mare, viveva una fanciulla che potete chiamare con il nome di Annabel Lee», ma non gli riesce. Qualche calembour [...] Perla canticchia *La forza del destino*, «Oh tu che in seno agli angeli...» [...]. C'è un infermiere sfottuto a sangue dai due. Ci sono due brandine che non si aprono (ma una si apre), due materassi, un pechinese che si nasconde di continuo sotto la gradinata della platea, un tavolino da bar con un vecchio acquario sopra e un pesce di plastica. Il mare di Annabel Lee è una striscia di "ondulite", e intorno un po' di sabbia. Ci sono gli strumentisti, sei ragazzi che ce la mettono tutta nell'eseguire quell'ombra di free jazz che Leo pare scriva. Quindi c'è lo spettacolo. Ma che spettacolo è questo?<sup>21</sup>

Infatti,

è la rappresentazione di un incubo sguaiato che vede i due arrivare spaesati valigie alla mano (i loro sax) in un luogo improbabile dove persino i letti gli sono ostili e dove un abnorme «infermeria» (occhio all'accento) interpretata dal loro fedele collaboratore Giuliano Cordovado (figlio di Godzilla ed eccellente non-attore), li spia ambiguamente. Tra misurazioni di pressione («un litro meno un quarto»), ricerche di definizioni per parole crociate, allucinanti dilatazioni del linguaggio (il miscuglio dei dialetti, dal piemontese al napoletano passando per il pugliese) e totoismi vari, lo spettacolo si addensa inesorabilmente di

<sup>21</sup> E. Siciliano, *Poe è solo pretesto per voci da osteria*, in «Corriere della sera», 15 aprile 1981.

nonsenso. Un vortice d'inconcludenza comica, troppo comica per non sfiorare il tragico, un flusso d'alta demenzialità che s'arresta ad un segnale preciso («mannaggia 'o padre turco») per lasciar scorrere la sana (ma decadente) partitura musicale, farcita di citazioni verdiane e di evocazioni jazzistiche [...]. Un concerto sconcertante<sup>22</sup>.

Leo e Perla hanno rappresentato tutte le ruvidità del Sud e le sue più profonde contraddizioni, la capacità e la genialità ma anche le difficoltà di quegli anni... ma soprattutto hanno incarnato l'abilità di essere grandi artisti e di vivere il teatro come supplemento di vita lì dove è la vita a mancare... In conclusione, sono illuminanti le parole di Perla in una delle pochissime e rarissime dichiarazioni:

Il teatro conduceva la Vita, un percorso senza finzioni, senza sovrastrutture. [...] Indubbiamente l'impatto era spaventoso. Il pubblico ci vedeva compiere il "salto mortale": il "morire in scena". [...] Nel momento in cui entravamo in scena, la nostra vita vera era quella. L'attore, vive la sua poeticità solo quando è in scena. È se stesso un quadro vivente. La vita la vivi; nel teatro vivi la sostanza. [...] Il Teatro che era la vita vera, di fronte alla vita reale, si disillude e mi sono svegliata dal coma in cui mi aveva rinchiusa il teatro, i cui meccanismi, ora, erano diventati automatici, non più sublimi. Negli ultimi spettacoli non riuscivo più ad abbandonarmi, così durante *Annabel Lee*, ho detto "non è giusto che io finga", e il cerchio si è chiuso<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> C. Infante, *Annabel Lee*, in «Scena», VI, 1981, n. 5, p. 10.

<sup>23</sup> La citazione accosta diverse dichiarazioni rilasciate da P. Peragallo e pubblicate in M. La Monica, *Il poeta scenico*, cit., p. 195, p. 199 e p. 206 (15 gennaio 1995), pp. 206-207 (20 gennaio 1995).

Sara Biasin

## I QUADERNI DI PERLA

Oggetto di riflessione e di analisi del presente scritto sono sei quaderni di Perla Peragallo, cinque dei quali inediti, conservati nell'archivio di Leo de Berardinis presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna<sup>1</sup>. Questi si riferiscono agli spettacoli: *'O Zappatore* del 1972, *Sir and Lady Macbeth* (seconda versione) del 1973, *King lacreme Lear napoletane* del 1973, *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* del 1974 e *Rusp spers* del 1976. L'altro quaderno riguarda lo spettacolo *Sudd* del 1974 e ne esiste una trascrizione pubblicata da Franco Quadri nel volume *L'avanguardia teatrale in Italia*<sup>2</sup>, dove si trovano anche le note di lavoro per *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* del 1967.

Prima che si costituisse l'Archivio de Berardinis, la principale fonte di riferimento per la ricostruzione di quegli spettacoli e per l'individuazione delle caratteristiche della poetica di Leo e Perla era rappresentata dall'insieme delle recensioni. Ora, nonostante rimanga esigua la documentazione fotografica, audio e video del Teatro di Marigliano, disponiamo di un importante materiale che, anche in virtù di questi vuoti documentari, si fa più prezioso. Mi riferisco ai quaderni di Perla.

Dopo aver presentato alcuni aspetti generali di questi quaderni, ho scelto di soffermarmi su due, quello di *Sir and Lady Macbeth* e quello di *Rusp spers*. *Sir and Lady Macbeth* è il primo esperimento di una drammaturgia rigorosamente definita, in legame stretto con il precedente lavoro sull'*Amleto*, ma con un ruolo inversamente proporzionale dell'improvvisazione. Costituisce dunque un nodo centrale per la

<sup>1</sup> Solo successivamente ho associato questa documentazione inedita – conservata presso il Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], – ai quaderni dell'attrice di cui sapevo l'esistenza grazie ai libri di Gianni Manzella e di Franco Quadri e alla testimonianza di Elena Bucci. Elena li ha ricevuti da Perla «a Roma, nella casa di via Nizza» e li ha restituiti a Leo fra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta. Cfr.: G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* [1993], Firenze, La casa Usher, 2010 (1ª ed. Pratiche); F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977; E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 128-133. Pagine di questi quaderni sono state esposte nella mostra *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967/1979]*, prodotta da Gucci e curata da Gianni Manzella ed Enrico Pitozzi (Gucci Hub, Milano, 3-12 aprile 2019). Inoltre, sono stati trattati nel testo di E. Pitozzi, *Contro la rappresentazione. Note sul teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in M. Borgherini et al. (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, primissima esplorazione frutto della ricerca condotta sui quaderni nel contesto di *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, progetto finanziato dall'European Research Council (ERC Starting Grant 2015).

<sup>2</sup> Si tratta della trascrizione del secondo quaderno di lavoro della compagnia, ricostruito da Perla dopo la perdita del primo. Cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., vol. I, pp. 280-296.

sperimentazione del rapporto tra struttura e improvvisazione; avvia inoltre una ricerca di lunga durata sull'uso della voce in funzione musicale. *Rusp spers* è l'ultima e la più incompleta traccia testuale delle drammaturgie del Teatro di Marigliano. Proprio l'incompletezza, oltre alla verbosità di un linguaggio talora incomprensibile, testimonia il punto di approdo di quell'esperienza, dove drammaturgia e poetica scenica si muovono all'unisono. Meno conosciuto dei precedenti *'O Zappatore* e *King lacreme Lear napulitane*, *Rusp spers* certifica un processo di elaborazione di una drammaturgia completamente originale che non ha più bisogno di riferimenti testuali esterni.

Se guardiamo a questi materiali tenendo in mente l'osservazione di Claudio Meldolesi che la documentazione dell'archivio di Leo «sembra produrre un effetto di “costringimento”»<sup>3</sup>, dove anche i vuoti entrano in gioco, possiamo considerare le lacune e le assenze, sia quelle relative all'esistenza stessa dei quaderni sia quelle legate ai loro contenuti, non come dati casuali ma, al contrario, come indizi che ci parlano della poetica scenica di Leo e Perla e della trasformazione che questa attraversa nel corso del tempo.

Integrando la drammaturgia edita a quella inedita viene alla luce un corpus importante che appartiene a un periodo preciso, circoscritto tra il 1967 e il 1976, e presenta un'esatta corrispondenza con gli spettacoli realizzati nello stesso arco di tempo<sup>4</sup>. Questa corrispondenza, per nulla scontata, ci consente di rintracciare sul piano testuale le trasformazioni della poetica scenica e di affermare che, a partire dal 1967, la produzione teatrale di Leo presenta, e presenterà sempre, una stretta connessione «tra gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica»<sup>5</sup>.

Sappiamo che si tratta di un periodo cruciale del percorso artistico di Leo e Perla, caratterizzato da esperienze importanti e scelte radicali che hanno assunto il senso di veri e propri punti di svolta, tracciando più di una fine e altrettanti nuovi inizi<sup>6</sup>, pur «nel segno di una evidente continuità di fondo», come sottolinea Angelo Vassalli<sup>7</sup>. A tal proposito, ritengo utile tenere presenti anche i rivolgimenti di vita della coppia artistica, non tanto per giungere a una scansione schematica delle differenti tappe che si succedono, quanto per verificarne la connessione con quei cambiamenti che, proprio dall'insieme dei quaderni di Perla, è possibile individuare sul piano della scrittura e che riguardano alcuni degli elementi più caratteristici del loro teatro.

<sup>3</sup> C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli e la costituzione del suo archivio al DAMS bolognese*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 43.

<sup>4</sup> Fanno eccezione due lavori: *Don Chisciotte*, in quanto caratterizzato dalla collaborazione con Carmelo Bene, e *Compromesso storico a Marigliano*, per le sue qualità di azione teatrale più che di spettacolo.

<sup>5</sup> G. Guccini, *Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, in «Prove di drammaturgia», XIX, 2013, n. 1, p. 3.

<sup>6</sup> Si segnalano i seguenti snodi: la partecipazione al Convegno d'Ivrea nel 1967; la collaborazione con Carmelo Bene nel 1968 seguita da una temporanea uscita di scena; la sperimentazione del linguaggio cinematografico, da cui nasce *A Charlie Parker* del 1970; la nuova vita teatrale a Marigliano e poi di nuovo il ritorno a Roma nel 1976.

<sup>7</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 25. Ma già Meldolesi titolava un capitolo della *Terza vita di Leo: Circa la svolta bolognese: un oltre senza rimozioni di Bene, Perla e Marigliano*.

Ciascun quaderno è relativo a uno spettacolo. Al suo interno vengono riportati il titolo, gli elenchi dei materiali e degli strumenti utilizzati e una parte di scrittura propriamente scenica indicata con il termine «scaletta», in cui troviamo la struttura vera e propria dello spettacolo. Spazi, parole, oggetti, movimenti, luci e suoni sono il materiale di questa drammaturgia capace di dare allo spettatore di allora «una sensazione auditivo-visiva estremamente nuova»<sup>8</sup>, concreta e al tempo stesso poetica e visionaria. I quaderni di Perla, dove si fa ricorso anche a disegni, possono essere considerati veri e propri esempi di scrittura scenica testualmente espressa. Oltre a darci informazioni relative ai vari elementi presenti nella costruzione dell'evento spettacolare, i quaderni ci pongono di fronte a un'altra questione fondamentale della pratica drammaturgica di Leo e Perla fin dagli inizi: il rapporto tra schema e improvvisazione. È questo un aspetto attorno al quale mi pare ruoti buona parte del fascino scenico che li ha caratterizzati e allo stesso tempo resi più volte oggetto di critiche anche contrastanti, che ne denigravano il troppo o il troppo poco rigore.

Tornando all'effetto di «costringimento», il fatto che la documentazione fornisca la scrittura scenica di tutti gli spettacoli fino al 1976 e non ne fornisca alcuna per quelli successivi, da un lato rafforza la continuità tra i primi due realizzati a Roma e i primi cinque del Teatro di Marigliano e, dall'altro, suggerisce una distinzione tra l'insieme di questi lavori, a cui fa riferimento il corpus drammaturgico emerso, e la produzione successiva. Poiché il 1976 costituisce un momento preciso di svolta in direzione di spettacoli sempre meno definiti drammaturgicamente, è possibile ipotizzare che il vuoto della documentazione dopo quella data non dipenda da una dispersione dei documenti bensì da una trasformazione della poetica, caratterizzata appunto dal crescente ricorso all'improvvisazione. A sostegno di questa ipotesi intervengono le caratteristiche stesse dei quaderni poiché la scrittura incompleta degli ultimi due, *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* e *Rusp spers*, lascia intendere il passaggio a uno schema drammaturgico sempre più labile. Se così fosse, osservando che la trasformazione della scrittura segue, per corrispondenza, i cambiamenti e le svolte dell'itinerario artistico ed esistenziale di de Berardinis, si può parlare di un impatto sul piano della drammaturgia analogo a quello che, come osserva Marco De Marinis, si può riscontrare nella scrittura prettamente teorica<sup>9</sup>.

Tutti i quaderni di Perla, ad eccezione delle note relative all'*Amleto* del 1967, appartengono al periodo trascorso a Marigliano, e sono caratterizzati da una scrittura che presenta un forte legame con quel contesto. Ritenendo non casuale il fatto che la scrittura compaia a questo punto dell'itinerario artistico ed esistenziale di Leo e Perla, dopo che hanno compiuto una profonda riflessione sulla funzione sociale della loro arte, tornano utili le considerazioni di Roland Barthes in ambito letterario: è nella scrittura, tra l'«orizzonte» della lingua e la «verticalità» dello stile, che prende corpo l'identità formale dell'autore e si condensa «la scelta di un comportamento umano».

<sup>8</sup> G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 52.

<sup>9</sup> Cfr. M. De Marinis, *Leo de Berardinis artista-teorico*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 301-306.

è appunto qui che lo scrittore si individualizza con chiarezza perché è qui che egli si impegna. [...] Lingua e stile sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il prodotto tra la creazione e la società, [...] è la forma colta nella sua destinazione umana e legata così alle grandi crisi della Storia. [...] è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio<sup>10</sup>.

Dal quaderno di *'O Zappatore* del 1972, primo spettacolo mariglianese, Leo e Perla sperimentano una nuova scrittura, dove le pregresse conoscenze tecniche del mestiere si mescolano a elementi e presenze appartenenti alla specifica realtà di Marigliano, «un'area meno inflazionata, meno sofisticata, meno infettata da certi fraintendimenti»<sup>11</sup>. Da qui ricomincia e insieme continua la ricerca di una personale drammaturgia: «a Marigliano [...] cominciamo una esperienza nuova apparentemente ma in effetti conseguente il discorso iniziato a Roma»<sup>12</sup>.

Fin dalle prime pagine di questo quaderno, dai vari e ricchi elenchi del materiale fonico-elettrico, dei materiali scenici, degli strumenti musicali, dei costumi e delle musiche, si riscontra una grande varietà di immagini, di luci e sonorità. Leo e Perla creano una drammaturgia originale caratterizzata da una complessa combinazione di elementi eterogenei che richiede una notazione molto precisa, come si vede, oltre che nella scaletta vera e propria, nelle pagine successive agli elenchi, in cui si riportano tutte le cose da fare all'inizio del primo e del secondo tempo dello spettacolo.

Senza entrare nel merito del rapporto di Leo e Perla con questa zona alla periferia di Napoli, basti ricordare la piena autonomia con cui svolsero un'intensa attività di animazione e diedero vita a un teatro che, nelle sue varie denominazioni ("di zona", "rozzo", "dell'ignoranza"), chiama in causa la questione del popolare e del territorio, e connota l'autodecentramento a Marigliano come un altro, particolare, esempio italiano di sviluppo teatrale fuori dal teatro. È di questa sperimentazione, dove l'inconsapevolezza dei partecipanti diventa «*tabula rasa* per nuove scritture»<sup>13</sup>, che ci parlano i quaderni di Perla. In essi notiamo il coinvolgimento nel nucleo artistico di attori non professionisti, che Leo chiama «attori geopolitici»<sup>14</sup> e, per i primi due spettacoli, di una piccola orchestra di musicanti del posto; riscontriamo inoltre un linguaggio teatrale che ingloba elementi presi da quella cultura periferica e popolare,

<sup>10</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1966, pp. 12-13 (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953).

<sup>11</sup> L. de Berardinis, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, p. 103.

<sup>12</sup> L. de Berardinis, *E venne il '68* [1975], in «Quarta parete», 1977, nn. 3-4 (*Teatro sperimentale*), p. 110.

<sup>13</sup> C. Meldolesi, *Il conferimento a Leo del fondo Bacchelli*, cit., p. 42.

<sup>14</sup> De Berardinis si riferisce a «gente non ancora immessa nel mercato culturale, ma con una cultura teatrale» e con un modo particolare di porsi «nei confronti della sonorità della voce, della gesticazione»; O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, cit., p. 104. Secondo questa accezione, nel Teatro di Marigliano, attori "geopolitici" sono stati Sebastiano Devastato, Nunzio Spiezia, Giggino Patanjali, Giosafatt Nocerino, Francesco Capasso.

come il dialetto e la sceneggiata, a cui Leo e Perla guardano con fascinazione e distacco, prima assimilandoli e poi utilizzandoli come strumenti di parodia e di progressiva distruzione del teatro.

Nella mescolanza di canzoni popolari, dialetti e imprecazioni con elementi culturali colti, classici e contemporanei, che caratterizza questa drammaturgia, è possibile riconoscere la volontà di Leo e Perla di andare oltre la distinzione tra cultura e sottocultura, tra tradizione e sperimentazione. L'esperienza del Teatro di Marigliano diventa così la matrice dell'idea di un teatro popolare e di ricerca espressa da de Berardinis negli scritti e nell'attività degli anni Novanta<sup>15</sup>.

Un altro elemento da considerare è la data 1976 riportata all'interno di ciascun quaderno: suggerisce l'ipotesi che tutti i quaderni siano il risultato di un successivo lavoro di ricostruzione. In questo caso, lo si può pensare realizzato in occasione della rassegna personale organizzata proprio nella stagione 1975-76: "Dal teatro come errore al teatro dell'ignoranza 1966-1976". Riproponendo i loro spettacoli da *La faticosa messinscena dell'Amleto a Rusp spers*, che in quel momento è l'ultima creazione, i due artisti intendono ripercorrere le tappe della loro carriera con un atteggiamento di ripensamento autocritico. Essendo quello di *Rusp spers* l'ultimo quaderno di Perla che sia stato possibile reperire, la documentazione conferma e sottolinea il punto di svolta a cui l'itinerario artistico ed esistenziale di Leo e Perla giunge con questo lavoro dove, come ha scritto Manzella, di fatto «si consuma l'esperienza di Marigliano»<sup>16</sup>. Anche le divergenze artistiche fra Leo e Perla – tornati nel 1976 a Roma – a partire da questo periodo iniziano a manifestarsi sulla scena sotto forma di litigi.

In conclusione, facendo emergere un'esatta corrispondenza tra gli spettacoli ripresi nella rassegna e quelli cui fa riferimento l'insieme delle drammaturgie, i quaderni sembrano fornire una prova documentaria non solo del cambio di rotta che si verifica dopo *Rusp spers* ma anche della continuità dei lavori precedenti. E se dalla teatrografia<sup>17</sup> – dove la dicitura "Spettacoli del Teatro di Marigliano" è utilizzata per indicare tutti i lavori realizzati fino al 1981 e l'indicazione "Produzioni Teatro di Marigliano" resta fino al 1983 – si coglie una continuità di fondo, sono tuttavia le parole di Leo stesso a collocare la fine effettiva dell'esperienza di Marigliano tra il 1975 e il 1976<sup>18</sup>.

Sulla base di queste osservazioni, il corpus drammaturgico considerato mette in evidenza anche una corrispondenza tra scrittura e contesto di produzione, da cui cre-

<sup>15</sup> I termini "pubblico" e "popolare", "nazionale" e "di ricerca" sono tante facce di un teatro, che vuole essere sempre sperimentale, contemporaneo e per la collettività. Cfr.: L. de Berardinis, *Per un teatro pubblico popolare* [1996], in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 61-63; L. de Berardinis, *Per un teatro Nazionale di Ricerca*, in «Culture Teatrali», 1999, n. 1, pp. 149-155.

<sup>16</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 76.

<sup>17</sup> Il riferimento è alla *Teatrografia* di Fiora Scopece in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 405-425, che ha mantenuto i titoli e le periodizzazioni proposti nella teatrografia curata dal Teatro Laboratorio San Leonardo sotto la guida di Leo.

<sup>18</sup> L. de Berardinis, in M. De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il [teatro]*, in «Acquario», IV, 1986, nn. 8-9-10, p. 65 (intervista ripubblicata, rivista e aggiornata con il titolo *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in C. Tafuri e D. Beronio [a cura di], *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. IV, Genova, AkropolisLibri, 2013, pp. 154-191).

do derivi in buona parte il senso di autenticità e la forza comunicativa che traspare da questo teatro, «fatto sulla base di pensieri più che di scrittura drammatica»<sup>19</sup>. La noncuranza per le mode e le convenzioni permettono a Leo e Perla di agire sempre secondo esigenze personali cosicché, nonostante la corrispondenza cronologica con i tempi della storia del teatro italiano, le diverse esperienze teatrali (le cantine romane, il decentramento, il ritorno nella capitale con spettacoli squarciati dall'improvvisazione proprio durante gli anni dell'Estate romana e del culto dell'effimero) conservano una forte impronta di continuità personale, in cui si rinnovavano le difficili ma fertili convivenze perseguite tra tradizione e ricerca, tra centro e periferia, tra lavoro individuale e collettivo, tra elaborazioni teoriche e creazione scenica. Ogni qualvolta Leo e Perla sentono venir meno le motivazioni profonde dell'arte, e non sarebbe esagerato dire della vita stessa, "emigrano" per ricominciare altrove: spinti da una necessità esistenziale di espressione e di creazione artistica, scorgono in ogni diverso contesto a cui approdano la possibilità di ripensare il proprio teatro e di elaborare forme drammaturgiche nuove ma senza recidere le proprie radici, come sanno fare i grandi artisti.

I quaderni di Perla consentono inoltre di riconoscere una continuità con la drammaturgia che de Berardinis sperimenta in qualità di attore nelle regie beckettiane di Carlo Quartucci. Dal lavoro con Quartucci, che fu altamente formativo, Leo apprende l'uso del corpo e della voce, la gestione dello spazio, delle luci e di quanto concorre a costruire la scena secondo un'idea drammaturgica caratterizzata dal rigore, dalla sensibilità pittorica, da una poetica marcatamente non realistica. Quartucci trasmette a de Berardinis una concezione di "battuta teatrale" che riguarda tutti gli elementi parimenti coinvolti nel processo di scrittura scenica. Similmente, nei quaderni di Perla, "battuta" può essere una luce, un gesto, un movimento, un rumore, una musica, una voce. Ne deriva un forte rigore ritmico, sonoro e visivo, che lega l'elaborazione drammaturgica di Leo e Perla alla ricerca di un nuovo linguaggio scenico, molto concreto e fisico. Una ricerca che de Berardinis aveva portato avanti con la Compagnia della ripresa ed era strettamente legata alle caratteristiche della scrittura di Beckett, già di per sé una «lingua della recitazione... fatta di suoni, pause, silenzi... il corpo, il gesto...»<sup>20</sup>. Non era solo il testo a essere considerato, ma tutto il pensiero dell'autore, da intendersi «come problematica dell'esistenza»<sup>21</sup>. Inoltre, il processo compositivo di Quartucci prevede che gli attori reagiscano creativamente, ma all'interno di un progetto coordinato da un leader riconosciuto. Analoghe dinamiche percorrono la realizzazione degli spettacoli di Marigliano di cui abbiamo i quaderni. In questa pratica di composizione scenica credo si possano riconoscere le radici di quel particolare modo di creare «orchestrando tutto»<sup>22</sup> che caratterizza le opere del Teatro di Leo a Bologna.

I quaderni di Perla mostrano una drammaturgia in cui tutta la materialità della scena viene come imbrigliata nella rete della scrittura: all'interno di questo intreccio di luci e musiche si muove l'attore, a sua volta creatore di immagini e suoni. Ogni elemento

<sup>19</sup> C. Meldolesi, *Voci della città e della cultura*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 22.

<sup>20</sup> C. Quartucci in *Colloquio con Carlo Quartucci*, a cura di A. Petrini, in «L'Asino di B», 2002, n. 6, p. 178.

<sup>21</sup> C. Quartucci, *Note di regia*, in «L'Asino di B», 2001, n. 5, p. 22.

<sup>22</sup> F. Hrelia, *Per un teatro gnostico*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 91.

scenico è trattato secondo parametri musicali, quali la durata, il ritmo e l'intensità. Lunghi dal costruire un testo tradizionalmente inteso, questa drammaturgia è un susseguirsi di scene che, grazie ai quaderni, possiamo in parte ricostruire, talvolta in maniera dettagliata. Prendono forma frammenti di teatro: visioni surreali, gesti degradati e scomposti, atmosfere aspre e cupe ma capaci anche di creare momenti di raffinata poesia e dolcezza. Penso per esempio alle suggestive immagini create in *King lacreme Lear napoletane*.

Come indicano due precisissimi disegni di questo quaderno, sono il colore, la varietà e la disposizione delle diverse fonti di luci a costruire e caratterizzare lo spazio. Nelle ultime immagini dello spettacolo vediamo Perla illuminata da una luce azzurra che sulle note di Beethoven comincia a «morire con avvitamenti su se stessa»<sup>23</sup>. Poco dopo, sale una musica «tipo gocciolio di pioggia dai pianoforti» con al culmine l'accensione di tutti i quarzi. Leo caccia l'orchestra, si avvicina a Perla e attacca: «Avrei potuto salvarla / Nel profondo stupore del sonno della morte / In questa terra di sogno vedere / il mio corpo di sogno / oh, guarda la farfalla»<sup>24</sup>. Perla si sveglia e mentre in ginocchio si cosparge la testa di cenere, nella dissolvenza dei quarzi, la battuta continua: «con le ali bordate di lune e di soli / Nella regione di luce senza luce / nell'ombra senza ombra / nella regione del pensiero senza pensiero»<sup>25</sup>. Leo si acceca, si mette gli occhiali e segue la battuta: «Ora puoi accompagnarmi allo scoglio di Dover...»<sup>26</sup>. Di lì a poco una striscia di luce scende a evocare l'immagine di un fiume sulla cui riva, portando un mazzo di iris, Perla va a inginocchiarsi vicino a Leo. La battuta si conclude: «Ora, se anche ogni lettera fosse un sole, non la potrei vedere»<sup>27</sup>. Si accende il cannone azzurro. «Perla spezza i gambi degli Iris. Al terzo gambo ricomincia a piovere piano. Si chiude il sipario lentamente»<sup>28</sup>.

Dai quaderni rileviamo l'importanza delle pause nella definizione del ritmo e dell'atmosfera dello spettacolo: se il silenzio, l'immobilità e il buio ne scandiscono il tempo e lo spazio, la scrittura si connota nei termini di una «scrittura scenica annotata come partitura musicale»<sup>29</sup>, dove sono le dinamiche di composizione ed esecuzione proprie del jazz, caratterizzate dal ricorso all'improvvisazione, a essere assunte come riferimento di una tecnica personale che combina parti fisse ed estemporanee. È anche possibile verificare a chi e a cosa queste si riferiscano e il loro andamento negli spettacoli realizzati tra il 1967 e il 1976. Si osserva che progressivamente l'improvvisazione guadagna maggiore spazio diventando, da strumento di composizione, strumento di distruzione della scrittura scenica, mentre si estremizzano le differenze relative ai ruoli e alle qualità dello stare in scena dei due artisti.

<sup>23</sup> P. Peragallo, *King lacreme Lear napoletane*, quaderno, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.2, p. 37.

<sup>24</sup> Ivi, p. 43.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Ivi, p. 38.

<sup>27</sup> Ivi, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Questa espressione è formulata anni dopo da Leo de Berardinis in *Lo spazio della memoria*, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.53.

Riportando le parti fisse, i quaderni confermano l'iniziale centralità della figura di Perla, vero e proprio perno degli spettacoli, e il ruolo di spalla assunto da de Berardinis con interventi che sfuggono alla scrittura e aprono spazi d'improvvisazione sempre più ampi e liberi. La trasformazione del rapporto schema/improvvisazione, a favore del secondo termine, risulta strettamente legata agli sviluppi della relazione scenica tra Leo e Perla:

Mi ero sempre lasciato spazi molto liberi per l'improvvisazione. Dicevo di essere la spalla perfetta di Perla: con lei provocavo calcolatamente delle situazioni teatrali. Facevo proprio da spalla, Perla era il perno degli spettacoli. In un secondo momento mi sono posto come jolly della situazione: improvvisavo per tutto il tempo dello spettacolo, sollecitando gli altri componenti. Poi ho iniziato a lasciare tre, cinque minuti di spazio totalmente libero, in cui poteva avvenire qualunque cosa<sup>30</sup>.

I quaderni mettono in luce un altro riferimento non specificamente teatrale a cui Leo e Perla guardano per elaborare una propria tecnica di drammaturgia: il montaggio audiovisivo<sup>31</sup>. Si potrebbe dire che le tecniche di composizione ed esecuzione del jazz fanno da riferimento per la scrittura performativa come quelle relative al montaggio audiovisivo lo sono per la scrittura scenica. Sperimentata in due precedenti lavori, la tecnica del montaggio stimola una logica non narrativa che porta Leo e Perla a ragionare per singole scene<sup>32</sup>. Ricorrono tecniche, effetti e termini, che appartengono al linguaggio del cinema, come «scaletta», «assolvenze» e «dissolvenze». Anche la ripetizione può essere considerata una tecnica drammaturgica suggerita dalla pratica del montaggio audiovisivo. Essa determina in buona parte l'effetto di ossessione e il carattere patologico-esistenziale osservati dalla critica, ma è anche un mezzo per avvitare un'opera all'altra. Proprio il ricorso a elementi tratti da lavori precedenti crea il senso di un continuum, nonostante le mutazioni.

Osservando gli elementi oggetto di autocitazione (movimenti e battute degli attori, immagini registrate, luci, oggetti di scena, brani musicali) si individua una sorta di iconografia personale ricorrente negli spettacoli, che crea alcune delle visioni più suggestive del teatro di Leo e Perla. Alcuni di questi elementi tornano negli spettacoli che de Berardinis realizza a Bologna: per esempio le immagini delle bare e della vasca da bagno, direttamente legate alla figura di Perla. L'immagine della bara che si trova in *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* del 1974 e in *Assoli* del 1977 la ritroviamo, enigmatica e silenziosa, nel fondo del palco e stretta tra le braccia di Neiwiller in *Totò, Principe di Danimarca* del 1990, mentre l'immagine della vasca da bagno di *Sudd* ricompare in *Dante Alighieri – studi e variazioni* del 1984.

Altri elementi ricorrenti sono i fiori e la terra, l'acqua, le lampadine colorate e le candele. Nei quaderni si parla di petali rossi che cadono addosso a Perla in *'O Zappatore*

<sup>30</sup> L. de Berardinis, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, cit., p. 107.

<sup>31</sup> A questo proposito cfr. L. de Berardinis e P. Peragallo, *Il tracciato della macchina da presa*, in «La scrittura scenica», 1971, n. 3, pp. 58-59.

<sup>32</sup> Cfr. *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare e A Charlie Parker*, lavori che definiscono rispettivamente «spettacolo cinetrale» e «registrato audiovisivo» (*ibid.*).

e che tornano in *King lacreme Lear napoletane*; di Perla che porta un mazzo di iris e poi ne spezza i gambi in *King lacreme Lear napoletane*; assolvenze e dissolvenze di un roseto si trovano in *Sudd* e in *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* un tripudio di fiori ricopre letteralmente la scena. L'immagine dell'acqua è quasi onnipresente: la troviamo in *Sir and Lady Macbeth* e diventa preponderante in *Sudd*. Immagine e rumore del mare si trovano anche in *'O Zappatore*; l'acquazzone di *A Charlie Parker* torna in *Rusp spers* e un fiume è ricreato sulla scena attraverso una striscia di luce in *King lacreme Lear napoletane*. Spesso è Perla a sfruttare l'immagine dell'acqua per creare alcune delle sue scene madri: nelle vesti di Lady Macbeth grida «Acqua! Acqua!» e compie il gesto di lavarsi le mani e la faccia, poi ripreso in *'O Zappatore*; è sotto la pioggia in *King lacreme Lear napoletane* e immersa nell'acqua della vasca per poi uscirne fradicia in *Sudd*. Quanto agli oggetti funzionali all'illuminazione rivediamo file di lampadine colorate in *Quintett* del 1988 e in *Totò, Principe di Danimarca* del 1990, mentre un richiamo delle candele e dei lumini che caratterizzano lo spazio scenico di *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* si riscontra nell'illuminazione de *L'uomo capovolto* del 1987 e nel successivo *Macbeth*.

In questo «teatro di immagini»<sup>33</sup> e di autocitazioni, dove si produce un senso ossessivo e perturbante di eterno ritorno, spiccano alcune azioni: Perla che vomita latte (in *Sir and Lady Macbeth* del 1968, in *A Charlie Parker* e in *Compromesso storico a Marigliano*, e poi in *'O Zappatore* e *Sir and Lady Macbeth* del 1973); Perla che stringe il cuore tra le mani e lo offre al pubblico (in *Compromesso storico* e poi in *'O Zappatore*); «un duetto di pile» tra Leo e Perla che troviamo in *Sir and Lady Macbeth* e in *'O Zappatore*; Sebastiano che sbuccia una banana e se la mangia in *'O Zappatore*, ripresa in *King lacreme Lear napoletane* dove un'altra immagine, quella di de Berardinis che si acceca e indossa gli occhiali, richiama il Leo bendato, poeta-veggente, del precedente *'O Zappatore* e anticipa l'immagine che torna anni dopo in *Novecento e Mille* del 1987.

Nei quaderni si evidenziano anche altre caratteristiche fondamentali della poetica scenica di Leo e Perla riguardo all'utilizzo della luce – tempi e qualità – e alla presenza consistente del buio, che tanto contribuiscono a definire il ritmo e l'atmosfera dello spettacolo. Come ogni altro elemento oggetto di questa scrittura, anche la luce non ha mai una funzione meramente descrittiva né, tantomeno, decorativa. Al contrario, poiché segue la logica di un teatro che vuole essere poesia vivente, la luce svolge una funzione precisa e diventa un potentissimo strumento di “manifestazione”, lì dove il buio produce una dimensione sconosciuta e segreta: l'origine e la fine di ogni visione. Dai quaderni, quello di Marigliano risulta già essere un teatro «dove l'enigma è il fulcro»<sup>34</sup>. Molte scene avvengono nella semioscurità o sono bagnate da una luce che gioca a farle apparire e scomparire come una visione effimera o intermittente. La luce ritaglia e isola un'immagine o crea e cambia lo spazio, ne determina il colore, dà la possibilità di vedere e ne mostra il rischio: sono «i mondi che passano tra uno stop di diaframma e l'altro»<sup>35</sup>. Spesso l'illuminazione è ottenuta con lampadine, pile e flash

<sup>33</sup> L. Dandrel, *Des italiens a Bordeaux: leurs rêves de destruction*, in «Le Monde», 9 novembre 1973.

<sup>34</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, a cura di G. Zorcù, Arcidosso, Effigi, 2012, p. 15.

<sup>35</sup> L. de Berardinis e P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., vol. I, p. 277 (prima pubblicazione in «Teatro», autunno-inverno 1967-1968, n. 2, pp. 65-77).

che gli attori gestiscono in maniera autonoma sulla scena. Molto frequente è anche l'uso di luci al neon e del "cannone", il classico cerchio di luce usato nel varietà. La lettura dei quaderni evidenzia la predilezione di Leo e Perla per alcune tonalità fino a delineare una sorta di scala cromatica ricorrente dove prevalgono luci bianche, violette, gialle, rosse e blu.

L'esposizione degli strumenti tecnici del mestiere (le diverse fonti di luce, i microfoni, i registratori, i proiettori), consuetudinaria nel teatro di Leo e Perla per questioni pratiche drammaturgiche, crea un effetto straniante capace di mettere in crisi e distruggere qualsiasi atmosfera mistificatrice. A questo proposito si deduce dai quaderni che è soprattutto de Berardinis a gestire gli strumenti tecnici, mostrare l'artificio e mettere in crisi la tensione poetica. Si nota inoltre che, fatta eccezione per gli ultimi due quaderni incompleti, ricorre una struttura dello spettacolo in due tempi.

### ***Sir and Lady Macbeth***

Il quaderno si apre con due elenchi relativi ai materiali fonico-elettrici e ai materiali scenici. Nel primo elenco troviamo: «2-3 microfoni, 2 registratori, 1 proiettore 16 mm per proiettare scena colore Charlie Parker e scena del latte, 10 pinze con lampade da 500w, 2 cannocchiali per 2 tondi ciclamino e azzurro dietro il bidet, 1 proiettore per rettangolo luce azzurra a destra, 1 macchina Andreghetti per pianeta, 4 pile grandi colorate, 10 pile piccole per segnali, 1 laringofono, 1 flash elettronico, 1 clavione, 1 lampada di wood (luce nera)». I materiali scenici sono: «veli o moquette, velatino, bidet, stoffe di seta viola-ciclamino-azzurro, laringofono». Segue un disegno con la disposizione scenica del materiale e poi un elenco con le tappe della tournée. Schematizzando, possiamo dire che il quaderno si presenta strutturato in tre parti a cui corrispondono tre differenti tipi di notazione.

Nella prima si trova la scaletta dell'intero spettacolo, la scrittura scenica vera e propria, mentre le altre due parti riguardano approfondimenti interni. La seconda contiene un codice di segni inventato da Leo e Perla, un originale alfabeto sonoro usato per organizzare parte del materiale verbale in una sorta di pentagramma, presentato nelle pagine immediatamente successive. Il codice è costituito da una trentina di segni che danno precise indicazioni di pausa, di ritmo, di altezza e di fonazione, come per esempio: pausa, doppia pausa, pausa disarmonica lunghissima, veloce, lento, riverbero, vibrato, appoggiatura, falsetto, lamento, vomitando, colpetti di gola, fischi microfono, ridendo, voce svenuta, pianto decantato, cinguettio. Grazie a questo alfabeto, possiamo avere un'idea precisa della sperimentazione che Leo e Perla compiono sul suono e in particolare sulla voce, andando oltre l'effetto scenico definito dalla critica come un «recitar cantando» per conoscere la tecnica che l'ha creato. Traslando nel suo teatro alcuni principi teorizzati dal compositore austriaco, de Berardinis parla di «fonazione schönbergiana»<sup>36</sup>. La sperimentazione sulla voce è fortemente

<sup>36</sup> R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*, in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3, cit., p. 96.

determinata dal microfono usato come strumento musicale, non tanto per amplificare quanto per creare particolari effetti sonori. Inoltre, l'alternarsi e il sovrapporsi delle voci di Leo e Perla, che si osserva dalla disposizione delle battute sul pentagramma, danno l'idea della ricchezza del tessuto sonoro e della complessità drammaturgica dello spettacolo.

La terza parte del quaderno riporta per esteso le battute verbali di Leo e Perla relative a tre scene indicate ciascuna con un titolo: «BUSSA BUSSA, LARINGOFONO e FUMATA». Nella prima scena notiamo l'uso di un linguaggio «basso»: il dialetto, adottato per la sua qualità sonora più che per le sue connotazioni sociali<sup>37</sup>, e inoltre turpiloquio, pernacchie e imprecazioni. La scena shakespeariana del portiere del castello di Macbeth a Inverness viene riscritta come una sorta di duetto in dialetto foggiano spezzando l'atmosfera nobile e tragica dell'originale. In «FUMATA», indicata nella scaletta come prefinale, un'unica frase o periodo grammaticale vengono spezzati per essere pronunciati dall'uno e poi dall'altra, per esempio: «L[leo] non conosci un rimedio per una mente / P[erla] inquieta, non sai strappare dalla memoria un dolore / L[leo] radicato, cancellare le angosce strette nel cervello»<sup>38</sup>. Ma la lettura del quaderno consente anche di avvicinare lo sguardo alle immagini evocate verbalmente:

L. Vieni o notte che accechi ogni cosa / copri con un velo i teneri occhi del giorno / pietoso e, con la tua sanguinosa, invisibile / mano annulla, lacera, quel solenne / contratto che mi ha reso pallido / P. il giorno s'oscura e il corvo muore / l'alba verso il bosco per tornare al suo nido<sup>39</sup>.

Anche se in alcuni punti si trovano delle omissioni relative alle battute verbali e vengono annotate solo le parole o le frasi che fungono da segnale per gli attori, complessivamente la drammaturgia è molto precisa e riflette il poco spazio lasciato all'improvvisazione scenica.

Il quaderno registra inoltre il ricorso da parte di Leo e Perla ad espressioni proprie del linguaggio musicale per indicare differenti modalità di esecuzione attoriale («in crescendo», «duetto», «ritmato jazz») e il ricorso alla ripetizione per creare una sorta di leitmotiv dall'effetto ossessivo e straniante. Le frasi e i gesti che si ripetono riportati nella scaletta («Macbeth ha ucciso il sonno»; «c'è ancora una macchia qui»; «sei troppo pieno del latte dell'umana dolcezza»; «e sa ancora di sangue»; «si annusa le mani»; «si lava la faccia 3 volte») fanno tutti riferimento alla figura di Perla. A parte tre indicazioni relative a de Berardinis, nel quaderno tutte le notazioni di recitazione riguardano Perla. È lei a costruire lo schema dello spettacolo. Se ne deduce una forma di recitazione selvaggiamente frammentata, fatta di piccoli gesti convulsi e ossessivi che creano una presenza potente, cupa e surreale:

<sup>37</sup> Cfr. L. de Berardinis, *Marigliano*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., vol. I, p. 298.

<sup>38</sup> P. Peragallo, *Sir and Lady Macbeth*, quaderno, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.3, p. 56.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

vomita nella pila. «Fantastico...» / [...] / buio-silenzio / luce / coi capelli in bocca / «c'è ancora una macchia qui» / [...] / esce tutta la lingua / urla / si annusa le mani / se le lecca passandosele sulla lingua.

Si può ipotizzare che, oltre alla libertà di azione legata all'improvvisazione, l'assenza di ulteriori notazioni relative alla recitazione di de Berardinis indichi una particolare qualità della sua presenza scenica basata più sull'essere che sul fare, che dà al suo stare in scena il senso di un «abitare poetico»<sup>40</sup>. D'altro canto, nel quaderno risulta che entrambi gli attori non si spostano molto e quando lo fanno il movimento è lento e affannoso. Più che camminare, si trascinano. Si leggono indicazioni come: «Perla si trascina verso il fondo»; «Perla si trascina sul fondo»; «avanza lentamente»; «Leo si trascina verso Perla». L'immagine di entrambi assume grande forza espressiva anche grazie all'uso del buio e della luce. Nel quaderno si trovano frequenti indicazioni di «buio» da cui si evince che battute e rantolii sono spesso emessi in assenza di luce: sarà una delle caratteristiche dei futuri spettacoli di de Berardinis degli anni Ottanta, «al limite della cecità»<sup>41</sup>.

Al contrario dello spettacolo *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, per il quale i due artisti parlano di «luce ritmata da buio»<sup>42</sup>, *Sir and Lady Macbeth* è buio ritmato da luce («Pila: in faccia a sinistra – buio – / – stessa battuta<sup>43</sup> – / Pila in faccia a destra / stessa battuta – buio – / pila alta»)<sup>44</sup>. La luce scandisce, taglia e isola, deforma, frasi e immagini. Tutto avviene quasi completamente nella penombra. Ed è in questo spazio nero che la luce incide la figura straordinaria, tragica e conturbante di Perla.

### **Rusp spers**

Questo è l'unico quaderno a non riportare gli elenchi dei materiali scenici, dei materiali fonico-elettrici e degli strumenti musicali. A tali lacune si aggiunge l'incompletezza della drammaturgia stessa, che riporta solo una parte del primo dei due tempi previsti per lo spettacolo. Inoltre troviamo piccole cancellazioni e correzioni del tutto assenti nei quaderni precedenti, dai quali si discosta anche per una calligrafia dall'aspetto più grossolano e frettoloso. Si tratta di un indizio importante: la scrittura sembra diventata meno necessaria e più sbrigativa, come se rispecchiasse il senso di affaticamento artistico-esistenziale che Leo e Perla sentono in questo periodo. Se nelle mancanze della scrittura cogliamo le tracce di un cambio di rotta imminente verso una nuova modalità di creazione, caratterizzata dallo sfaldarsi della struttura e da un

<sup>40</sup> L. Mango, *Teatro è un abitare poetico*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 315.

<sup>41</sup> L. de Berardinis, registrazione audio di un intervento orale in occasione dell'Assemblea permanente tenutasi a Bologna nel 1996, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.4.2.3.

<sup>42</sup> Id., in *Il lavoro sull'Amleto. Intervista con Leo de Berardinis*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., vol. I, p. 245.

<sup>43</sup> Il riferimento è alla battuta: «Macbeth ha ucciso il sonno», p. 9 del quaderno.

<sup>44</sup> *Ibid.*

crescente ricorso all'improvvisazione, nelle notazioni, invece, il quaderno ci parla di ciò che nella poetica di Leo e Perla ancora resiste.

1° tempo / Sipario chiuso / buio / tondo bianco cannone / si scosta sipario. entra / presentatore invisibile e microfono / (rumore di passi) / si schiarisce la voce / si aggiusta il microfono: / MUSICA. (registratore) / Leo - Un uomo del settemila, l'agente speciale LDB, compie un viaggio nel tempo<sup>45</sup>.

La scena è semibuia, lo spettacolo inizia dalla fine di quello precedente: la voce del presentatore fornisce un riassunto di *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* e collega *Rusp spers* a quella trama fantascientifica dell'agente galattico che dal futuro viene catapultato per errore nel deprimente mondo di Marigliano. Questi due elementi costituiscono ormai una firma d'autore. Leo e Perla hanno consolidato un loro stile, che risponde ai requisiti individuati da Roland Barthes, secondo il quale, nello stile prende forma un linguaggio che attinge alla storia personale e segreta dell'autore in cui si fissano, definitivamente, i grandi temi della sua esistenza. In questo senso, lo stile, sarebbe «il termine di una metamorfosi, cieca e ostinata, la parte di un infralinguaggio che si elabora al limite della carne e del mondo [...] fenomeno di ordine germinativo [...] trasmutazione di un Umore»<sup>46</sup>.

Se persiste la concezione di una drammaturgia intesa come montaggio visivo-sonoro, rispetto ai precedenti quaderni, in *Rusp spers* aumentano le notazioni relative alle battute verbali, spesso riportate per esteso e non più solo nella loro funzione di segnale. Ma questo materiale è fatto di dialoghi dissociati, di parole biascicate, di mormorii, di lingue diverse che non comunicano, di frasi ripetute. Ne risulta un impasto verbale frantumato, che degrada in una comicità guitta di insulti e sputi. A rendere la comunicazione ancora più difficile concorrono maschere-museruole, bavagli e fischi che storpiano e impediscono le parole («Marchese: parlata araba / Leo gli mette la maschera-museruola / [...] / parlata fischiata / [...] / Perla mugugna»). Se è a partire da *Sudd* che Leo e Perla scelgono di non utilizzare testi preesistenti, né Shakespeare né la sceneggiata, per cimentarsi nell'elaborazione di una drammaturgia completamente originale, con *Rusp spers* questa ricerca si spinge oltre. L'«alfabeto degli analfabeti»<sup>47</sup>, l'originale linguaggio che, in contrapposizione a una lingua del "potere"<sup>48</sup>, ha caratterizzato la drammaturgia del teatro di Leo e Perla a Marigliano, è diventato il grado zero della comunicazione, preludio di un processo di degenerazione del linguaggio che, unitamente a una struttura drammaturgica sempre più approssimativa, innesca un inarrestabile meccanismo di distruzione della forma. A questa sorta di degenerazione del linguaggio corrisponde una presenza degli attori altrettanto impacciata e declassata, fatta di molti lamenti e di estenuante lentezza: «lamentandosi / movimenti

<sup>45</sup> P. Peragallo, *Rusp spers*, quaderno, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.5.

<sup>46</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 10.

<sup>47</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 61. Cfr. anche E. Pitozzi, *Contro la rappresentazione*, cit.

<sup>48</sup> Piuttosto che di "avanguardia" o di "nuovo teatro", in riferimento al proprio lavoro, Leo de Berardinis preferisce parlare di teatro contemporaneo, contro il potere. Cfr. L. de Berardinis, *Teatro e avanguardia*, <https://www.youtube.com/watch?v=ogVVkm7-SdE> (ultima consultazione: 15 luglio 2019).

lentissimi / Sotto musica e lamenti inferno Leo / e Marchese si siedono lentamente». In questo spazio scenico, semibuio, pervaso da un senso di disincanto e fallimento, dove due insegne luminose «paradiso» e «toiletta», rispettivamente un bar e l'inferno, indicano il dominio del piacere e della sofferenza, gli attori vagano «come anime in pena, in un nulla glaciale e paralizzante»<sup>49</sup>.

Il quaderno mostra inoltre che il ricorso alla comicità serve a spezzare l'atmosfera dello spettacolo. La verve comica assolve un ruolo simile a quello dell'improvvisazione: cambia registro e crea effetti di spaesamento. Alle parole evocative di Leo («L'avvicinarsi del giorno e della notte delle stagioni... / il tempo-rotazioni e galassie. / La notte, i pianeti») fa seguito la battuta «'na sputazzata...». Anni dopo de Berardinis parlerà dello «spiazzamento», oltre che come di un gusto personale, anche nei termini di una «prima vera funzione dell'arte»<sup>50</sup>.

Per quanto riguarda Perla Peragallo, anche se sono pochissime le notazioni nel quaderno relative alla sua presenza, la sua recitazione è sempre caratterizzata da una gestualità esasperata, folle, primitiva: «Perla intanto cerca di mangiarsi / la terra. Ci sputa sopra. / [...] Perla mugugna. [...] si aggrappa alla terra».

Il quaderno sembra così confermare le osservazioni della critica che descrivono Perla in proscenio, staccata dal vago peregrinare degli altri. Da quanto si legge, le battute prive di senso, le volgarità e le provocazioni riguardano il rapporto di de Berardinis con Sebastiano Devastato e Luigi Finizio. Da questo gruppo, piccolo universo maschile di derisione e distruzione, la figura di Perla risulta lontana e isolata. Estranea a quel tipo di comicità, con la sua recitazione tragica e passionale, costruita con rigore incontaminabile, lei è la più «sperduta». Diventa dunque più estrema la componente patologico-esistenziale che da sempre caratterizza gli spettacoli di Leo e Perla.

La scaletta si interrompe con la notazione: «via semaforo su terra - 1° intervento Perla». Ciò lascia presupporre che fossero previsti nello spettacolo altri suoi interventi non riportati nel quaderno. *Rusp spers* segna dunque un passo in avanti verso una nuova fase produttiva caratterizzata dal «non finito», dove una maggiore libertà espressiva rende sempre più precario l'equilibrio tra invenzione estemporanea e rigore compositivo e si offusca il confine, se mai c'è stato, tra arte e vita. Ma anche nello spazio scenico di *Rusp spers*, attraversato da un profondo senso di degrado e smarrimento, la voce della poesia continua a risuonare con forza: «rospi sperduti acquattati in / mezzo al grano. Lontani / uno dall'altro / vociare rauco / tantissima solitudine».

### Deposito di una tradizione personale

Se i quaderni di Perla confermano l'esperienza del Teatro di Marigliano anche come acquisizione del mestiere per sottrarre il lavoro teatrale all'approssimazione e dare dignità poetica alle parole che non ne hanno e dignità d'artista agli attori che

<sup>49</sup> F. Quadri, *Rusp spers*, in «Panorama», 19 ottobre 1976.

<sup>50</sup> L. de Berardinis, in A. Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Salerno, Plectica, 2007, p. 33.

non lo sono, quello di *Rusp spers* si configura come punto d'arrivo di quel "teatro dell'ignoranza" che, tra emarginazione e poesia, li ha resi padroni di un proprio personale, potente e sovversivo linguaggio scenico. Di questa esperienza, vissuta come un «laboratorio "vivente"»<sup>51</sup>, dove l'inconsapevolezza dei partecipanti diventa motivo di sperimentazione, *tabula rasa* per nuove scritture, ci parlano i quaderni di Perla: documentando un'esperienza che fu studio, ricerca ed elaborazione di una personale drammaturgia. Dai quaderni si evince il sedimentarsi di una tradizione personale nutrita di cultura musicale, letteraria, teatrale, implicitamente politica e sociale<sup>52</sup> a cui de Berardinis continuerà ad attingere negli anni futuri.

Il dialetto, la sceneggiata, gli emarginati del posto coinvolti, offrono a Leo e Perla altre sonorità e atmosfere ma anche altri schemi di pensiero e di comportamento con cui confrontarsi e su cui interrogarsi, che vengono come filtrati dalla loro personale visione del mondo e dell'uomo, prima ancora che dell'arte: i nuovi attori vengono scelti anche per il fatto di essere «socialmente emarginati»<sup>53</sup>. Per Leo e Perla, la forza scenica dell'attore è strettamente legata alla sua mentalità. È perciò sempre un «fatto culturale, geografico, politico»<sup>54</sup>.

I quaderni vengono così a essere anche la prova tangibile di un tentativo di dialogo con l'Altro, vicino e lontano al tempo stesso, passando attraverso differenti tensioni dove, intellettualmente, emotivamente ed esteticamente, si mescolano e alternano elementi di fascino e bellezza, di paura e pregiudizio, di derisione e repulsione, fino a una radicale messa in discussione di sé.

Mentre cresce la sensazione di un fallimento politico legato allo scarso riconoscimento dell'attività svolta a Marigliano, i quaderni ci dicono che progressivamente si fanno più forti le dinamiche teatrali che, legate all'improvvisazione e alla comicità, tendono alla distruzione della "forma" teatro. Questo crescendo di autodistruzione non solo artistica, impatta sul piano testuale, dove, tra immagini, storie e parole, i vuoti si fanno sempre più profondi.

Da qui Leo e Perla ricominciano, di nuovo soli, come dieci anni prima, forse un po' più "lontani, l'uno dall'altro", ma nella virata verso il "non finito" si accentua anche quel "qualcosa di grezzo" che per Barthes è proprio dello stile: «è la forma senza scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. [...] è la "cosa" dello scrittore, la sua bellezza e la sua prigione, è la sua solitudine»<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> L. de Berardinis, in *Intervista a Leo de Berardinis (luglio 1999)*, a cura di P. Di Marca, in *Past Eve and Adam's, di e con Leo de Berardinis*, programma di sala, Bologna, Azeta Print.

<sup>52</sup> Per Leo e Perla il fatto teatrale deve scaturire «naturalmente» in rapporto a una mentalità, a un particolare modo di essere «politicizzati». Cfr. L. de Berardinis e P. Peragallo, *Amleto Macbeth Watt*, in «Teatro», II, giugno 1969, n. 2, pp. 54-59.

<sup>53</sup> L. de Berardinis, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, cit., p. 104.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 10.

Massimo Marino

## TRACCE DI LEO A BOLOGNA (1983-2001): L'EDIFICIO TEATRALE E L'IRRAPPRESENTABILE

Un uomo sottile, dall'aspetto ieratico, con i capelli grigi fin sulle spalle, un lungo spolverino e un cane al guinzaglio per via Indipendenza. Somiglia, da dietro, a Julian Beck, e quasi come lui è ormai una leggenda del Nuovo Teatro. Leo de Berardinis a Bologna, agli inizi degli anni Ottanta, è molto diverso dall'artista provocatore dei primi tempi romani, di quelli del "teatro dell'ignoranza" alle pendici del Vesuvio a Marigliano – Shakespeare, Schönberg, Charlie Parker e la sceneggiata napoletana – e pure di quelli del ritorno nella metropoli. Chi avesse fissato la sua immagine nel video di *Atto senza parole*, realizzato nel 1981 con Simone Carella e altri personaggi della scena capitolina, specie nei momenti in cui parla con la voce alterata dall'alcol davanti a un tavolo pieno di bottiglie di birra, non lo riconoscerebbe<sup>1</sup>.

Quando inizia a lavorare a *The Connection* di Jack Gelber, chiamato a Bologna dalla Cooperativa Nuova Scena nel 1983, è passato poco tempo dall'uscita dalla clinica dove si è disintossicato dall'alcol. Con Perla, sua compagna d'arte e molto di più dal 1967, ha rotto i ponti, almeno apparentemente o momentaneamente (in realtà il rapporto tra i due continuerà sempre, anche da lontano, con fasi alterne). Nel settembre del 1982 a Villa Borghese, in una delle "Estatì romane" di Renato Nicolini, ha lanciato *La strage dei colpevoli*, un censimento-kermesse dei gruppi teatrali laziali, che accusa, come si arguisce dal titolo, di essere responsabili di una deriva del teatro verso la superficialità, magari travestita da concettualismo o avanguardismo, verso l'improvvisazione senza sostanza, verso il dilettantismo pernicioso per un'arte che deve vivere di presenza intensa. Lui stesso in quelle serate ha interpretato una significativa, composita *Apocalisse*, un monito che un tempo, forse un'epoca, stava cambiando e che qualcuno avrebbe chiesto conto dei peccati commessi. Subito dopo ha lanciato una "scuola viva", un esperimento di trasmissione delle tecniche dell'attore a un gruppo di giovani durato solo due mesi e conclusosi con la messa in scena di *Il cervello esplosivo di Leo de Berardinis*, con quel significativo mettersi in campo nel titolo. Si tratta, come scrive Gianni Manzella nel suo libro-scrigno su tutta l'opera dell'artista, di un soggetto ispirato a un romanzo di fantascienza con testi di Shakespeare, Čechov, Eduardo come puntelli su cui si appoggiano pezzi nati nel lavoro della scuola.

Una sorta di spartitraffico e una selva di cartelli stradali e insegne luminose disegnavano una irreal autostrada in cui l'attore, protagonista suo malgrado,

<sup>1</sup> *Atto senza parole* di S. Beckett. Interprete, voce recitante, musica: L. de Berardinis. Con la collaborazione di S. Carella, M. Romano, D. Giordani, G. Menon e dei musicisti A. Fossà, P. Loreti, F. Lanza, G. Toschi. Produzione Telebeat. Trasmesso da Rai Tre, 1981.

si svegliava di soprassalto, in pigiama di flanella di evidente derivazione eduardiana<sup>2</sup>.

Una ventina di attori tratteggiavano un percorso nell'incubo, nella degenerazione patologica del quotidiano.

Mentre lui, smesso nella seconda parte il pigiama per uno smoking da fine dicatore, inventa un numero di giocoleria rigirando il monologo di Amleto nella dannunziana «Pioggia nel pineto» e scivolando da lì nella «Fontana malata» di Palazzeschi con la voce di Totò, prefigurazione del «principe di Danimarca» che sarebbe stato un decennio dopo<sup>3</sup>.

Il 6 aprile del 1983 *The Connection* debutta al Teatro Testoni di Bologna, allora sede di Nuova Scena. In quello spettacolo troviamo il Leo vecchio e i prodromi di quello che verrà. Il testo dell'autore americano, reso famoso dal Living Theatre, inscena un gruppo di drogati che aspettano il pusher. Leo ne scardina la lettera, inserendo improvvisazioni, alcuni dei suoi cavalli di battaglia maturati negli anni. La stampa parla di «Fregoli del Nulla», di riferimenti a Eduardo, di citazioni di Totò, di «vitrea maschera di Buster Keaton». Leo fa entrare nello spettacolo Artaud e *Urlo* di Ginsberg, il sassofono di Charlie Parker e l'*Amleto* di Laurence Olivier, Beethoven e Billie Holiday<sup>4</sup>.

Il critico Franco Quadri su «Panorama» conclude la sua recensione con queste parole:

E ancora una volta nell'estrema e raggelata formalizzazione di questo spettacolo artatamente confuso e impudico, in realtà rigorosissimo e sofisticato, sul tema dell'espressione e della solitudine dell'artista, prende spazio l'ipotesi di un teatro-jazz, esemplificato dall'uso della voce di Leo nella magistrale esecuzione dell'*Urlo* di Allen Ginsberg: una pagina di parlato in musica, una lezione di tecnica, ma anche un indimenticabile momento lirico, ripiegato sul rimpianto nostalgico di se stesso, sugli anni perduti di una generazione maledetta<sup>5</sup>.

Il volume *Ubulibri* che pubblica il testo di Gelber contiene una lunga intervista curata da Olivero Ponte di Pino, in cui de Berardinis, dopo aver tracciato un bilancio dell'avanguardia e della sua militanza più o meno partecipe o circospetta in quel campo, parla di un nuovo attore jazz, un attore lirico. Si legge, quasi a richiamare l'esperienza della *Strage dei colpevoli*: «c'è stata un'inflazione, un allargamento, equivoci vari che ci hanno portato a questi anni Ottanta. In cui io voglio

<sup>2</sup> G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* [1993], Firenze, La casa Usher, 2010, p. 114 (1ª ed. Pratiche).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Vedi recensioni in Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.3.4.

<sup>5</sup> Originariamente in «Panorama», 2 maggio 1983; ora in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.4.

ricominciare»<sup>6</sup>. Leo riprende l'idea che l'attore debba improvvisare, come il jazzista nell'ensemble, cercando un fraseggio e timbri propri, ponendosi di fronte alla battuta per personalizzarla. «Per questo è molto utile il dialetto, la ricerca di un fraseggio originale tramite quello originario»<sup>7</sup>. Una certezza viene enunciata: l'avanguardia «non deve essere noiosa, deve essere teatro, sempre»<sup>8</sup>. E l'attore deve essere autore, non perché scriva o riscriva le pièce, ma perché è presenza creativa, atto, stato di coscienza anche nei testi che interpreta, autodistruggendosi continuamente, a mano a mano che pronuncia le battute, cercando di andare altrove. L'attore deve essere attore lirico:

Attore lirico è per esempio Charlie Parker. Il jazz mi interessa anche come mentalità nei confronti del fatto estetico: è molto personalizzato, la tecnica d'improvvisazione porta un'aggregazione diversa sera per sera, a seconda dello stato fisiologico, e quindi storico, dell'artista. [...] La presenza in scena dell'attore lirico è una sintesi teatrale, un blocco unico tra autore, interprete, scenografo, luci: è un tutt'uno che però esprime se stesso. L'attore lirico non "rappresenta" ma è teatro. Non fa teatro, è teatro. Non produce merce, non è merce. È<sup>9</sup>.

Nella fine dell'esperienza romana e nel voltare pagina con *The Connection* si intravede quasi un programma degli anni bolognesi: lavoro sulla drammaturgia, senza reverenze ma cercando una radice scenica profonda nei testi; pedagogia con interpreti consapevoli, tanto da trasformarsi in autori; etica della scena; lavoro sull'attore in cerca non di provocazione, né di "avanguardia", ma di "teatro". Sull'uso della parola "teatro" bisognerebbe riflettere. Anche quando negli anni di Santarcangelo (1994-1997) e in quelli del Teatro Laboratorio San Leonardo (1995-2001) vi assocerà qualche aggettivo o appellativo, come "laboratorio", "popolare", "di ricerca", tornerà subito al termine puro, intendendo il teatro non tanto come contenitore di possibilità indefinite, quanto come esperimento totale in presenza sull'uomo e sull'umano in condizioni di spazio-tempo concentrato, quindi sintetizzato e portato alle sue massime possibilità. Esperimento da fare con spirito scientifico, ossia con tecnica precisa, disponibilità all'invenzione continua, capacità di esplorare anche l'invisibile e di *scoprirlo*, ossia renderlo manifesto per chi sappia ascoltare.

*L'invisibile*. Come dice Amleto: «Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante se ne sognano nella tua filosofia»<sup>10</sup>. Leo a Bologna manifesterà, in modo più o meno esplicito a seconda delle occasioni, un interesse esoterico fortissimo, documentato anche dall'abbonamento a pubblicazioni dei Rosacroce nel 1984<sup>11</sup>. In quella

<sup>6</sup> O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, p. 102.

<sup>7</sup> Ivi, p. 106.

<sup>8</sup> Ivi, p. 107.

<sup>9</sup> Ivi, p. 113.

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Roma, Newton Compton, 1997 (trad. di L. Squarzina per la messa in scena del 1952), p. 90.

<sup>11</sup> In Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.8, si trova un contenitore nero con la corrispondenza con l'associazione dei Rosacroce e alcune sue pubblicazioni.

direzione si muoverà la sua seconda creazione bolognese, l'*Amleto* integrale dello stesso anno, sprofondato in un buio della coscienza che è viaggio nel principe e nei principi.

Nel periodo bolognese emergeranno altri temi, come quello della memoria, qualcosa di più profondo e necessario del semplice ricordo, stratificazione che permette all'effimero atto teatrale di serbarsi e di trasformarsi in chi lo ha compiuto e in chi vi ha partecipato come spettatore. Nascerà l'esigenza di un nuovo, complesso, edificio teatrale collegato alla città e alla comunità, sia questa esistente, coesa o, più probabilmente, da ricostruire. Continuerà a manifestarsi l'attenzione ai giovani e ai loro modi di entrare nel teatro, sempre di più con la consapevolezza che bisogna separare il grano dal loglio, dire dei no, dialogare ma anche instradare e perfino bacchettare tutti i velleitarismi, le superficialità: fare teatro deve essere, è, come suonare un violino o un altro strumento; è un'attività, un'arte, che ha bisogno di tecnica. E di sapienza umana. Si manifesterà, a Bologna, un interesse per il dialogo tra teatro e scienza, come discipline che indagano da diversi punti di vista e con differenti metodologie l'invisibile. Si affinerà la riflessione sui testi e l'artefice compirà un viaggio tutto personale nella poesia, antidoto inerme all'orrore del mondo.

Degli anni che vanno da *The Connection* alla sciagurata operazione estetica che nel 2001 porterà Leo in coma tratta, per ricordi, per frammenti, l'ultimo libro curato da Claudio Meldolesi, *La terza vita di Leo*<sup>12</sup>, caleidoscopica raccolta di testimonianze, ricordi, analisi dei suoi e di altri attori, di artisti vari, critici, studiosi, organizzatori. Una costellazione di nomi che, a guardarla a fondo, rivela l'ampia trama di rapporti costruiti in meno di vent'anni, un mondo fatto di svariati contributi, stimoli, aperture (e qualche volta anche chiusure), di proposte lanciate, sviluppate o lasciate ad altri da continuare.

La presenza di Leo a Bologna è stata forte, innovativa, anche se la città non sempre sembra essersene accorta. Si possono ricordare le file di spettatori che si alzavano, annoiati, a uno dei suoi spettacoli più belli e densi, *I giganti della montagna*, nella sala del Teatro Duse allora gestito dall'Eta. Si possono riportare alla luce incomprensioni con assessori, come quando quello alla cultura della Provincia di Bologna (i nomi possiamo lasciarli nel dimenticatoio), di fronte a una lettera dell'artista del 15 giugno 1987 che chiede uno spazio, essendosi esaurita l'esperienza con Nuova Scena, risponde telegraficamente il 29 giugno dichiarandosi disponibile a un colloquio, previo appuntamento da prendere con la segretaria, precisando però: «La Provincia di Bologna ha purtroppo esigui mezzi sia per quanto riguarda gli spazi teatrali che per gli aspetti economici»<sup>13</sup>. Si possono rammentare conflitti con altri assessori, del Comune, circa la ristrutturazione del San Leonardo, per renderlo uno spazio all'altezza del progetto di un teatro laboratorio di ricerca, o circa la permanenza stessa in quel luogo, una volta cambiati i colori della giunta nel 1999.

<sup>12</sup> Cfr. *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da C. Meldolesi con A. Malfitano e L. Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010.

<sup>13</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.6.

Si dovrebbero naturalmente ripercorrere tutti gli spettacoli, ma questa sarebbe impresa impossibile: i riferimenti saranno limitati a esempi non esaustivi, per puntellare il discorso generale, che verterà piuttosto su alcuni snodi pubblici dell'attività di de Berardinis a Bologna che definiscono le frontiere del suo pensiero-azione teatrale.

Leo con Nuova Scena creerà cinque spettacoli con vari attori e tre assoli, dando il via a una pratica che poi continuerà con la sua compagnia, quella di alternare affondi collettivi e viaggi personali, spesso orientati principalmente su testi di poesia. Inizia il cammino solitario con *Dante Alighieri – studi e variazioni* (presentato alla Biennale di Venezia nel 1984) e continua con *Il Cantico dei Cantici* (1985), con *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce* (1986), per poi approdare in anni successivi a Leopardi, Pasolini, Ginsberg e allo Shakespeare del fantasmatico soliloquio *IV e V atto dell'Otello di William Shakespeare*.

Gli spettacoli di complesso prodotti con Nuova Scena sono la trilogia shakespeariana costituita da *Amleto* (1984, con una seconda edizione l'anno successivo), *King Lear* (1985) e *La Tempesta* (1986). Si passa da uno spazio nero, in cui la tragedia di Amleto diventa un baluginare di piccoli dettagli e di voci, al luogo dilatato all'intera platea del *Lear*, testo della divisione del regno e della frammentazione dell'io, e si finisce nel bianco della ricomposizione interiore dell'opera, che dopo la furia dei marosi scatenata da Prospero segna la raggiunta coscienza e la realizzazione della sapienza del mago-artefice. Amleto è tragedia del principio, dirà Leo, spostando l'accento della parola principe; è un tentativo di compiere potenzialità per essere pronti al silenzio; Lear è l'esplosione di un mondo; *Tempesta* è la chiara realizzazione. Dopo viene *Novecento e Mille* (prima edizione 1987), ancora un viaggio nell'oscurità, nel buio carico di immagini seduttive e ingannevoli della caverna di Platone del Novecento, dove, attraverso il baluginare di brani di testi ricavati dalla cultura alta e da quella bassa, Einstein e i fratelli De Rege, Beckett e Totò, ancora si fa anima cercando di ricomporre frammenti di un discorso meraviglioso e orribile quale il veleggiare di un secolo pieno di speranze, di conquiste, di stragi.

Dopo il successo di questo spettacolo, vincitore del premio Ubu, avviene la rottura con Nuova Scena. I programmi della cooperativa e dell'artista non coincidono più. Forse l'impegnativo rigore teatrale di de Berardinis non procura riscontri di pubblico e di botteghino. Leo, con gli attori che nel frattempo ha riunito intorno a sé, molti dei quali appena usciti da scuole di teatro e cresciuti "a bottega" nelle produzioni shakespeariane e nella prova di *Novecento e Mille*, presenta al festival di Santarcangelo, nel luglio del 1987, *Delirio*. Si legge nel programma di sala:

Dopo molti anni in cui ho sperimentato l'attore in relazione ad una complessa tecnologia luministica e fonica, con *Delirio* affronto l'attore nella sua "purezza". Egli agirà alla luce del crepuscolo, all'aperto. Sua colonna sonora sarà per la maggior parte dello spettacolo una percussione dal vivo. Oggi, per fare un teatro non condizionato, bisogna che l'attore imponga se stesso "anche" soltanto con un semplice tamburo e la luce del sole o della luna<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Foglio sciolto in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.8, ma dal programma del festival di Santarcangelo *La cittadella dei teatri*, 1-5 luglio 1987.

Ricominciare, ancora una volta. Questa volta non da zero, ma finalmente con un gruppo di giovani che si stanno formando all'arte dell'attore-autore, base, fondamentale di quell'edificio teatrale che delinea nella seconda colonna dello scritto contenuto nella pubblicazione del festival:

L'attore, la cui sola presenza è già teatro, questo teatro semovente, generoso nel ricevere e nel ridare, che affronta, abbatte o aggira gli ostacoli, a seconda delle circostanze, che comunque non si svende mai, percorre e ripercorre quotidianamente un tragitto. Si pone umilmente di fronte alla tecnica, [...] sperimenta questa tecnica aggregandola e disgregandola, negandola e riaffermandola, la verifica in assemblea, modificandola e tenendola costante, porta se stesso, il suo "essere teatro" in diverse situazioni pubbliche, per confrontarsi, ricevere e dare stimoli. E dalle diverse esperienze ricava nuove angolazioni, nuove ipotesi. E se la vita è metafora di una *x* che ci sfugge, il teatro non è una metafora della vita, ma una metafora più profonda di quella *x*. Metafora che modifica magicamente l'uomo, il mondo. Credo sia questo lo schema mentale del vero attore. È questo schema, che soltanto pochissimi possono praticare in isolamento e per intuizione, bisogna che diventi schema di formazione, bisogna che diventi fisicamente un edificio teatrale. Un edificio in cui la semplice scuola, con tecniche della voce, del corpo, della luce, dello spazio, etc., tecnici di diverse tendenze, si prolunghi in un laboratorio anch'esso aperto a diverse ipotesi, per poi verificarsi nella sala teatrale vera e propria. Verifica da fare in determinati circuiti con spazi diversi, con pubblici diversi. Ed anche il pubblico va instradato, va stimolato con proposte non univoche, ma che comunque abbiano in comune il semplice concetto che il teatro è uno strato più profondo della vita-metafora. Più profondo e nello stesso tempo più veloce, sintetico<sup>15</sup>.

C'è già, in nuce, il pensiero che si dispiegherà negli anni Novanta nella direzione artistica del festival di Santarcangelo, ampliandosi al concetto di riunificazione delle arti sceniche e di creazione di un luogo per un teatro laboratorio aperto alla città come una nuova *agorà*, come si espliciterà al San Leonardo dal 1995.

Intanto la rottura con Nuova Scena ha due conseguenze. La prima realizza la "scuola di teatro" in palcoscenico con la costituzione di una compagnia, il Teatro di Leo, un ensemble che riunisce alcuni degli attori che l'artista ha formato negli anni bolognesi, spingendoli allo stesso tempo a provare strade personali in assoli, paralleli a quelli praticati dal maestro, o in spettacoli di piccoli insiemi. La seconda conseguenza, invece, è un convegno, organizzato a Bologna e intitolato *Teatro e emergenza* (dicembre 1987). L'artista chiama a raccolta studiosi, critici, organizzatori e artisti per una tre giorni che parte da questa considerazione:

È diventato sempre più difficile, quasi impossibile, praticare un teatro al di fuori di speculazioni, siano esse commerciali, partitiche o burocratiche, per cui un teatro seriamente impegnato nella ricerca di se stesso e del suo vero pubblico è ridotto al silenzio<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Programma del convegno in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.6.

Leo e i suoi compagni intanto cercano uno spazio, in un primo tempo senza risultati. Continua la produzione, con *L'uomo capovolto*, presentato a Pontedera, viaggio nel dolore e nella morte e nel suo di là, esperienza sciamanica che dialoga intimamente con lo spettatore. Poi un altro labirinto, quello del *Macbeth* allestito a Roma, buio come l'*Amleto*, al quale si ricollega come in una spirale, con una scena svuotata perfino delle rovine. Poi tornerà una nuova edizione di *Novecento e Mille*, arriveranno Leopardi e un altro viaggio nella poesia, *Quintett*, con i fedelissimi Elena Bucci, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Marco Sgrosso. A questo punto Leo torna all'amata Napoli e a Eduardo con *Ha da passà 'a nuttata*, in una produzione del festival di Spoleto con attori campani (ci sono, tra gli altri, Antonio Neiwiller, Toni Servillo, Marco Manichisi, Iaia Forte). Dal 1990 riprende l'attività a Bologna, col suo Teatro di Leo, producendo spettacoli per me indimenticabili come *Totò, Principe di Danimarca* (1990)<sup>17</sup>, *Lo spazio della memoria* (1991) con Steve Lacy, *I giganti della montagna* (1993)<sup>18</sup>, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* (1994), fino alle ultime opere, *Prova di Don Giovanni – studio sull'opera mozartiana* (1995), la serie dei *King Lear*<sup>19</sup>, *Come una rivista, da Eschilo a...* (2000), *Past Eve and Adam's* (2000).

*Lo spazio della memoria* è un viaggio nella poesia di Dante, Pasolini e Ginsberg con il trio jazzistico di Steve Lacy, un tentativo di

influenzarci a vicenda cercando un punto d'intesa, d'equilibrio. Un fondamento comune che Lacy chiama "fuoco". Trovato questo fondamento siamo liberi (ma non in senso arbitrario e aleatorio) d'essere vocalità e pensiero jazz con un rigore non meccanico o fissato una volta per tutte<sup>20</sup>.

Nel marzo del 1992 Leo finalmente ha uno spazio, dove iniziare a praticare la sua idea di edificio teatrale, fatto degli attori, degli spettacoli, dei tecnici, ma anche di spettatori e con contributi di intellettuali e artisti ospiti. Un cantiere di un teatro possibile in un capannone in zona fiera, in parte sostenuto da una convenzione con il Comune di Bologna, in parte finanziato con il lavoro di tournée della compagnia e con il contributo di alcuni volontari (anche questo del "volontariato artistico" sarà un tema ripreso in seguito). Si chiama, come lo spettacolo, "Spazio della Memoria" e ha come simbolo una sfinge contenuta in una figura geometrica magica, un esagono con inscritto il giro delle case delle costellazioni dello zodiaco. Si apre con una cinque giorni intitolata *Memoria e oblio*: nei pomeriggi intervengono Goffredo Fofi, Claudio Meldolesi, Edoardo Sanguineti, Giorgio Barberio Corsetti, Antonio Neiwiller, lo psichiatra Vittorio Volterra, Gianni Manzella, Laura Mariani e altri intellettuali, studiosi, persone di teatro, discutendo di temi legati alla memoria in differenti campi, da quello

<sup>17</sup> Ripreso nel 1993 con D. Castellana in sostituzione di A. Neiwiller, che scomparirà nel novembre 1993.

<sup>18</sup> Ripreso nel 1994 con A. Campobasso in sostituzione di A. Neiwiller e poi con A. Catalano.

<sup>19</sup> *King Lear*, laboratorio a cura di R. Cappuccio, A. Santagata L. de Berardinis, Salerno 1996; *King Lear n. 1*, 1996; *Lear Opera*, 1998.

<sup>20</sup> Dal programma dello spettacolo, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.17.

teatrale alla memoria fisiologica a quella esoterica, metafisica, politica. La sera si possono vedere spettacoli scelti da Leo per suggestione artistica e affinità elettive, pur nelle diversità: sfilano, per esempio, Sanjukta Panigrahi, danzatrice indiana Odissi, Danio Manfredini, Santagata e Morganti, Rino Sudano, mentre Leo presenta lo spettacolo con Steve Lacy al Duse. Ma si vedono anche video-proiezioni, in un lavoro che si interroga sulla trasmissione, sulla visione, sulla verità dei corpi e delle voci e sulle falsificazioni del sistema corrente dello spettacolo.

Il capannone di via Calzoni svilupperà un'attività costante, con rassegne periodiche, annunciando lo spirito di quello che sarà poi il Teatro Laboratorio San Leonardo, pur senza essere una struttura teatrale adeguata. Agli incontri e alle ospitalità di spettacoli "affini" si aggiungono lavori di giovani attori, molti dei quali hanno incrociato Leo in passati spettacoli oppure fanno parte della sua compagnia. Le piccole rassegne organizzate assumono nomi evocativi come *Maggio della memoria* (1992) o *I viaggiatori della memoria* (dicembre 1992). In quel luogo sarà presentato anche il *IV e V atto dell'Otello*. La ricerca di stanzialità non nega però la necessità di un sano nomadismo, che innervi con la linfa della scoperta delle diversità. Il luogo di lavoro può anche cambiare, essere tolto, e Leo ne ha già avuto esperienza: non deve mutare però lo spirito della ricerca, il progetto.

Ma intanto, dopo *Totò, Principe di Danimarca*, ulteriore sviluppo della riflessione su Amleto e sul partenopeo principe della risata, tappa pensosa ed esilarante di un ininterrotto discorso sulla libertà e la creazione artistica, Leo si sta avviando verso Pirandello e verso un'ulteriore collaborazione con un appartato, inesauribile sperimentatore, Antonio Neiwiller. Con lui ha già affrontato *Ha da passà 'a nuttata* e *Totò, Principe di Danimarca*, appunto, spremendo dall'attore i frutti più popolari, senza rinunciare al suo pensiero spigoloso, nutrito dalle avanguardie artistiche del Novecento. Nei *Giganti della montagna* Neiwiller sarà uno splendido Cotrone, mentre Leo si riserverà, a sorpresa ma non troppo, il ruolo di Ilse, in una reincarnazione, anche, del mito e della poesia di Eleonora Duse.

I giganti sono sempre esistiti, muta la consapevolezza che ciascuna epoca ha della loro esistenza, muta la volontà o la possibilità di combatterli. Certo è che oggi i giganti sono scesi dalla montagna e non arrivano casualmente nel mio lavoro teatrale<sup>21</sup>.

1993, marzo. Leo ci regala uno dei suoi spettacoli più belli, in cui il teatro si trasforma in *apparizione* e in cui la realtà viene trasfigurata in lotta dialettica. Da una parte ci sono gli Scalognati, che si sono sottratti alla storia e ai suoi oltraggi, creando un mondo chiuso e in sé autosufficiente. Dall'altra c'è una ieratica Ilse, interpretata per l'appunto da Leo, che vuole portare la bellezza, la poesia in mezzo a quegli uomini triviali che la rifiutano o addirittura la oltraggiano. Dall'esterno della società italiana spirano venti mefitici in tempi confusi, che presto peggioreranno con un ritorno al

<sup>21</sup> Dal programma di sala, dattiloscritto in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.17.

governo della peggiore destra. I separati dal mondo sono guidati da un mago, Cotrone, figura quotidiana quasi sovrapponibile a un banale illusionista delle tre carte napoletano, o a un attore. La sapienza pitagorica (il nome del “mago” rievoca quello di Crotona, la città del filosofo) sembra piuttosto incarnata nella Ilse-Eleonora Duse di Leo, in lunga tunica nera, una figura che vede oltre e non si arresta, pronta perfino al martirio, spesso appoggiata alle quinte esterne del teatro, o all’arcoscenico, incapace di essere sedotta, come avviene ai suoi attori, da apparizioni che annunciano il mondo virtuale.

Portare a stato di coscienza, in palcoscenico, l’*irrapresentabile*, sia quello interiore, sia un certo spirito del tempo: sembra una delle sfide di Leo.

Proprio contro lo spirito del tempo vanno le opere immediatamente successive. Ma intanto de Berardinis ottiene un’altra casa, dove poter più ampiamente sperimentare e provare a innalzare più di un mattone del suo *edificio teatrale*. Nel dicembre del 1993 viene chiamato alla direzione artistica del festival di Santarcangelo per il triennio 1994-1996, succedendo ad Antonio Attisani. Il vento nuovo di questa storica manifestazione si annuncia già dai materiali informativi, impaginati in modo semplice e raffinato dalla grafica di Patrizio Esposito. Sono dello stesso formato, dalla copertina beige: il programma, il primo fascicolo dei «quaderni di Santarcangelo», un terzo quaderno bianco, per prendere appunti, in una manifestazione che non vuole solo presentare spettacoli ma anche fare il punto sulla situazione di un *certo* teatro, e lanciare qualche idea. I «quaderni di Santarcangelo» si presentano come ambito di riflessione teorica con interventi di Gianni Manzella, di Leo per presentare il festival, di Claudio Meldolesi sull’attore artista, di Sylvano Bussotti sull’uso e l’abuso della musica, di Oliviero Ponte di Pino su teatro e società, di Agostino Lombardo (intervistato da Stefania Chinzari) sulle traduzioni di Shakespeare, con l’annuncio di un ciclo di incontri e attività che proseguirà per tutto il triennio e oltre, *La casa delle attrici* coordinata da Laura Mariani. Si chiude con un ricordo di Antonio Neiwiller firmato da Leo e con un manifesto stilato da vari festival (Asti, Santarcangelo, Polverigi, Volterra, Toscana delle Culture) intitolato *Per una nuova idea di teatro pubblico. Proposta di riflessione per la rinascita di un teatro d’arte*.

Esiste da molti anni in Italia un’area teatrale che, pur nella sua complessità e diversificazione anche generazionale, è accomunata dal tentativo di dare un senso nuovo al teatro, al suo rapporto col pubblico, ai modi produttivi e distributivi, con linguaggi non convenzionali o di consenso indotto. Quest’area è accomunata, purtroppo, dalla mancanza di strutture, di mezzi produttivi propri, di una vera distribuzione: fattori che ostacolano la formazione di un nuovo pubblico e la trasmissione di un sapere scenico<sup>22</sup>.

Inizia così lo scritto programmatico del festival, annunciando che il progetto consiste nel mettere in contatto generazioni e realtà diverse della nuova scena, senza

<sup>22</sup> L. de Berardinis, *Volontariato di protesta*, in *Santarcangelo '94 – programma*, Santarcangelo di Romagna, Santarcangelo dei Teatri-Maggioli, 1994, p. 5.

pretendere una campionatura esaustiva, ma seguendo criteri precisi e impostando un lavoro da continuare poi nelle stagioni invernali nei territori. Lancia un appuntamento a un gran numero di attori per creare uno spettacolo collettivo, intitolato *Cento attori*, ponendo come binari della riflessione sui nuovi linguaggi e sulle nuove realtà il “sapere antico” di Shakespeare e della Commedia dell’Arte, della tradizione napoletana e di quella del teatro dei burattini. Lancia inoltre l’idea di un volontariato di protesta: prestare il proprio contributo all’organizzazione, alla riflessione, anche attraverso collaborazioni gratuite, che permettano al festival di essere anche una macchina *politica* e di scoperta.

La figura di Amleto, come emblema del teatro che si cerca, sarà uno dei fili conduttori degli spettacoli, con proposte ad artisti di portare contributi originali (la collaborazione con Enzo Moscato, che continuerà per tutta la direzione di Leo, inizierà proprio intorno al principe di Danimarca con il multilingue *Mal-d’-Hamleté*, presentato tra le suggestioni di una cava sul fiume Marecchia). Amleto, quello di Laurence Olivier, di spalle davanti alla nebbia, sarà anche l’immagine del festival, e tornerà, in altri quadri del film, come immagine simbolo nelle due edizioni successive. Il festival svilupperà queste idee negli anni seguenti, anche attraverso incontri e momenti di dibattito e di approfondimento. Proseguirà anche l’attività editoriale, in particolare dei «quaderni di Santarcangelo», che lanceranno nuove parole d’ordine legate a temi sui quali è indirizzata di volta in volta la manifestazione. Nel 1995, anno del progetto “Lavorare insieme” che produrrà lo spettacolo *Samuel*, con attori di diversa formazione e provenienza uniti in un lavoro su temi e testi diversi di Beckett, il titolo dell’intervento introduttivo e orientativo dei «Quaderni» sarà *Teatro e collettività*, in cerca di un dialogo fitto con quella comunità che si riunisce nella sala teatrale. Scrive Gianni Manzella nell’introduzione:

il teatro resta sempre di più l’unica arte viva, arte che si consuma nel presente dell’evento scenico, giacché si dà teatro soltanto là dove un attore chiama l’altro a un incontro. Teatro allora come spazio in cui si specchiano due realtà, quella della scena e quella della platea, partecipi a uguale titolo di un incontro di cui anche lo spettatore è artefice. Vecchie formule come teatro popolare, cui si guardava con un certo imbarazzo, acquistano oggi un senso nuovo. La rivendicazione di un teatro sottratto alla mercificazione. Capace di essere davvero “pubblico” senza cedere alla ricerca del consenso<sup>23</sup>.

In questa sede Leo ripubblica *Riaprire il pianoforte di Cage*, uno scritto composto per l’inaugurazione del Teatro Laboratorio San Leonardo, nuova sede dello Spazio della Memoria e del Teatro di Leo, ottenuto in convenzione a Bologna nel quadro di una riorganizzazione della gestione degli spazi teatrali che ha portato la Cooperativa Nuova Scena all’Arena del Sole e la Baracca, cooperativa di teatro per ragazzi, al Testoni.

Nell’introduzione al programma, de Bernardinis scrive: «Ma l’evento-teatro di cui parlo, non è una rappresentazione del già noto o dell’ovvio: è un’arte autonoma, che

<sup>23</sup> G. M. <Manzella>, *Teatro e collettività*, in «quaderni di Santarcangelo», 1995, n. 2, p. 5; si chiarisce in nota che queste idee sono lo sviluppo di discussioni collettive nate in un seminario del gennaio 1995.

si ignora»<sup>24</sup>. Viaggio nell'ancora non rappresentato, o forse nell'irrepresentabile. E poco più in là, nello stesso testo, lancia quella che dovrebbe essere una considerazione di buon senso, ma che nel sistema teatrale italiano assume l'aspetto di una provocazione: contribuire al dialogo tra le arti della scena, il teatro, la musica, la danza; riunificare le arti sceniche.

A questo punto dobbiamo tornare indietro. L'11 maggio del 1994 si installa il primo Governo Berlusconi. Quei mefitici venti che si sentivano spirare nei *Giganti della montagna* arrivano a soffiare impetuosi sull'Italia. Dopo una lunga preparazione, nel novembre di quell'anno Leo debutta con il nuovo spettacolo, una nera riflessione sui tempi e sul teatro, sulla diffusione dello spettacolo generalizzato, che travisa la realtà. In scena vedremo le maschere della Commedia dell'Arte in un'acre sconsolata risata di sapore mollièriano. *Il ritorno di Scaramouche di Jean-Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, usando tutto il repertorio del varietà esplorato da Leo fin dalle origini mescolato a certe modalità della commedia italiana delle maschere, racconta in modo esilarante di una compagnia di comici che cerca fortuna in Francia, visto che in Italia non si mangia e che «all'estero dicono che gli italiani fanno ridere»<sup>25</sup>. Parte sulle note della struggente *Santa Lucia luntana* cantata da Gilda Mignonette e si ingegna nel percorrere tutti i modi per una più o meno truffaldina sopravvivenza. La commedia è interrotta da inserti neri di musiche che portano altrove, sprofondamenti in viluppi psichici sottolineati dalle proiezioni delle luci di Maurizio Viani, come i solenni intermezzi di Jean-Baptiste Lully, come il *Requiem* di Mozart, mentre una snodata maschera della Morte, interpretata da Elena Bucci, minaccia i nostri eroi. Ma il momento più drammatico, più esplosivo, è quello in cui Leo-Scaramouche-Pantalone-in-cerca-sempre-di-sghei scende in platea, con solo il volto illuminato da una lucina situata sotto il lungo becco del nero cappello, e intona, con voce che diventa sempre più cupa (qui sto facendo agire il ricordo, che può alterare la percezione, ma che è quella *memoria* del teatro trasmessa fin nell'interiorità che crea la verità postuma dell'arte scenica):

'Stu mariuolo 'stu mariuolo / mo c'arrobba pure 'o sole. [...] / 'A ballata de' pezzienti / e de chi nun tene niente, / affamati ma decisi / ca quaccuno ha da esse' acciso. // Scaramouche, 'nu Dio d'attore / faccio a parte d' 'o buffone, / d' 'o pezzente e d' 'o ricchione, / ma stasera na vota tanto / faccio 'a parte 'e Pantalone!<sup>26</sup>

Teatro comico, teatro popolare, teatro politico. Chi cercasse il nome di «'stu mariuolo», vada a rileggere la cronaca politica di quegli anni oscuri; oscuri come il palco, come la sala, quando con questo pezzo di cabaret tragico Leo scendeva in platea.

<sup>24</sup> In *Santarcangelo '95 – programma*, Santarcangelo di Romagna, Santarcangelo dei Teatri-Maggioli, 1995, p. 6.

<sup>25</sup> L. de Berardinis, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, Bologna, fuoriThema, 1995, p. 9.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 31-32.

1995, marzo. L'edificio teatrale sembra aver trovato il suo contenitore. Si inaugura, in via San Vitale a Bologna, in una chiesa medievale sconsacrata da tempo, usata precedentemente in vari modi, anche come palcoscenico, prima dal Gruppo Teatrale Viaggiante, poi da Nuova Scena, quindi dal teatro ragazzi della Baracca. È il Teatro Laboratorio San Leonardo, ancora Spazio della Memoria. Si apre chiamando a raccolta vecchi amici, guardando a nuovi orizzonti, con Sanjukta Panigrahi e con una mostra ricca di materiali dedicata ad Antonio Neiwiller, curata da Loredana Putignani, *L'altro sguardo di Antonio Neiwiller*. Leo annuncia una stagione con nomi già frequentati e con gruppi nuovi, con Katzenmacher di Alfonso Santagata, alcune *Opere brevi*, lavori teatrali compiuti di breve durata, un'idea che Leo ha già lanciato a Santarcangelo, con Enzo Moscato, Japigia Teatro e Pippo Delbono in due spettacoli (in questo spazio chi scrive viene chiamato a fare l'ufficio stampa e a curare iniziative editoriali).

In un'intervista pubblicata sull'edizione locale dell'«Unità», Leo già nel settembre 1994 delinea il progetto artistico del San Leonardo:

Sarà un teatro-laboratorio. Vuole, deve essere anche un luogo di pensiero. Cercheremo di far incontrare il pubblico con teatranti ma anche con studiosi di teatro, filosofi, musicisti, scrittori, fisici... Ci saranno laboratori per permettere a giovani attori di incontrare maestri riconosciuti; ma al centro del nostro interesse sarà anche l'arte dello spettatore. Il teatro è attore e spettatore. Laboratori, incontri devono essere aperti al pubblico, ai cittadini, per far diventare di nuovo il teatro la piazza dove si discutono i problemi della vita. Il teatro è una tecnica di conoscenza, un mezzo di conoscenza. Noi abbiamo la necessità di formare un pubblico nuovo, che possa svolgere una funzione creativa e non passiva<sup>27</sup>.

Si legge nel comunicato stampa per l'apertura del teatro:

Il San Leonardo sarà articolato in due sale, una all'italiana, l'altra con la possibilità di organizzare in modi diversi lo spazio scenico. Non sarà solo luogo di ospitalità, ma anche spazio per le prove del Teatro di Leo, centro di formazione di un gruppo di studiosi per affrontare i temi più importanti dell'arte scenica, nodo di collegamento con l'università e di connessione con altre realtà culturali e teatrali cittadine, nazionali e internazionali<sup>28</sup>.

Leo scrive per l'inaugurazione un manifesto, lo stesso scritto che sarà riportato nei «quaderni di Santarcangelo» del 1995 col titolo *Riaprire il pianoforte di Cage*:

Aprire un Teatro è cosa delicatissima, seppur lodevole: può far bene, ma può anche far male. In Italia abbiamo moltissimi teatri, dobbiamo dedurne che abbiamo una grande cultura teatrale? Certamente no. Arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere, laboratorio per sperimentare la complessità della vita in situazioni semplificate di spazio e di tempo, è sempre

<sup>27</sup> L. de Berardinis, in *Un teatro in cerca d'attore*, intervista a cura di M. Marino, «L'Unità», «Cultura&Spettacoli E/R», 13 settembre 1994.

<sup>28</sup> Il documento è custodito nel mio archivio privato.

di più diventata falsificazione, riproduzione dell'ovvio, consolidamento del potere e dei suoi interessi. [...] In un famoso concerto il musicista Cage, invece di sonare, chiuse il pianoforte: gesto forte e significativo, fecondo di sviluppi. Altri artisti hanno presentato tele bianche, come opere pittoriche... altri ancora il silenzio come musica. Il dolce e feroce Novecento è però riuscito a fare merce di geni, di santi, martiri e artisti. Molta è stata la connivenza politica e intellettuale. Il pianoforte non sonato diventa il pianoforte che non si sa suonare, ed il silenzio in molti casi è soltanto mutismo.

Pur da questo estratto si comprende l'ampiezza del progetto: dare voce al nuovo senza sudditanze a quelli che sono diventati ormai stereotipi di avanguardie e neo-avanguardie. Cercare un teatro popolare, scrive ancora, basato però su una ricerca di profondità, di artisticità, di tecnica, di un saper fare che possa effettivamente trasformarsi in accelerazioni della percezione della vita individuale e collettiva. Prefigurare una nuova *agorà* che abbia nel teatro la sua lente d'ingrandimento, per *sognare* una nuova società, quando sognare attivamente, in un luogo di pensiero, creazione, azione, confronto, trasformazione, è già un realizzare.

*Portare alla luce.* Leo ha sempre lavorato a dare forma all'*irrappresentabile*.

Sarà evidente quando parlerà di *azzerare tutto*, in una delle ultime interviste, prima dell'edizione del 1997 del festival di Santarcangelo, la sua ultima, perché abbandonerà dopo un anno il nuovo incarico che gli era stato rinnovato per un triennio. Al Leo lucido, politico, si accosta sempre un Leo nero, guardingo, che si sente tradito, che non riesce a realizzare appieno il progetto del San Leonardo perché non ottiene dai politici la ristrutturazione che potrebbe renderlo uno spazio davvero efficiente, perché la giunta di destra insediatasi nel 1999 mette in discussione la convenzione. Un Leo nero per la freddissima accoglienza della critica al suo *King Lear n. 1* e per l'abbandono del teatro alla prima (alla Pergola di Firenze) da parte degli abbonati, pronto a rinascere quando la sala si riempie di giovani, che accolgono lo spettacolo con entusiasmo. Un Leo nero anche per vicende personali, per una malattia, per fortuna poi risolta, che nel 1997 colpisce le corde vocali; per un abbandono amoroso che brucia e squilibra la compagnia di *Scaramouche*, obbligandolo a prendere su di sé la parte di Donna Evira, la maga cinese, che diventa allora cino-foggiana. Un Leo che si sentirà assediato, ma che continua le sue battaglie. «Bisogna azzerare tutto», dirà nell'intervista ad Antonio Cipriani<sup>29</sup>.

Ma prima di arrivare a quel 1997, e alle rinascite successive, bisogna raccontare *Prova di Don Giovanni – studio sull'opera mozartiana*, a Spoleto, nel settembre del 1995, con cantanti accompagnati dal pianoforte e la direzione musicale di Roberto Soldatini; nel 1996, l'*Assemblea permanente "Le leggi del teatro"* e il festival, dove viene riproposto la *Prova di Don Giovanni*, già riallestito in aprile al San Leonardo. In

<sup>29</sup> Cipriani ne parla nel suo intervento in *La terza vita di Leo*, cit. (*Intervista a Leo del 1997*, pp. 293-297); parte dell'intervista, *Dialogo all'ombra del Lingam*, è pubblicata in *past Eve and adam's*, vol. 2, libretto con materiali intorno allo spettacolo, Bologna, Teatro di Leo - Teatro Laboratorio San Leonardo, 1999; la trascrizione dell'intervista si può leggere in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.15.

quell'edizione della rassegna si realizza anche un'idea che da parecchio Leo aveva lanciato: quella che giornalisti e critici, invece di lamentarsi per la riduzione degli spazi sulla stampa, facessero le loro "cantine romane", pubblicassero in proprio giornali, ciclostilati, fotocopiati, per non far morire il dibattito sul teatro. Nel festival del 1996 esce, quotidianamente, un «Quaderno del Festival» scritto da critici di diverse generazioni, che sarà il prototipo di tante esperienze di laboratorio di osservazione di festival, rassegne, stagioni teatrali negli anni successivi, palestre di confronto col pubblico e anche per una rinascita, soprattutto più avanti grazie al web, della critica<sup>30</sup>. Un'altra iniziativa che va nella direzione della costruzione di un "edificio teatrale" complesso è la pubblicazione di una collana di libretti del San Leonardo, piccole monografie su spettacoli e artisti ospitati nel Teatro Laboratorio. A cura di Paolo Ambrosino, Alessandra Farneti, Bruno Lubrano e di chi scrive, tra il 1996 e il 1997 ne usciranno cinque, raccolti sotto la sigla «Documenti / Edizioni Spazio della Memoria». Si legge nella presentazione della serie:

Documenti dall'interno del teatro. [...] I giornali scrivono poco di teatro. Informano poco. Soprattutto aiutano poco ad entrare negli spettacoli, nel lavoro e nel mondo degli artisti. E poco mostrano gli infiniti nessi tra questa arte, la società e, più in generale, la conoscenza. In Italia mancano riviste credibili di teatro. Tra il saggio scientifico e la presentazione frettolosa, che magari non esce per mancanza di spazio, esistono poche vie intermedie [...]. Bisogna inventare nuovi strumenti di analisi, di comunicazione, di dibattito, di conoscenza. [...] Questi sono i propositi di questa collana, per tentare di offrire materiali utili al pubblico e agli artisti stessi per l'approfondimento e la riflessione. A partire dagli spettacoli, dal teatro, per aprire porte sulla difficile arte della conoscenza del nostro mondo<sup>31</sup>.

I volumi pubblicati, in piccolo formato, sono: *I sandali del teatro – su I sandali del tempo il Teatro de los Andes e César Brie*, *Petito Strenge – su Alfonso Santagata e la farsa di Antonio Petito*, *Tempeste – su Tempeste e sugli itinerari scespiriani di Claudio Morganti*, *King Lear – su King Lear n. 1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, *Guardare il nuovo – Quellercherestano*, *L'Impasto*, *Testedastris*, *Sergio Longobardi*, *Manchisi-Redi*, *Le Belle Bandiere*, *Compagnia Pneumatica*. Libretti simili saranno realizzati, ognuno in due parti, per gli ultimi due spettacoli, *past Eve and Adam's*, a cura di Paolo Ambrosino, Andrea Bianchi, Valentina Capone (1999), e *Come una rivista da Eschilo a...*, a cura di Paolo Ambrosino, Valentina Capone, Bruno Lubrano (2000).

L'"edificio teatrale" si costruisce anche con incontri dopo gli spettacoli con professori dell'università e intellettuali e con convegni, dei quali il più importante realizzato al San Leonardo è *Le leggi del teatro – Assemblea permanente*. Si svolge dal 10

<sup>30</sup> Cfr.: M. Marino, *Al lavoro in un quotidiano*, in Id., *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004 (in particolare pp. 163-167); Id., *Le cantine romane della critica*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 322-326.

<sup>31</sup> *Documenti*, in *I sandali del teatro - su I sandali del tempo il Teatro de Los Andes e César Brie*, primo volume della collana, a cura di M. Marino e A. Farneti, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, s.d. (la presentazione sarà ripetuta in tutti i volumetti).

al 18 aprile 1996 su tre fasce orarie, la mattina, il pomeriggio, la sera. Si apre con un incontro tra Leo ed Edoardo Sanguineti sul tema portante, *L'edificio teatrale – l'architettura utopica di un sistema*. Compare per l'appunto la parola utopia, come spinta alla mutazione di un presente insoddisfacente, come progetto da costruire. Alle 19 dello stesso primo giorno viene proiettato il film *A Charlie Parker* e la sera si tiene un incontro con Sanguineti sul tema *Scrittura e teatro*.

Le giornate successive ospitano la mattina seminari con artisti, da Federico Tiezzi e Pietro Babina a Cesare Ronconi, passando per tutti i nomi che circolano in quegli anni tra Santarcangelo e il San Leonardo, Enzo Moscato, Marco Martinelli, Alfonso Santagata, Giorgio Barberio Corsetti, César Brie, Claudio Morganti, Mariano Dammacco, i Castellucci, Marco Baliani. Alle 19 si presentano spettacoli di attori che hanno gravitato intorno al Teatro di Leo, come Angela Malfitano, Marco Manchisi, Eugenio Allegri, Elena Bucci e Marco Sgrosso, Anna Redi, Andrea de Luca. Da ricordare un incontro dal tema *Formazione e trasmissione dei saperi teatrali*, con Claudio Meldolesi, Teri Weikel, César Brie e Gianni Manzella (l'11); altri, poi, intitolati *Quali strumenti produttivi per il teatro*, con Pietro Valenti e Giorgio Barberio Corsetti (il 12), *Il Teatro tra nomadismo e stanzialità* (il 13), *L'informazione teatrale*, guidato da Stefania Chinzari e Sergio Colomba (il 15), *Il teatro nella politica della città*, con l'ex assessore Concetto Pozzati e con Giovanna Marinelli, direttrice dell'Ente Teatrale Italiano.

Chiudono gli incontri *Una legge per il teatro: le considerazioni degli artisti*, il 17 (si parlava molto in quei mesi di una legge per il teatro in dirittura d'arrivo e sembrava che il progetto non rispettasse le *leggi del teatro*, quello che facevano gli artisti, e allora Leo volle dare la parola ai protagonisti) e *Per un rinnovamento del teatro pubblico*, il 18, per propugnare un superamento degli stabili e delle vecchie categorie ministeriali e riconoscere la *funzione pubblica* svolta da molti teatri variamente in rapporto con i rispettivi territori.

Da ricordare ancora, nei giorni centrali, una rassegna di compagnie giovani dei Teatranti Occupanti, gruppi senza spazio che si erano insediati nel teatro dell'Accademia di Belle Arti, costruito e mai finito, usato dall'istituto solo come magazzino. Da rammentare ancora un incontro su *Teatro e scuola* in orario serale, uno con Alessandro Baricco, un altro, seminale di un tema che Leo seguirà molto negli ultimi anni, dedicato ai rapporti tra teatro e scienza, con Stefano Fantoni e Guido Barbiellini, e un'altra serata su teatro e cinema con Mario Martone.

Si delineava un ampio orizzonte per un lavoro che sarebbe stato svolto a Santarcangelo e al San Leonardo negli anni successivi.

Il 1997 però spezza vari fili, come si è anticipato sopra. Dopo quell'edizione del festival, Leo abbandona la direzione, per concentrarsi sul lavoro della compagnia. La mancata ristrutturazione del San Leonardo con la conseguente limitata agibilità e la diminuzione dei finanziamenti porta anche a una riduzione dell'attività, che si concentra su momenti particolari, sulla musica, la poesia, gli incontri. Leo, dopo aver realizzato a Salerno un *Lear* a tre mani, dopo il *King Lear n. 1* giocato ancora con le maschere della Commedia dell'Arte, dopo *Lear Opera* firmerà ancora i due spettacoli già citati: *Come una rivista da Eschilo a...* e il solo *Past Eve and Adam's*, entrambi del 2000.

In *Come una rivista* prova a costruire una nuova compagnia, con alcuni attori del Teatro di Leo e con giovani interpreti. Ancora una volta guardando al futuro.

Intanto nell'intervista ad Antonio Cipriani, prima del festival 1997, in uno dei momenti neri, aveva lanciato quella considerazione: *azzerare tutto*. Scrive Cipriani, nel suo contributo a *La terza vita di Leo*:

Lui che avrebbe voluto davvero azzerare tutto per giungere al deserto-morte per la rinascita dello spirito del teatro. Così gli chiesi: «va azzerato anche il rapporto con le istituzioni?». «È necessario riprendere a tessere le fila del teatro con disincanto... [...]. Partito da posizioni di netta contrapposizione alle istituzioni, extraparlamentare, anarchico, dopo quarant'anni circa mi ritrovo al punto di partenza: di nuovo a dover considerare impossibile il dialogo con le istituzioni. [...] La cultura deve essere un motore. È una visione del mondo che prima o poi vince. Se non c'è cultura non c'è visione del mondo. I politici, cioè, devono garantire la libertà, e non garantirsi il potere attraverso la cultura. [...] Oggi stiamo di fronte a una fase pericolosa. Si forma un pubblico di *voyeurs* che confonde l'immagine elettronica con quella umana. Si va verso una fase in cui si *fa* l'attore, non si *è* attore»<sup>32</sup>.

Poi, dopo il pessimismo, ancora la rinascita visionaria. Prima degli ultimi spettacoli, Leo annuncia il progetto di rilanciare il Teatro Laboratorio con un programma del 1999, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, da realizzare a Bologna o anche altrove, se il San Leonardo non sarà più praticabile (furono avviati contatti con Macerata): teatro laboratorio, sperimentale, ossia basato sull'esperienza, non che procede a tentoni in cerca di qualcosa, magari con i «famigerati studi». Al centro c'è l'attore, con la sua sapienza; intorno gli si deve costruire un edificio che produca «teatro popolare», altro termine sul quale bisogna intendersi:

Da anni parlo di teatro popolare e di ricerca [...]. Teatro popolare significa elevare e non abbassare la forza e l'emozione poetica. Popolare è il Teatro greco. Popolari sono Shakespeare e Mozart. Il pubblico deve ritrovarvi la bellezza, averne nostalgia, quando ne esce e così rivendicarla nella vita, nella società. Certo occorrono maestri, grandi maestri. La ricerca è un andare oltre la *routine* e le incrostazioni che impediscono la creatività. Ma alla sperimentazione si arriva dopo un lavoro enorme: non è certo lo spontaneismo in palcoscenico<sup>33</sup>.

Segue una lista degli elementi caratterizzanti tale Teatro Nazionale di Ricerca, che sono quelli più volte indicati in queste pagine. In questo scritto de Berardinis compiutamente rompe con un certo Novecento andando verso il teatro come ricerca dentro la realtà e l'irrappresentabile, come forza di scarnificazione, di solitudine e di adesione, di sacrificio dell'ego e di esaltazione della presenza, di testimonianza, per un compimento delle potenzialità inesprese dell'umano; un teatro che rispecchia contraddittoriamente, in modo fertile, tra l'essere dell'attore e il silenzio, lo sguardo al fondo misterioso delle cose, degli eventi, delle passioni.

<sup>32</sup> A. Cipriani, *Intervista a Leo del 1997*, cit., pp. 296-297.

<sup>33</sup> *Per un teatro nazionale di ricerca* [1999], ora in *La terza vita di Leo*, cit., p. 259.

Roberta Ferraresi

## LEO E LA CRITICA. DALLO SPETTACOLO AL TEATRO

**Incipit: il “teatro come errore” (prima e dopo il Convegno di Ivrea)**

«Ho sempre litigato con la critica»<sup>1</sup>, dichiara Leo de Berardinis a metà degli anni Novanta in un incontro pubblico sull'argomento, confermando in maniera esplicita una delle letture storiografiche consolidate riguardo al suo percorso: quella della distanza o addirittura inconciliabilità fra la sua opera e lo sguardo della stampa specializzata. Del resto, il progetto del “teatro come errore” – questo il nome della fase d'esordio insieme a Perla Peragallo – ragionava in senso programmatico sul divario fra scena e pubblico (compresi anche gli “spettatori di professione”).

Sono celebri le reazioni di perplessità, distacco, talvolta anche rifiuto, provocate fin dalla *Faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, primo spettacolo del duo del 1967, e soprattutto dal *Macbeth* dell'anno successivo, caso-limite in cui – come sottolinea Angelo Vassalli – «la quarta parete», fuor di metafora, «si trasforma in effettiva barriera che nega ogni possibile scambio»<sup>2</sup>. Naturalmente, s'intende, per quanto riguarda la critica istituzionale e ufficiale dei quotidiani, perché invece, dall'altro lato, proprio intorno al debutto di Leo e Perla accade qualcosa di nuovo: come nota Gianni Manzella, fra la prima romana dell'*Amleto* e la sua tournée comincia a svilupparsi la vicenda parallela e alternativa della cosiddetta “nuova critica”, che giocherà un ruolo sostanziale nella crescita della neo-avanguardia italiana<sup>3</sup>. È lo stesso de Berardinis a testimoniare, raccontando diversi anni dopo la modalità inedita di relazione, confronto, scambio che s'iniziò a sperimentare nelle “cantine romane”: «Il dialogo era vivo, dal vivo: noi parlavamo di ciò che dovesse essere la critica, cioè po-

<sup>1</sup> Trascrizione dell'audio-registrazione dell'intervento di Leo de Berardinis a *L'informazione teatrale*, quinta sessione del ciclo d'incontri intitolato *Le leggi del teatro* nel quadro dell'Assemblea permanente, organizzata al Teatro San Leonardo di Bologna dal 10 al 18 aprile 1996 (il dibattito sulla critica si è svolto il 15 aprile). Cfr. Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.4.2.4, audiocassette 37-40 (quella contenente l'intervento di L. de Berardinis è la 38).

<sup>2</sup> A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 37. La questione è tematizzata ad esempio in: L. de Berardinis e P. Peragallo, *Amleto Macbeth Watt*, in «Teatro», II, 1969, n. 2, pp. 54-59; *Verso il «King Lear»*, intervista a cura di I. Moscati, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 13-14; R. Bianchi e G. Livio, *Incontro con Leo de Berardinis e Perla Peragallo (Torino, 27 marzo 1976)* [1977], in «L'asino vola», I, 2008, n. 17, [www.lasinovola.it](http://www.lasinovola.it) (ultima consultazione: 6 febbraio 2019; 1ª ed. in «Quarta Parete», 1977, nn. 3-4).

<sup>3</sup> Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* [1993], Firenze, La casa Usher, 2010 (1ª ed. Pratiche), p. 14 sgg.; per una ricostruzione della vicenda – terminologica e non solo – della “nuova critica” cfr. L. Mango, *La Nuova Critica e la recitazione*, in «Acting Archives Review», II, 2002, n. 3, pp. 149-214.

esia, reinvenzione dello spettacolo, non soltanto cronaca, e loro dialogavano con noi, dicendo cosa dovesse essere il teatro»<sup>4</sup>.

Al centro di una simile esperienza sta emblematicamente lo snodo del Convegno di Ivrea, manifestazione sostenuta da un'ampia compagine di intellettuali e artisti, e promossa da quattro "nuovi critici": Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Franco Quadri<sup>5</sup>. Anche se l'evento com'è noto non soddisfò appieno le ambiziose aspettative di un globale coordinamento delle forze del Nuovo Teatro italiano, quantomeno esercitò un impatto su alcuni versanti più circoscritti, ma non perciò meno rilevanti. In questo contesto figurava la possibilità di trasformare le modalità di osservazione e racconto della scena, che – come affermava Bartolucci – vantava fra i suoi presupposti la convinzione che «la critica la "costruiscono" gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano»; e che occorresse quindi un generale *adeguamento* degli strumenti teorici, dei temi e degli oggetti, nonché delle forme di scrittura<sup>6</sup>. Ma non si tratta solo di questo. Un altro segno di cambiamento, forse il più forte, è la necessità di fondare una relazione completamente differente fra critico e artista. Confidava Fadini in un'intervista a Leo de Berardinis della metà degli anni Ottanta: «Anche ai tempi in cui praticavo il mestiere di critico, io non ho mai scritto *su* di te, seduto in platea, o isolato nel mio studio: ho scritto *insieme a te*, in camerino, al ristorante, durante una vacanza, o in casa tua»<sup>7</sup>.

Su fronti come questi si giunge presto a eccedere i limiti della forma-recensione. I testi critici debordano in veri e propri saggi, troppo estesi per essere accolti negli spazi tradizionali dei quotidiani; è così che s'innesci di conseguenza la celebre impresa delle riviste di tendenza dalla fine degli anni Sessanta. Oppure tali scritti si presentano esplicitamente come una possibile mediazione fra critica e scena, con la prevalenza della modalità dell'intervista o del testo "misto" che comprende la voce dell'artista<sup>8</sup>. In pratica, la recensione non basta più, superata nei fatti dalle miriadi di iniziative editoriali e curatoriali intraprese e promosse dai "nuovi critici" da lì in poi. In questo senso, il processo di trasformazione che stiamo osservando si può considerare una vera e propria rifondazione, non solo dei modi o dei temi, ma della sostanza stessa della critica: che va a ripensarsi anche *oltre* la scrittura, non solo per tentare una

<sup>4</sup> L. de Berardinis, intervento a *L'informazione teatrale*, cit.

<sup>5</sup> Cfr. C. Augias *et al.*, *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», 1966, n. 247, pp. 2-3; e inoltre: M. De Marinis, *Il nuovo teatro in Italia 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.

<sup>6</sup> G. Bartolucci, *Al di là della critica tecnico-formale* [1969], in Id., *Teatro-corpo teatro-immagine (per una "materialità" della scrittura scenica)*, Padova, Marsilio, 1970, p. 92. L'urgenza di "adeguare" la critica al Nuovo Teatro è una delle formule ricorrenti sia all'interno dei materiali preparatori del Convegno di Ivrea, sia nei vari interventi pubblicati dai "nuovi critici" in quel periodo (per cui cfr. ad esempio: Id., *Per un nuovo linguaggio critico* [1966], in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 152-157; E. Fadini, *Al di là della critica formale*, in «Teatro», II, 1968, nn. 3-4).

<sup>7</sup> E. Fadini, *Con Leo de Berardinis*, in «InterAction», febbraio 1984, supplemento al n. 10, pp. 7-9, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.7.

<sup>8</sup> Tale impostazione è riscontrabile anche nelle pubblicazioni in volume, dove le varie prospettive di critici e artisti si trovano fianco a fianco, cfr. ad esempio: G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre*, cit.; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.

lettura più adeguata del presente, ma come un intervento attivo, concreto e incisivo nel Nuovo Teatro.

Però, agli occhi di Leo, tale processo non sembra compiersi appieno: «forse in seguito un rinnovamento [...] c'è stato», affermerà a posteriori, «ma in una misura che non rispecchia la complessità di un modo diverso di concepire il teatro»<sup>9</sup>. Non a caso di lì a poco l'artista esprimerà con Perla una scelta radicale, dando avvio con l'“autoemarginazione” a Marigliano alla fase del “teatro dell'ignoranza”.

Si sa che il nuovo percorso risulta ricco di stimoli da varie prospettive e per molte ragioni, perché porta alle estreme conseguenze alcune ipotesi già saggiate in precedenza e allo stesso tempo introduce questioni inedite, destinate a segnare in profondità la vita e il lavoro della coppia. Questo vale anche sul piano dei rapporti fra scena e platea, della possibilità di condivisione e della differenza statutaria che separa artisti e spettatori. Anche a questo livello l'esperienza di Marigliano si configura come un passaggio decisivo. Vari studiosi si ritrovano concordi nell'individuare qui una ulteriore presa di distanza dal pubblico delle “cantine” e dunque anche da quella critica che aveva seguito il duo fin dagli esordi<sup>10</sup>. Basti pensare alle reazioni sul nuovo corso espresse da tanti osservatori specializzati: come quella di Giuseppe Liotta, che raccontando la difficoltà implicita in una simile proposta, diversi decenni dopo torna a domandarsi «come si fa a riportare [...] l'*esecuzione* di un atto teatrale in continuo divenire?»; o di Franco Cordelli, quando constata come fosse «davvero impossibile» descrivere *Sudd*, terzo spettacolo della trilogia cosiddetta “meridionalista”, e che «anzi, sarebbe [stato] un vero e proprio errore in sede estetica» tentare una simile prova<sup>11</sup>.

### Intermezzo: a Roma nei primi anni Ottanta

A questo punto, seguendo una ricostruzione schematica della biografia artistica di Leo de Berardinis, si dovrebbe “saltare” dall'esaurimento del progetto mariglianese nella seconda metà degli anni Settanta al nuovo percorso bolognese intrapreso dal 1983, segnando una cesura piuttosto netta fra l'iniziale periodo *maudit*, della sperimentazione scenica, dell'anti-teatro e del progressivo isolamento, e la “terza vita” nel capoluogo emiliano, dove l'artista si distingue – oltre che con spettacoli memorabili – per una progettualità a carattere collettivo e di forte peso politico-culturale sviluppata anche tramite il dialogo e il supporto diretto, essenziale di critici e studiosi. All'interno di una simile scansione manca, com'è evidente, circa un lustro, che coincide con la

<sup>9</sup> L. de Berardinis in s.c., *Il senso della critica*, in *Il Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 120.

<sup>10</sup> Cfr.: O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, p. 103; e inoltre S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

<sup>11</sup> G. Liotta, *Leo, principe di Marigliano*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 314; F. C. <Cordelli>, *Un happening sognato al Sudd*, in «Paese Sera», 14 maggio 1974.

rottura del sodalizio con Perla Peragallo: un periodo breve ma significativo, peraltro «soffertissimo», come dichiara un osservatore vicino all'artista come Stefano De Matteis, che de Berardinis trascorre a Roma, impegnandosi – soprattutto nel biennio 1981-'82 – in numerosi esperimenti scenici solisti intitolati alla “improvvisazione totale”<sup>12</sup>.

Lo snodo, incastonato com'è fra le fasi maggiori della biografia di Leo, rischia di collocarsi in posizione marginale, anche a causa della scarsa documentazione al riguardo, ma è necessario provare ad approfondirlo, tanto più che per lui rappresentava un «anello importante», indispensabile per seguire i successivi sviluppi del suo percorso<sup>13</sup>. Accogliendo tale indicazione e la proposta di alcuni studiosi di osservare le linee di continuità rintracciabili nell'itinerario dell'artista<sup>14</sup>, l'ipotesi alla base del presente contributo è che il periodo romano a cavallo fra anni Settanta e Ottanta costituisca un passaggio discriminante in cui l'artista mette a fuoco alcuni elementi-chiave già emersi nelle fasi precedenti del suo lavoro, predisponendoli in vista di una successiva e più ampia applicazione. I materiali custoditi nell'Archivio de Berardinis contribuiscono in maniera decisiva a ricostruire e approfondire lo snodo in quest'ottica, anche per quanto riguarda la messa a fuoco di un differente rapporto con la critica che poi si manifesterà chiaramente nella “terza vita” di Leo.

Mentre sul crinale fra i due decenni l'artista è preso a «sfida[re] le probabilità del teatrale» (Grande), andando alla ricerca di «un teatro che nasce e viene vissuto direttamente in scena, diverso sera per sera» (Valentino) e dunque di un rapporto sempre meno garantito, sempre più vivo con lo spettatore – critici inclusi –, su altri fronti de Berardinis inizia a saggiare modalità operative nuove volte alla trasformazione del teatro anche al di fuori del palcoscenico<sup>15</sup>.

C'è un'esperienza che risulta particolarmente significativa in questo contesto: un “censimento” scenico e politico intitolato *La strage dei colpevoli*, realizzato nei giardini di Villa

<sup>12</sup> Cfr. S. De Matteis, *Leone*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 50-53. Su questo periodo insiste Marco De Marinis nel suo intervento in questo stesso numero; cfr. *supra*, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica*.

<sup>13</sup> L. de Berardinis cit. in E. Fadini, *Con Leo de Berardinis*, cit., p. 7. All'interno della *Teatrografia* curata da F. Scopece in *La terza vita di Leo* (pp. 405-425), che rappresenta al momento il riferimento più completo in materia, la fase romana fra gli anni Settanta e Ottanta è descritta come un «periodo di attività frenetica, che ha coinciso con il passaggio dal “teatro del non-finito” all’“improvvisazione totale”» e costituito da «rappresentazioni uniche, senza repliche, di cui spesso non si ha alcuna documentazione», ragione per cui il relativo elenco degli spettacoli viene presentato come «per forza di cose indicativ[o]» (p. 411n). La lista, circoscritta ai soli lavori più formalizzati del 1981, si può arricchire grazie ai materiali custoditi in archivio, che consentono di ampliare l'arco temporale in questione almeno all'intero biennio '81-82 e di valutare le svariate proposte in un'ottica storiografica complessiva tramite le indicazioni dell'artista stesso. Cfr. inoltre: G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., pp. 105-114; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, pp. 263-272; S. De Matteis, *Leone*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. M. De Marinis, *Leo de Berardinis artista-teorico*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 301-306; e inoltre: C. M. <Melolesi>, *Circa la svolta bolognese: un oltre senza rimozione di Bene, Perla e Marigliano*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 48-49; A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 265 sgg.

<sup>15</sup> M. Grande, *Riso freddo e humour bianco*, in «Rinascita», 2 novembre 1981; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 102. Per una ricognizione delle reazioni della stampa ai lavori del periodo in questione e in particolare alle provocazioni indirizzate direttamente alla platea cfr. Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.4, buste 162-172 (cfr. in particolare le testimonianze di Gianfranco Capitta e di Nico Garrone relativamente a *Udunda Indina* del 1980; si precisa che tutti gli articoli citati nelle prossime note sono custoditi in questa sezione dell'archivio).

Borghese dall'1 al 25 settembre 1982, e anch'esso di rado indagato in profondità. Grazie alla ricchezza e pluralità di materiali custoditi in archivio – fra cui un corposo diario di lavoro che rende conto dell'iniziativa nel suo stesso farsi<sup>16</sup> –, è possibile studiare in dettaglio le premesse e le motivazioni, nonché i processi di lavoro e gli sviluppi di pensiero, lo svolgimento e gli esiti del progetto. Fra l'elaborazione dell'idea e la sua messa in opera emergono anche linee di lavoro inedite che negli anni seguenti andranno a convertirsi in veri e propri assi portanti del rinnovato approccio dell'artista al teatro (e alla critica).

Nata a partire dalla constatazione di una sorta di degenerazione del circuito delle “cantine” e della difficoltà di reperire spazi e risorse nel contesto teatrale della Capitale – non a caso il *working title* inizialmente era “idea stamberg”<sup>17</sup> –, la proposta cresce a partire da febbraio 1982 fra innumerevoli riflessioni personali e le prime riunioni via via sempre più partecipate, fino a trasformarsi nel giro di un mese in un'iniziativa d'ampio respiro artistico, politico e culturale: una chiamata a raccolta delle varie realtà teatrali della città.

E non importa se da ogni parte le reazioni risulteranno spaesate dalla complessità o dalla disomogeneità della programmazione, che va avanti per quasi un mese e si snoda in vari spazi *en plein air* dalla prima serata a notte fonda spaziando, fra professionisti e dilettanti, dalla sperimentazione tecnologica alla sapienza dell'attore solista. Il criterio di selezione del censimento non è legato all'appartenenza a una tendenza, né in generale materia d'estetica. È invece una questione politica, che emerge dal tema dell'emarginazione; e politico è pure l'obiettivo primario: fare il punto della situazione, inventariare le forze in campo e tentare di operare in maniera coordinata. È questo l'intento alla base anche di *Apocalisse*, primo spettacolo “a regia multipla” dell'artista che si può considerare prototipo dei suoi successivi lavori corali. «Ho invitato tutti per dare a questa manifestazione il carattere di uno spartiacque», dichiara Leo, «è finita una stagione», quella delle “cantine”, «e bisogna vedere se un'altra può cominciare»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> All'interno del fondo bolognese è presente un registro manoscritto di grande formato, con funzione di agenda e diario, attribuibile a Leo de Berardinis, che copre grossomodo il primo semestre del 1982 (23 gennaio-27 luglio) e consente – fra stralci di copioni e appunti organizzativi, testi poetici, annotazioni quotidiane di ambito privato e professionale, riflessioni teoriche in campo tanto artistico quanto politico-culturale – di seguire in dettaglio il percorso di ideazione, progettazione e organizzazione del censimento; cfr. Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.1.6 (tutte le citazioni che seguono, salvo diversa indicazione, provengono da questa fonte; le pagine sono numerate e le annotazioni in gran parte datate).

<sup>17</sup> 24 febbraio, p. 43. Il quaderno si apre con il testo *A chiunque abbia una stamberg (faranno la festa ai nostri antri)*, 11 febbraio, pp. 13-21 (all'inizio il progetto aveva già la forma di un censimento, però, dei possibili spazi teatrali da recuperare). Per un approfondimento sul contesto delle “cantine romane”, dalla loro storia alla situazione nei primi anni Ottanta (che è il punto di partenza della *Strage dei colpevoli*), cfr. «Biblioteca Teatrale», n.s., 2012, nn. 101-103 (*Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni Sessanta*, a cura di S. Carandini).

<sup>18</sup> L. de Berardinis, cit. in F. Bartoli, *Compagni uscite da quelle cantine*, in «La Nazione», 1 settembre 1982. L'ipotesi di un grande spettacolo collettivo coordinato dall'artista emerge già nel mese di marzo e matura a giugno nel corso degli incontri con i gruppi coinvolti nella rassegna, ciascuno chiamato a partecipare con un frammento di tre minuti scelto dal proprio lavoro, che Leo poi accosterà in un montaggio complessivo (cfr., nel quaderno-diario, in particolare gli appunti del 15 marzo, 29 maggio, 4 e 9 giugno, rispettivamente alle pp. 73, 257, 261, 275; la definizione “a regia multipla” o “multi-regia” è dello stesso autore). In questo periodo l'artista matura anche un'altra necessità che segnerà poi la sua “terza vita”, quella di intervenire in ambito pedagogico con l'esperienza nell'autunno '82 della Scuola Viva al Teatro Trianon di Roma (se vari studiosi interpretano l'episodio in termini di causa-effetto rispetto alla *Strage dei*

Il che, naturalmente, vale anche per la critica, la cui presenza per la prima volta diventa programmatica e strutturale all'interno di un progetto creato da de Berardinis. Nella *Strage dei colpevoli*, infatti, è presente *L'albero degli incontri*, «una specie di “giornale parlato” dove alla fine di ogni serata si faranno insieme, critici pubblico e attori, i primi bilanci a caldo» (Garrone), con la guida di Franco Cordelli – coinvolto in prima linea nella manifestazione anche in altre funzioni – e di Dacia Maraini<sup>19</sup>. Anche se poi, a scorrere i resoconti, l'iniziativa non sembra aver avuto grande impatto, è significativo rilevare il formarsi di una simile necessità all'interno di una fase così delicata di mutazione nella vicenda di Leo e nel quadro di una delle sue prime sistematiche esperienze politico-organizzative a carattere collettivo.

Nella primavera del 1982 il ruolo della critica è un pensiero ricorrente. Dall'originaria intenzione di attivare uno spazio di “scontro” fra pubblico, artisti e stampa si passerà a valutare opzioni diverse e svariati critici da reclutare, fino a giungere a strutturare nel mese di giugno un'ipotesi forse meno estrema rispetto agli orientamenti iniziali, ma piuttosto articolata nei contenuti<sup>20</sup>. Ecco un elenco delle questioni che de Berardinis intendeva affidare ai critici affinché venissero discusse nell'*Albero degli incontri*:

Scrittura scenica, interpretazione, / il testo inteso come “appunti” delle prove, / il testo inteso come testimonianza / dello spettacolo, regia e libertà dell'attore, / teatro finito e non finito, teatro del molteplice (l'attore va in scena col suo / bagaglio di memorie e dice ciò che vuole) / teatro di tema (gli attori / si mettono d'accordo su di un tema e improvvisano = / teatro jazz, rapporto teatro, pubblico, critica. / Teatro di tendenza o teatro tout-court. / Distinzione fra teatro rito e accadimento. / Poesia scritta, poesia letta. / Chi deve leggerla, l'autore, l'attore, etc. / La comicità. (Evitare il più possibile le “relazioni”)<sup>21</sup>.

*colpevoli*, va specificato che nel quaderno-diario tale ipotesi viene già menzionata a più riprese a partire dall'inizio del progetto; cfr. Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.3.4, busta 168, e segnatura 1.1.6, p. 49). Per le considerazioni di de Berardinis sulle motivazioni di fondare il “censimento” su una chiamata aperta si rimanda – oltre che al quaderno-diario che stiamo esaminando (24 febbraio, p. 41; 2 giugno, p. 266) – al suo intervento in P. Cervone, *Cento gruppi di teatranti “emarginati” censiti da questa sera a Villa Borghese*, in «Il Corriere della Sera», 1 settembre 1982.

<sup>19</sup> Testimonianze, oltre che nel quaderno di Leo del 1982, sono reperibili in: N. Garrone, *Ma quale ordine, viva il caos*, in «La Repubblica», 1 settembre 1982 (dove si afferma che Franco Cordelli era coinvolto anche in mansioni di carattere organizzativo, come la raccolta delle iscrizioni, sostenendo che si autodefinisse il “portiere d'albergo” del censimento); F. Cordelli, *Un'Estate romana tutta teatro. Colloquio con Leo de Berardinis che ne sarà il curatore*, in «Paese Sera», 23 aprile 1982 (dove fra l'altro è citato il quaderno-diario che stiamo esaminando).

<sup>20</sup> Per seguire l'ideazione e la messa a punto del progetto cfr. all'interno del quaderno-diario: p. 75 (16 marzo); p. 79 (18 marzo, dove Leo parla di «coinvolgimento [della] critica come scazzo fra teatranti, autori, letterati, etc.»); p. 85 (19 marzo); p. 199 (s.d., ma collocabile fra l'1 aprile e il 2 maggio); p. 207 (3 maggio).

<sup>21</sup> Ivi, p. 269 (2 giugno). L'appunto si conclude così: «Da mettere nell'ordine del giorno / della prossima riunione. / Esaminando realisticamente le / possibilità degli orari e dei luoghi. // Da affidare a Franco Cordelli, / Dacia Maraini, Dario Bellezza come organizzazione e conduzione» (gli *slash* che cadenzano il testo sono presenti nell'originale ms.; i nomi sono accompagnati da un triplice asterisco che a p. 268 si sviluppa in una nota in cui si prendono in considerazione altre figure: Valentino Zeichen e Nico Garrone; due giorni dopo si parlerà della ricerca indispensabile di «altri reporter di quotidiano», fra cui Alberto Dentice).

Su questi frangenti viene avanzata dunque una richiesta concreta e mirata alla critica, in termini di vera e propria collaborazione. Ma risposte soddisfacenti a domande di questo tipo non arriveranno in una nuova stagione delle “cantine” magari nata a partire da un generale coordinamento delle realtà teatrali romane. Mentre il progetto del censimento prende forma concreta, fra elenchi di impegni e appuntamenti, riflessioni di metodo e variazioni di programma, nel quaderno-diario del 1982, il 9 giugno, si legge di una telefonata per una «proposta di regia (The Connection)»: è l’invito da parte di Nuova Scena, che pochi mesi dopo porterà l’artista a trasferirsi definitivamente a Bologna<sup>22</sup>.

### La critica nella “terza vita” di Leo

È in Emilia-Romagna che le pulsioni espresse con l’iniziativa della *Strage dei colpevoli* vengono sviluppate in un progetto, non di rivoluzione del solo linguaggio scenico, ma di globale rifondazione del senso e del ruolo del teatro, al cui interno anche la critica va a svolgere una funzione essenziale.

Il processo, che come abbiamo visto si prefigura già nell’ultimo periodo romano, emerge progressivamente sul crinale fra gli anni Ottanta e Novanta, fra la collaborazione con Nuova Scena e l’avvio di un percorso autonomo con il Teatro di Leo. In questa fase, l’artista nelle sue riflessioni private – anche queste custodite in archivio – torna spesso sui temi e le questioni focalizzati al tempo del “censimento”, alimentando la ricerca di una serie di ipotesi per colmare le lacune e risolvere i problemi mostrati dalla scena indipendente.

Una campionatura dei rivolgimenti che stavano accadendo in questa fase si può rintracciare fra le due edizioni di *Novecento e Mille* (1987 e 1988), lavoro prima realizzato per la cooperativa bolognese e poi riproposto in una diversa edizione insieme al nuovo gruppo di attori e collaboratori riunitosi intorno all’artista. Secondo Gianni Manzella «provvisorio punto d’arrivo della nuova fase di lavoro» bolognese<sup>23</sup>, lo spettacolo segna però in tanti sensi anche un *punto di partenza*. Anche per quanto riguarda un possibile diverso rapporto con critici, studiosi e osservatori di professione.

In questo senso, risulta già significativo che il lavoro sia accompagnato da un libretto di testimonianze voluto da Francesca Mazza, in cui trovano posto insieme le visioni di collaboratori e osservatori, attori, tecnici, critici e studiosi, spettatori<sup>24</sup>. Da quelle pagine veniamo a sapere che, come altri allestimenti che scandiscono un “passaggio di stato” nel percorso dell’artista, anche questo risulta “frinteso”, pure «da molti dei suoi elogiatori» che «non si sono poi ritrovati» nella nuova fase bolognese: «è difficile aderire a un’evidenza se questa contraddice i luoghi comuni», afferma Antonio Attisani, illuminando un punto di discriminazione sostanziale all’inizio della “terza vita” di Leo<sup>25</sup>. Se de Berardinis da sempre si è avventato contro i cliché della scena, da questo

<sup>22</sup> Ivi, p. 293 (9 giugno).

<sup>23</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 135.

<sup>24</sup> Cfr. *Dedicato a Novecento e Mille. Testo e testimonianze*, Bologna, Teatro di Leo, 1992, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.24.

<sup>25</sup> A. Attisani, *Un sogno guidato*, ivi, p. 61.

momento in poi la sua protesta si rivolgerà però più ampiamente alle consuetudini del sistema-teatro; e comincerà a mettere in campo – oltre che le abituali riflessioni lucide e taglienti – una serie di proposte operative che mettono in discussione nei fatti gli usi nel campo sia della produzione che della fruizione teatrali.

Se sul primo versante possiamo citare emblematicamente la creazione di una compagnia indipendente, sul secondo *Novecento e Mille* rappresenta uno scarto di primario interesse rispetto ai temi trattati nel presente contributo, perché sembra manifestare già uno degli assi portanti del lavoro successivo di de Berardinis: secondo la testimonianza di Renata Molinari, si avverte qui l'intenzione di “chiamare in causa” gli spettatori in modo diverso, «come persone», rendendo il teatro uno «spazio di confronto attivo» proprio a partire dalla costruzione di un ruolo differente per il pubblico (di cui in certa misura la critica fa naturalmente parte)<sup>26</sup>.

L'intervento di Claudio Meldolesi aiuta a focalizzare con precisione il passaggio dalla proposta di trasformazione della relazione con lo spettatore al diverso rapporto che, all'interno di questo contesto, si può realizzare con critici, studiosi, osservatori, ponendo una questione su cui si svolgerà l'intero percorso dell'artista su questi versanti:

Alla fin fine il problema dello studioso di teatro è che i contenitori del suo sapere [...] sono più piccoli degli spettacoli e dei movimenti teatrali importanti. Per cui egli è portato a servire la mediocrità e non la grandezza; a meno che non rinunci a chiudere i coperchi; a meno che non si metta davvero dalla parte degli artisti. Questo ho capito vedendo *Novecento e Mille*, spettacolo clamorosamente più grande dei contenitori critici cui siamo abituati<sup>27</sup>.

Il progetto di rifondazione del teatro tentato da Leo nella sua “terza vita” andrà a realizzarsi in concreto a partire dagli anni Novanta: dall'apertura a Bologna dello Spazio della Memoria all'inizio del decennio, poi con l'affidamento qualche anno dopo del San Leonardo da parte del Comune e con la direzione del Festival di Santarcangelo dal 1994 al 1997. In coincidenza con la prima esperienza di gestione di un proprio luogo teatrale, oltre a tutta una serie di collaborazioni con critici e studiosi, compare non a caso un appunto sui «giornalisti da coinvolgere nel lavoro», mirato alla “riorganizzazione” del pubblico secondo modi e criteri differenti dalle consuetudini teatrali<sup>28</sup>.

La nuova posizione pensata per il ruolo della critica si colloca dunque nel passaggio dall'attività prevalentemente artistica all'impegno politico-culturale; dalla dimensione individuale o di compagnia a una vocazione collettiva, collaborativa e inclusiva; dalla concentrazione sui processi di creazione alla presa in carico anche di dinamiche

<sup>26</sup> R. Molinari, *Un semplice atto di coraggio*, in *Dedicato a Novecento e Mille*, cit., p. 87.

<sup>27</sup> C. Meldolesi, *Dalla parte degli artisti*, in *Dedicato a Novecento e Mille*, cit., p. 85.

<sup>28</sup> Cfr: L. de Berardinis, appunti ms. senza titolo, 31 maggio 1991, e Id., *Per Roma 1*, 6, 91. / *Il teatro di ricerca e i suoi modi produttivi*, 16-18 maggio 1991, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.10.3, fasc. 126, p. 29 e pp. 19-22 (questi appunti, che preparano presumibilmente la relazione al convegno *Ricerca di Teatro* svoltosi al Palazzo delle Esposizioni di Roma fra il 31 maggio e il 2 giugno 1991, delineano con precisione l'ipotesi di rifondazione del teatro a partire dalla ridefinizione del ruolo dello spettatore a cui Leo stava lavorando e affermano in quest'ottica la necessità di prospettare una funzione differente anche per la critica). Per l'impatto esercitato dal lavoro dell'artista sulla vita teatrale bolognese (e non solo), cfr. C. Valenti, *Leo politico dell'organizzazione*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 340-345.

che trascendono i limiti del palcoscenico; insomma – per usare una delle più note idee programmatiche dell’artista – nella transizione dallo spettacolo al *teatro*, inteso come globale esperienza artistica, culturale, umana incentrata sull’incontro, sulla costruzione di un diverso modo di essere attore e di un differente rapporto con lo spettatore, con la comunità, con la città<sup>29</sup>.

*Lavorare insieme*: è questa un’altra delle formule-manifesto della “terza vita” di Leo; e «come possiamo portare il teatro in mezzo agli uomini?», una delle sue domande di fondo<sup>30</sup>. Una delle possibili risposte a tale interrogativo riguarda proprio una nuova funzione per la critica.

Fra le numerose iniziative a carattere editoriale o laboratoriale, i tanti incontri pubblici e privati, i contatti che si consolidano e le collaborazioni che s’innescano nella prima metà degli anni Novanta, il caso forse più eclatante su questi fronti – per la tipologia d’attività, il contesto culturale in cui s’inserisce e le sue ricadute dirette e indirette – è la vicenda del “giornale di Santarcangelo”, foglio quotidiano realizzato in occasione della terza edizione della rassegna diretta da Leo nel 1996, «ideato e redatto» – come testimonia uno dei suoi protagonisti, Massimo Marino, all’epoca addetto stampa del San Leonardo – «da alcuni critici accomunati dalla voglia di sperimentare nuove possibilità di informazione» (oltre allo stesso Marino, i redattori stabili sono Antonio Cipriani, Alessandra Giuntoni, Gianni Manzella, Max Mugnai, Andrea Porcheddu, Paolo Ruffini, Giusi Tinella, Cristina Ventrucci, più vari autori ospiti, dagli altri giornalisti presenti al Festival a membri dello staff, agli artisti, addirittura agli spettatori)<sup>31</sup>.

Ma prima di addentrarci in una breve ricognizione dell’esperienza, per comprenderla appieno è indispensabile tenere conto delle premesse teoriche che contestualizzano e motivano il progetto, rintracciabili – come suggeriscono alcuni testimoni diretti – nella già menzionata sessione dedicata a *L’informazione teatrale* all’interno dell’Assemblea permanente<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Cfr. L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* [1995], in «Culture Teatrali», 2000, nn. 2-3 (*Quarant’anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 59-60; e inoltre Id., *Leo de Berardinis artista-teorico*, cit.

<sup>30</sup> Cfr. L. de Berardinis, *Lavorare insieme*, ms., s.d., 22 pp. numerate, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.10.9, fasc. 74 (la frase risulta sottolineata). Non è possibile datare con certezza il testo, anche se la stesura si può collocare plausibilmente intorno al 1995-96 (si trova traccia degli argomenti e delle questioni trattate in L. de Berardinis e G. Manzella, *Teatro pubblico, teatro popolare*, in «quaderni di Santarcangelo», n. 3, 1996, pp. 6-11; mentre l’anno precedente il libretto della manifestazione si apriva con uno scritto a firma di Leo dai contenuti piuttosto simili e al Festival era programmato un progetto dal medesimo titolo, che darà vita allo spettacolo corale *Samuel, 120 giorni di lavoro su Beckett*; successivamente, nel ’97, risulta un testo quasi omonimo – *Lavoriamo insieme!* – che però tratta in parte tematiche differenti, pubblicato nel 2000 sul nn. 2-3 di «Culture Teatrali» [cit., pp. 63-64]). Altre “risposte” al quesito sono reperibili nella testimonianza di due stretti collaboratori dell’artista in quel periodo come Paolo Ambrosino e Massimo Marino in *La terza vita di Leo* (cfr. rispettivamente *L’esperienza del Teatro Laboratorio San Leonardo*, pp. 75-80, e *Le cantine romane della critica*, pp. 322-326).

<sup>31</sup> M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004, pp. 164-165 (al volume si rimanda anche per la composizione iniziale della redazione, che in seguito varia ed è esplicitata nell’ultima pagina di ciascun fascicolo del quotidiano).

<sup>32</sup> L’indicazione proviene da M. Marino (*Le cantine romane della critica*, cit., p. 325) e da G. Manzella (*Questo giornale*, in «Il quaderno del festival. Quotidiano del festival di Santarcangelo», 6 luglio

La ricca documentazione custodita in archivio disegna lo sfondo su cui si staglia sia il complessivo tentativo di revisione della funzione critica che stiamo esaminando, sia l'iniziativa in questione. Gli interventi di giornalisti come Stefania Chinzari, Sergio Colomba o Ugo Ronfani tratteggiano uno scenario a dir poco allarmante in cui il progressivo esaurimento di spazi per la riflessione teatrale si accompagna a una più trasversale crisi del ruolo del critico: si osserva l'inadeguatezza degli strumenti tradizionali, la scarsa notiziabilità degli argomenti, la mancanza di un autentico *turn over* nel settore e il problema crescente del conflitto d'interesse determinato sia dalle necessità di sopravvivenza, sia da un (percepito) eccesso di *engagement*<sup>33</sup>. Ma la composizione di un simile *cabier de doléances* viene presto arginata da un intervento radicale di Leo, che interrompe l'esame non certo roseo del presente per rilanciare la discussione al futuro e su un piano decisamente più operativo: con il famoso appello per la creazione delle "cantine" della critica (formalizzato anche in un testo pubblicato sul *Patalogo* l'anno prima). Sono due le possibili soluzioni prospettate dall'artista al riguardo: da un lato «si dovrebbero rivendicare spazi democratici all'interno dell'informazione» istituzionale e, dall'altro, anche qui «si dovrebbe lottare per creare nuovi spazi all'interno del sistema attuale, per rifondarlo». «Ogni sforzo va fatto» – concludeva – «perché il processo» di rinnovamento avviato negli anni Sessanta «e poi in molti casi interrotto venga ripreso» (aggiungendo, con la consueta sensibilità d'analisi e forza programmatica, quasi profetica: «A maggior ragione di questi tempi, in cui si cerca di impedire in tutti i modi, a tutti i livelli, la mentalità critica»)<sup>34</sup>.

Ancora una volta, dunque, occorrerà «lavorare insieme», seppure «senza confusione di funzioni». Su questo come su altri versanti però, a quel punto si trattava, come dichiarerà anni dopo Marino, di passare dalle "idee" ai "fatti"<sup>35</sup>: ed ecco infatti profilarsi, soltanto qualche mese più avanti, il progetto del "giornale di Santarcangelo", che molti testimoni dicono sia nato proprio durante l'Assemblea permanente. «Prodotto in povertà», «fotocopiato» in 2-300 esemplari al giorno e distribuito nei luoghi del Festival praticamente in tempo reale, il quotidiano si prefigge «di cercare nella pratica nuovi strumenti d'intervento», come Leo parallelamente tentava anche su altri fronti. In primo luogo la sfida è quella di ampliare l'oggetto tradizionalmente al centro del lavoro critico, lo spettacolo teatrale, almeno in due direzioni: dilatandolo per «far confrontare in modo radicale lo sguardo con l'operare dell'artista» da

1996, n. 1, p. 1, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.4.1.6). Entrambi gli autori menzionano inoltre fra i "precedenti" del progetto un incontro in materia curato dallo stesso Manzella nell'edizione '95 della rassegna santarcangiolese; cfr. *Lo spazio della critica*, 7 luglio 1995, 2 audiocassette, Archivio Santarcangelo dei Teatri, Audiofest Docum. 1995 Spa.

<sup>33</sup> Cfr. Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.4.2.2 (si tratta di un bloc-notes attribuito a Massimo Marino; cfr. in particolare pp. 1-3) e le già menzionate audiocassette che documentano il dibattito in questione.

<sup>34</sup> Così Leo de Berardinis: «Non ci sono spazi nei giornali [...]. Anche quando noi abbiamo cominciato non avevamo mezzi di produzione, non c'erano spazi [...], ci siamo inventati le cantine romane. Perché non inventate anche voi un analogo?»; intervento a *L'informazione teatrale*, cit. (cfr. inoltre il contributo dell'artista alla già citata inchiesta del *Patalogo* su *Il senso della critica*).

<sup>35</sup> Cfr. M. Marino, *Le cantine romane della critica*, cit., p. 324 (cfr. anche l'intervento del critico, contenente già varie proposte operative, nel quadro del menzionato dibattito su *L'informazione teatrale* [cit., audiocassetta n. 40]).

un lato e, dall'altro, per comprendere anche l'esperienza dello spettatore, provando a ricostruire su carta una "piazza" di confronto per tutti coloro che partecipano alla manifestazione<sup>36</sup>.

A partire da questi presupposti, naturalmente il primo paradigma destinato a saltare è quello della recensione, le cui potenzialità e modalità erano già state ampiamente discusse se non contestate nel quadro dell'Assemblea permanente. Il progetto risulta ben evidente a una ricognizione mirata dei fascicoli<sup>37</sup>, dove la forma-base della scrittura critica viene sostituita da una serie di altri formati, più o meno sperimentali e innovativi: la voce dei cronisti passa per attraversamenti d'ampio respiro, che raccontano il contesto di creazione e/o fruizione o lo aprono trattando altri argomenti connessi alle opere in questione, mentre parallelamente si favorisce la discussione dei temi-chiave alla base della rassegna e del lavoro di rifondazione teorico-pratica portato avanti da Leo de Berardinis.

Inoltre, a fianco degli interventi da parte dei critici, trovano spazio anche materiali di tutt'altra tipologia. Anzitutto, riscontriamo la presenza estremamente consistente degli artisti, autentico fulcro dell'intera pubblicazione (da Enzo Moscato a Teatrino Clandestino a un diario di lavoro di Marco Martinelli). C'è poi la "voce" del Festival inteso in quanto struttura, organismo e progetto, restituita tramite interviste alla direzione, approfondimenti curati dagli studiosi coinvolti e testimonianze mirate a svelare la manifestazione nei suoi "retroscena" (come il lavoro dei tecnici o quello dei volontari, non sempre visibili al pubblico eppure assolutamente essenziali). E infine, fortissima, si rintraccia anche la prospettiva dello spettatore: dal tentativo di riprendere sulla pagina il dibattito sorto intorno agli spettacoli tramite la giustapposizione di opinioni differenti (per esempio Antonio Calbi e Cesar Brie su *Riccardo vs. Amleto* di Claudio Morganti) o di rendere l'atmosfera stessa delle serate, anche con "interventi eccentrici" (Marino)<sup>38</sup> ironicamente affidati a personaggi immaginari (maschere, cani randagi, fantasmi); fino soprattutto alla rubrica "La piazza", pensata per ospitare contributi della natura più varia giunti spontaneamente in redazione.

Nel complesso, i numeri del quotidiano rendono concretamente il senso di una critica impegnata nel suo ripensamento, di una sperimentazione a tutto tondo, con una gamma amplissima seppure instabile di formati, prospettive, visioni. L'idea di una «scrittura in tempo reale, che moltiplicasse le voci [...] senza ruoli prestabiliti, accertandone le contraddizioni per essere strumento di dialettica» e «luogo di discussione», con la consapevolezza «di condividere una esperienza, cioè di esserne parte» è l'orizzonte in cui si muove il progetto, il suo obiettivo di fondo. Che viene rilanciato su vettori ancora più ampi a conclusione dell'esperienza, una volta sperimentata in pratica una simile impresa, tant'è che nell'ultimo editoriale di Gianni Manzella si

<sup>36</sup> Id., *Lo sguardo che racconta*, cit., p. 164.

<sup>37</sup> «Il quaderno del festival. Quotidiano del festival di Santarcangelo» (questo il titolo completo della pubblicazione) esce in 7 numeri dal 6 al 14 luglio 1996. Cfr. Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.4.1.6, in cui sono reperibili tutti i fascicoli, nonché varia documentazione legata all'ideazione, realizzazione e discussione del progetto risalente alle fasi preparatorie della rassegna del 1996.

<sup>38</sup> M. Marino, *Lo sguardo che racconta*, cit., p. 166.

dichiara che «la critica teatrale è proprio finita, così come la si è fatta fin qui» (intendendo naturalmente quella tradizionale «del Re-Censore»)³⁹.

Purtroppo, questa iniziativa rimarrà per quel momento un *unicum*: a causa di una serie di contrasti sorti internamente al gruppo di lavoro, che si dividerà su due fronti distinti da approcci differenti, l'anno successivo il progetto sarà ripreso in altra forma e solo con una parte della redazione iniziale, per venire poi sospeso nell'edizione successiva⁴⁰. Ma il «giornale di Santarcangelo», in quanto «prototipo di una nuova comunicazione teatrale», di un altro modo di vedere, fare, essere critica è destinato a durare ben oltre la conclusione dell'esperienza, peraltro – come testimoniano sempre i documenti – piuttosto sofferta: non solo perché il progetto già dall'anno dopo sarà ripreso anche altrove e a Santarcangelo si continuerà a declinare in varie formule fino ad anni recenti, ma perché attraverso il lavoro dei suoi primi partecipanti diventerà un modello di riferimento, da riproporre e riprodurre in altri tempi e contesti.

«Vedremo se anche dai detriti lasciati da questo giornale qualcosa potrà ricominciare», così si chiudeva l'ultimo editoriale di Manzella⁴¹. Il riscontro si troverà, fino al presente, in quei «molti altri fogli, cartacei o *online*, pubblicati per festival e rassegne, dove giovani sguardi si esercitano non tanto a prepararsi a un mestiere intellettuale» – come riflette Marino –, «quanto a provare a trasformare lo sguardo interno del critico in un intenso dialogo con chi il teatro lo fa, per una visione e forse una trasformazione del mondo». Parallelamente, «i frutti di quei pochi anni [...] sono ancora vivi e gettano un ponte tra il lavoro di Leo e le nuove generazioni» di critici che ancora provano a immaginare di cambiare la propria funzione, ben oltre la sola invenzione di nuovi formati di scrittura o l'introduzione di tematiche inedite, tentando di farsi carico non solo del racconto del teatro presente, ma anche e soprattutto delle sue possibili connessioni con la realtà che gli sta intorno⁴².

³⁹ G. Manzella, *Per ricominciare a parlare di teatro*, in «Il quaderno del festival. Quotidiano del festival di Santarcangelo», 14 luglio 1996, n. 7, p. 6.

⁴⁰ In vista dell'edizione 1997 del Festival la neonata Associazione Art'O di Gianni Manzella e Massimo Marino propone un laboratorio in due fasi, una preparatoria di carattere storico-teorico e una operativa di scrittura, che si sarebbe potuta concretizzare tramite la pubblicazione di un inserto sul «Corriere di Romagna» e con un «giornale virtuale» che il pubblico avrebbe potuto ricomporre a piacere, accompagnato da interventi audio e video; dall'altro lato Antonio Cipriani, che non era stato coinvolto in questo processo di ideazione, ne contesta le modalità e l'impostazione, controproponendo una differente ipotesi sulla scia del lavoro svolto nel '96. Il contrasto non verrà ricomposto e nessuna delle due proposte sarà accettata dalla direzione artistica. Ad ogni modo, il Festival di Santarcangelo 1997 ospiterà un laboratorio di scrittura critica condotto da Cipriani e Andrea Porcheddu che produce un foglio quotidiano di grande formato intitolato *Novecento e Mille* che viene affisso in Piazza Ganganelli, mentre – come ricorda Marino, che ha ricostruito in dettaglio la vicenda – nel frattempo il modello si diffonde anche in altre realtà similari come il festival di Polverigi o di Volterra e l'esperienza santarcangiolese sarà ripresa nel 1999 a partire dall'originaria proposta dell'Associazione Art'O al tempo della direzione di Silvio Castiglioni. Cfr.: Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.4.1.8 (il fondo custodisce inoltre i numeri rilegati della pubblicazione del 1997, segnatura 1.5.16); M. Marino, *Lo sguardo che racconta*, cit., p. 167 sgg.

⁴¹ G. Manzella, *Per ricominciare a parlare di teatro*, cit., p. 6.

⁴² M. Marino, *Le cantine romane della critica*, cit., p. 326.

Silvia Mei

**LA VISIONE NOTTURNA DI LEO.  
OSSERVAZIONI DAL FONDO FOTOGRAFICO  
DELL'ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS**

*È là che si comincia a vedere, nel buio*  
Samuel Beckett

*Il resto è silenzio*  
William Shakespeare, *Hamlet*

**Prologo alle immagini**

Il contributo che segue non vuole proporsi come una prima indagine sui documenti fotografici conservati nell'Archivio Leo de Berardinis a Bologna<sup>1</sup>. Una ricognizione esplorativa è stata condotta da chi scrive tenendo conto di metodi e approcci specifici all'immagine artistica e documentale, ma l'esito non sarà esposto – almeno non in questa sede – in termini tecnici, adottando cioè una prospettiva archivistica, né in termini storici, secondo un taglio iconografico. Quello che mi propongo di trattare infatti non è il valore documentale delle fotografie di scena (e anche fuori scena), bensì il potenziale *estetico* di un'immagine – campo dinamico di forze e di azioni – che un artista introietta, facendosi esso stesso immagine, e di cui la fotografia può recare traccia. Lungo questa polarità, tra documento e visione (che è poi un *sentimento*) della scena, metto le basi di un discorso in forma di “osservazioni” scandite da fotografie impostesi per la loro evidenza iconografica<sup>2</sup>. Costretta, come nei film di Jean-Luc Godard, a stare nell'inquadratura, ovvero nell'immagine fra le immagini, quali frammenti di un'unità perduta.

È dunque un attraversamento libero, quello che propongo per questa circostanza, dentro una mole di fotografie “deposte” in svariate scatole che comprendono

<sup>1</sup> Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi indicato semplicemente come Archivio de Berardinis, DAR Unibo].

<sup>2</sup> Le fotografie qui proposte sono presenti nell'Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnature 1.6.2 (Foto storiche), 1.6.4 (Foto diverse, ritratti, 1982/1989/1994), 1.6.30 (*Il ritorno di Scaramouche; I giganti della montagna*), 1.6.42 (Ritratti in studio), 1.6.44 (Fotografie diverse). Si è optato per immagini inedite, non pubblicate o poco note nella galleria del teatro di Leo. La selezione si è basata inoltre su esigenze tipografiche legate alla stampa in gradazione di grigio, che ha quindi privilegiato gli scatti in b/n e le fotografie di maggior rilievo compositivo e formale rispetto a quelle di valore (anche) documentale.

centinaia di stampe, organizzate per spettacolo o per soggetto. La possibilità di poterle consultare in cartaceo procura allo studioso il piacere e la sorpresa di “toccare” mondi perduti; spettacoli-mondo di cui rimane una traccia “incantevole” ma fallace, profondamente nostalgica, come può esserlo una fotografia, soprattutto per chi non ha memoria di un evento. Perché la vita cartacea delle fotografie dell’Archivio racconta un mondo che non è solo quello dei suoi spettacoli, ma anche quello di una memoria e di una comunicazione del teatro oggi riorganizzata dal digitale, dai suoi modi e supporti.

Non ho mai visto uno spettacolo di Leo e Perla o del Teatro di Leo per ragioni anagrafiche. Il mio occhio quindi produce uno sguardo non compromesso dalla partecipazione emotiva o alterato dal ricordo di spettatrice: è un occhio che non ha memoria, ma viene “impressionato” da conoscenze indirette, acquisite attraverso lo studio, la ricerca archivistica, le interviste ai soggetti e ai produttori di quelle foto-evento-documento<sup>3</sup>.

Quanto propongo risulta da fonti spurie, dall’applicazione di differenti metodologie critiche che incrociano memorie non omogenee e instabili, quale può essere per l’appunto la testimonianza di un fotografo, la memoria di un attore, il documento iconografico, il copione di uno spettacolo, la recensione critica e così via. La vita di un’immagine è caleidoscopica: basta cambiare l’angolo di osservazione e diventa un’altra cosa.

## Memorie dal teatro

Mi si passi la similitudine: l’archivio è come un parco archeologico. Lo scavo e il ritrovamento di materiali e reperti del passato necessitano di riorganizzare gli oggetti rinvenuti, di riordinarli in vista del loro studio, conservazione, esposizione, museificazione. La vita invisibile di un passato riportato alla luce viene smembrata, separata

<sup>3</sup> Tra ottobre 2018 e maggio 2019 ho potuto incontrare alcuni degli attori di Leo, quelli che hanno intrattenuto un rapporto continuativo durante la cosiddetta “terza vita”, ovvero la sua stagione bolognese, e che ho ritenuto, in questa prima fase, indispensabili mediatori e accompagnatori nel mondo dell’arte di de Berardinis (ma c’era anche un rapporto di vicinanza e affinità a determinarne la scelta). Li cito nell’ordine in cui li ho intervistati, anche se in alcuni casi ci sono stati ritorni e richieste di chiarimento: Angela Malfitano, Francesca Mazza, Enzo Vetrano e Stefano Randisi, Elena Bucci, Marco Sgrosso. A loro si aggiungono i collaboratori Massimo Marino e Claudia Manfredi, con cui ho verificato il *modus operandi* di selezione e distribuzione delle foto di scena secondo le logiche e le pratiche di compagnia. Parallelamente ho contattato e incontrato gli autori delle immagini fotografiche che l’Archivio conserva, e in particolare: Cesare Accetta, Piero Casadei, Daniele Ronchi, Marco Caselli Nirmal, Tommaso Le Pera, Silvia Lelli. Infine, Patrizio Esposito, collaboratore artistico e grafico per Leo negli anni Novanta, cui devo stimoli essenziali alla messa a punto di alcune proposte. Ringrazio tutti coloro che ho intervistato per la generosità e l’intensità con cui hanno recuperato memoria, condiviso materiali, aperto i loro archivi, riflettuto e precisato le loro dichiarazioni. Non si è trattata di una generosità dettata, banalmente, dalla fiducia nella loro interlocutrice di cui, in alcuni casi, hanno potuto ascoltare la sola voce, ma di un dovere verso Leo e verso il suo pensiero del teatro. Anche di questo sono loro grata, perché tale fuoco alimenta la tradizione che riconosce i Maestri e che nutre il lavoro di chi va in scena e di chi il teatro lo studia.

nelle sue parti e nei suoi oggetti, al fine di renderla osservabile, fruibile, in una continua mobilità tra ricordo e oblio, canone, archivio e deposito<sup>4</sup>.

L'Archivio Leo de Berardinis è l'archivio di un archivio, un archivio "archiviato"<sup>5</sup>. Dal suo valore d'uso, sospeso con la scomparsa dell'artista e la conclusione delle attività di compagnia; dal suo essere interrotto, congelato, passa a uno stato conservativo, "mortifero", di cadavere, sempre pronto per nuove autopsie: «[...] la restituzione della memoria esige un metodo; alla base dei cataloghi è la convinzione che una enunciazione autorevole debba essere organizzata come un testo ordinato e rigoroso, esposta con un lessico standardizzato ma sempre accessibile»<sup>6</sup>.

Il riordino dei materiali ha mantenuto in questo caso traccia del precedente *bios*. Non è soltanto dai faldoni dei contratti, delle tournée, della rassegna stampa, dei copioni etc. che riemerge un tempo perduto, quanto dalle fotografie conservate. Meglio: dal sistema che costituiscono nel loro complesso. Mi riferisco e parlo espressamente di fotografie e non genericamente di iconografia, che allargherebbe lo spettro di indagine ad altre tipologie di materiali (disegni, locandine, registrazioni video), rispetto al già eterogeneo di per sé fondo fotografico (positivi, stampe, diapositive, scatti unici oppure decine di scatti, in bianco e nero e a colori, copie su supporto cartaceo, foto di scena, foto di prove, foto di posa, ritratti in studio...)<sup>7</sup>. Si tratta prevalentemente di foto di scena di quasi tutti gli spettacoli di Leo: dagli inizi con Perla Peragallo nel 1967, con *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, fino all'ultimo *Past Eve and Adam's* del 2000. Trentatré anni di attività teatrale e di occorrenze fotografiche per svariate centinaia di stampe e riproduzioni in differenti formati, la maggior parte dei quali etichettati con l'indicazione dei crediti: titolo dello spettacolo, nomi degli interpreti effigiati e naturalmente, ma non sempre, del fotografo. In altre vi è solo il timbro dello studio fotografico, quando il nome, o la data, o il riferimento all'evento non sono segnati a mano. Ci sono copie delle stesse immagini che si ripetono numerose, altre invece che recano segni di passate esposizioni in bacheche e pannelli. Sono dettagli importanti più che accessori. Sono le tracce di una memoria del teatro che è passata per le immagini, per le fotografie di attori e di spettacoli distribuite alla stampa, esposte nei foyer, raccolte negli archivi dei teatri, pubblicate su riviste specializzate oltre che nelle cronache teatrali locali. Questa vita *dalle* immagini

<sup>4</sup> Cfr. A. Assmann, *Sette modi di dimenticare*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 19-21 (*Formen des Vergessens*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2016).

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, in apertura, il contributo di Cristina Valenti.

<sup>6</sup> R. Cristofori, *Va in scena il catalogo*, in G. Benassati e R. Cristofori (a cura di), *Il teatro per immagini. Le stagioni teatrali dell'Archivio fotografico del Teatro Comunale di Ferrara (1964-2012)*, Bologna, Editrice Compositori, 2013, p. 27.

<sup>7</sup> Le foto degli spettacoli di Leo hanno conosciuto una discreta circolazione. Una ricca selezione è raccolta nella sezione iconografica del collettaneo *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' attori, Corazzano, Titivillus, 2010. Una buona e inedita parte delle immagini dell'Archivio sono state recentemente pubblicate, si tratta specificamente di foto e disegni dai quaderni del periodo marigliese, per cui rimando alle tavole e sezioni iconografiche di: A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano, Titivillus, 2018; e G. Manzella ed E. Pitozzi (a cura di), *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967-1979]*, catalogo della mostra (Milano, 3-12 aprile 2019), s.l., s.e., s.d.

e questa memoria *dal* teatro è testimoniata dal contesto originario di conservazione che restituisce un ulteriore valore documentale alle occorrenze, al di là dell'evento di cui sono rappresentative: raccontano la vita promozionale della compagnia e le scelte iconografiche operate da Leo con i suoi collaboratori. Le copie e le riproduzioni in grande formato recano il racconto di una pratica perduta delle buste da recapitare a testate giornalistiche e agli uffici stampa dei teatri di tournée per i differenti usi che ne venivano poi fatti. Con l'avvento del digitale a partire dagli anni Novanta, infatti, le forme e i modi della comunicazione teatrale cambiano sensibilmente. La memoria visiva passa per altri canali e supporti ma soprattutto cambia la produzione di testi informativi sullo spettacolo: «In modo graduale ma costante, tra gli anni Ottanta e Novanta la fotografia smette così di rappresentare un supporto utile, seppur occasionale, all'informazione, per essere riconosciuta come tramite privilegiato tra lo spettacolo dal vivo e il pubblico»<sup>8</sup>. Ovvero va ad amplificarsi l'autonomia dell'immagine, assottigliandone il valore referenziale, mentre si rafforza l'uso testimoniale dello strumento oltre, anzi prima dello spettacolo.

### Leo e i fotografi

Dai materiali del fondo di Leo si intuisce tuttavia (e fin dal primo attraversamento) che la pratica delle immagini è *essenzialmente* un rapporto – intimo, profondo, plastico – con l'Immagine. Osserva a tal proposito Elena Bucci:

È singolare porsi la questione di documentare l'opera di qualcuno che afferma che il teatro va soltanto ricordato, qualcuno che odiava le riprese e che con grandi ripensamenti accettava le fotografie, tratte da pose estenuanti. Questa disposizione suona ancora rivoluzionaria, in un'epoca nella quale una tecnologia più accessibile e apparentemente democratica ci spinge a realizzare documenti per ogni atto teatrale, prima ancora di averne studiato una grammatica rispettosa. Credo che Leo o la Duse detestassero proprio questo: che la complessità del loro teatro fosse consegnata ad una dimensione troppo angusta, ridotta, tradita, fermata<sup>9</sup>.

Dalle interviste agli attori emergono le stesse indicazioni sul rapporto di Leo con la fotografia e con i fotografi: rigettava i mezzi che fermavano quanto era dinamico perché imponevano di trattenere l'attimo dal vivo, un attimo che doveva essere qualcosa di attendibile. E l'inseguimento era destinato a fallire. Questa è una delle ragioni per cui la realizzazione delle foto di scena occupava un'intera giornata, a pochi giorni dal debutto, quando cioè lo spettacolo era "pronto". Lo confermano tutti i suoi attori: la giornata col fotografo era per la compagnia un incubo, mentre per Leo era una sorta di peso, una fatica, un dovere, proprio in ragione del rischio di restituire con altri mezzi, "troppo angusti", l'opera scenica.

<sup>8</sup> F. Tassinari, *Comunicazione e fotografia*, in G. Benassati e R. Cristofori (a cura di), *Il teatro per immagini*, cit., p. 314.

<sup>9</sup> E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 130.

Con Nuova Scena, e comunque a partire dalla stagione bolognese, le fotografie promozionali e la documentazione dello spettacolo non sono più accessori od occasionali. Non che prima di allora non esistesse memoria visiva degli spettacoli con Perla. Differente era però la relazione col fotografo, spesso di passaggio, che catturava attimi nel corso della rappresentazione e raramente assisteva alle prove o alla preparazione, come invece avviene, ad esempio, per Silvia Lelli a Marigliano con *Avita muri* (1978)<sup>10</sup>. Ovvero, fino agli anni Ottanta, Leo non sente la necessità di stabilire un rapporto di collaborazione artistica con fotografi di scena. Le ragioni sono legate alle nuove forme della comunicazione teatrale e alle mutate condizioni produttive.

Nell'album storico di Leo e Perla si avvicendano nomi più o meno noti: a parte i più celebri Silvia Lelli, Angelo Raffaele Turetta e Cesare Accetta, vi sono "reporter" che gravitavano tra Roma e Napoli, come Luigi Perrone, Giacomo Laringa, Tatiano Maiore, tra gli altri, che hanno consegnato scatti dal forte valore documentale ma estranei a un progetto condiviso, "autorizzato". Con l'arrivo a Bologna e le nuove condizioni di produzione, Leo pare ripensare la fotografia e l'uso delle immagini in un nuovo orizzonte che richiede collaboratori dalla forte cifra autoriale, dei fotografi con cui realizzare prima di tutto un incontro umano.

Dal 1983 al 2000 i nomi che firmano le foto dei suoi spettacoli sono tre: Piero Casadei, Tommaso Le Pera e Marco Caselli Nirmal, cui si aggiunge Cesare Accetta, per alcuni specifici progetti<sup>11</sup>. Si tratta di personalità con formazioni diverse e applicazioni variegata. Le loro fotografie emanano temperature e restituiscono atmosfere distanti tra loro, dal chirurgico *still life* in bianco e nero di Casadei, alle immagini-emblema di Tommaso Le Pera, ai *passages* di Marco Caselli Nirmal. Dalle pose con macchina su cavalletto del primo alla fotografia dinamica dei secondi, che fotografavano la filata evitando pose e ripetizioni di scene (e le inevitabili falsificazioni, spesso, al fine di restituire in un'immagine sintetica lo spettacolo).

### Buio punto Luce

C'erano del resto ragioni meramente tecniche che richiedevano posa e cavalletto e che rendevano di conseguenza impegnativa ed estenuante la sessione fotografica. Almeno fino agli anni Novanta, i limiti dei mezzi fotografici erano legati alla scarsa sensibilità delle pellicole e alle prestazioni del dispositivo, limiti aggravati, nel caso

<sup>10</sup> Oltre ad *Avita muri*, Lelli fotograferà anche *Tre jurni* (1977) e successivamente *The Connection* (1983). Alcune delle fotografie dei primi due spettacoli, conservate nell'archivio bolognese, sono state pubblicate nei già citati *La tentazione del Sud* di Vassalli e nel catalogo della mostra milanese *Lo stupore della materia*, ma si tratta di singole occorrenze rispetto allo straordinario materiale inedito che possiede la fotografa nel suo personale archivio.

<sup>11</sup> Ad esempio *Lunario*, progetto svolto insieme a Patrizio Esposito e Oreste Zevola al Festival di Santarcangelo tra il 1994 e il 1996, durante la direzione artistica di Leo. Sul progetto, che non si concluse come previsto con la pubblicazione di un libro contenente i materiali prodotti durante le tre edizioni del festival, cfr. il *Post Scriptum* di Esposito al suo *Con Leo, guardando fotografie*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 356-357.

degli spettacoli di Leo, dal disegno luci concepito da e insieme a Maurizio Viani. Per l'occhio di un fotografo il problema della luce era, al tempo, sostanzialmente quello di leggere nel buio da cui la scena di Leo era avvolta e che la macchina fotografica non riusciva a "sfondare" pur forzando lo strumento. Con alcuni fotografi a volte era necessario "alzarla", alterando non solo l'oggetto-documento rispetto alla verità della scena ma soprattutto l'opera di Leo e Maurizio, magico esito di una perizia artigiana-  
le, di un equilibrio alchemico e di un impatto estetico unici.

La luce nel teatro di Leo è sempre stata un agente attivo: fonte luminosa diretta, interna, diegetica (come ad esempio la proiezione cinematografica usata quale sorgente per illuminare), non è mai mera illuminazione funzionale agli oggetti scenici. Essa genera un'atmosfera, disegna architetture, crea un ambiente che è anche una temperatura, ma soprattutto e prima di tutto è un *oggetto di visione*, come un'immagine, una figura<sup>12</sup>. Cito dal diario giornaliero del *Ritorno di Scaramouche*, compilato dall'assistente alla regia Licia Navarrini, la quale a più riprese registra l'incanto silenzioso cui si abbandona di fronte alla magia e alla poesia generate dalle luci di Leo e Maurizio. Un incanto che colpisce i sensi e che non si può tradurre linguisticamente: «Le luci sono in continua evoluzione, e descriverle a parole non è facile. C'è una specie di ragnatela, un filamento di luce, un sole rosso sul fondo che si squaglia, degli ovali di luce sui lati, sfuocati che sembrano galassie una rossa e l'altra color oro scuro. La descrizione non può che essere del tutto "parziale" e inadeguata»<sup>13</sup>. Le luci *di* Leo, come ricorda Viani, sono forma, colore, ritmo e movimento che modellano lo spazio<sup>14</sup>, una materia espressiva che fa un tutt'uno con il corpo-voce dell'attore e a questi si fonde stimolando la trasfigurazione attorica e suscitando l'atto visionario che si compie in scena.

Come suggerisce lo stesso de Berardinis:

In effetti lo spazio scenico lo descrivo con le luci, sono molto visionario; la luce ha una parte essenziale e la ricerca dello spazio scenico per quello spettacolo, già dal punto di vista dell'immaginazione, deve renderlo adatto anche a intercettare la luce e a riproiettarla [...]. E non solo. Se un attore recita con una luce azzurra, se ne è cosciente, lo fa in modo diverso che non con una luce rossa. Non solo dal punto di vista estetico ma anche della carica entusiastica, delle pulsioni. Sappiamo benissimo la forza dei colori sullo spettatore. Ma funziona anche sugli attori<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. le modalità di cui parla Fabrizio Crisafulli nel suo *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano, Titivillus, 2007, in part. pp. 129-145, dove si fa tra l'altro riferimento anche ai lavori e agli apparecchi illuminanti concepiti da Leo e Perla.

<sup>13</sup> *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leon de Berardin*. Diario giornaliero delle prove, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.26. Il brano è relativo al ventisettesimo giorno di prove (mercoledì 2 novembre 1994). Il diario è stato riproposto a brani commentati dalla stessa Navarrini nell'intervento "Fare tabula rasa": sul Ritorno di Scaramouche, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 173-179.

<sup>14</sup> Cfr. M. Viani, *Continuo a creare le sue luci*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 161-164.

<sup>15</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, a cura di G. Zorcù, Arcidosso, Effigi, 2012, p. 36. Si veda in proposito anche la parte finale del succitato intervento di Viani.



1. *Il ritorno di Scaramouche*: Leo (Marco Caselli Nirmal)

Il problema del buio è però anche un dato oggettivo indipendentemente dal *light design*. Marco Sgrosso pare riconoscere nell'uso della luce – più che delle luci – negli spettacoli del Leo bolognese una sorta di nesso “ontogenetico”, ovvero una progressione vieppiù luminosa e colorata in sintonia con la rinascita teatrale dell'artista: «Le prove del *King Lear* [1985] furono magnifiche. A quel tempo Leo era molto cupo, rideva raramente, l'atmosfera che lo circondava era sacrale. Talvolta si provava imbarazzo nel mostrarsi troppo allegri»<sup>16</sup>.

Anche per queste ragioni la scelta fotografica del bianco e nero è più consona, espressiva, consentanea a una scena scura, che si rende quasi più visibile nella plastica bicromia che nell'aderenza al colore. *La vita è a colori, ma il bianco e nero è più*

<sup>16</sup> M. Sgrosso, *Leo-Lear e la trasmissione del regno*, in *La terza vita di Leo*, cit., p. 134.

*realistico*, recita la battuta del personaggio del direttore della fotografia nel film *Lo stato delle cose* di Wim Wenders<sup>17</sup>.

E se nel caso di Casadei – con cui Leo sperimenta differenti soluzioni e progetti<sup>18</sup> – le foto potrebbero risultare più “statiche”, volte a valorizzare composizioni, impianto scenico, disegno coreografico, rispetto a quelle colte “dal vivo” di Le Pera e Caselli Nirmal, questo però non è il limite che restringe le possibilità del fotografabile rispetto all’esistente; è al contrario il loro valore documentale aggiunto, soprattutto per i lavori scespiriani, come i vari *Amleto* (1984), *King Lear* (1985, 1996, 1998), *La Tempesta* (1986), *Macbeth* (1988), dove ogni scatto, ogni *frame* è un quadro, al di là della fedeltà resa e dell’attimo giusto colto dal fotografo.

### Dentro, fuori, intorno alla scena

Leo in realtà amava le fotografie, soprattutto i ritratti. La sua galleria personale dispone di una grande varietà di primi piani e mezzi busti che risalgono agli esordi d’“attor giovane”, interprete nel teatro di regia, per arrivare agli scatti di Casadei a pochi giorni dal tragico evento.

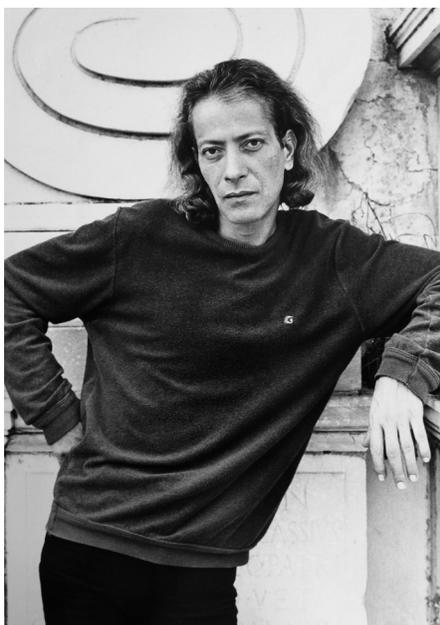


### 2. Leo negli anni Sessanta

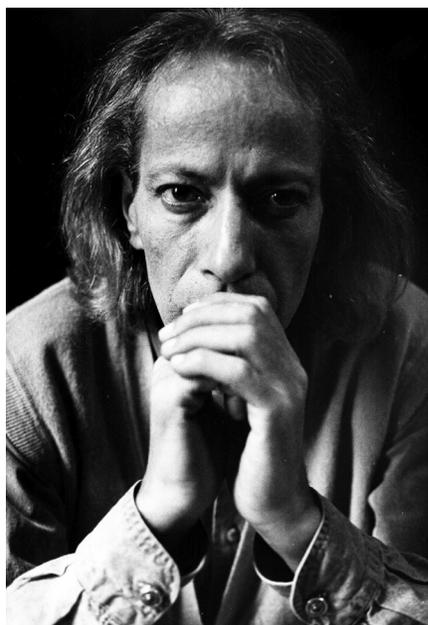
Si passa dal capello a spazzola, corto, degli anni giovanili, alla moda dei tempi, come Carmelo Bene, e che gradualmente si allunga, si scarmiglia negli anni Settanta e Ottanta, fino allo stile più composto, austero degli anni Novanta: in posa come un divo classico hollywoodiano, la sigaretta accesa, lo sguardo tenebroso, serio, oppure con la maschera in mano sul modello della ritrattistica dei Comici. Vestito sobriamente in un profondo nero oppure in abiti da lavoro, comodi, per sentirsi a proprio agio e risultare così magnetico; o ancora col maglione a collo alto bianco, legato al periodo di Scaramouche; più ingessato invece, quasi imborghesito, nelle ultime immagini in giacca nera e camicia bianca.

<sup>17</sup> La battuta è citata anche nella conversazione a cura di Eduardo Cicelyn che apre/chiude il librocatalogo *Colore* di Cesare Accetta (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1995).

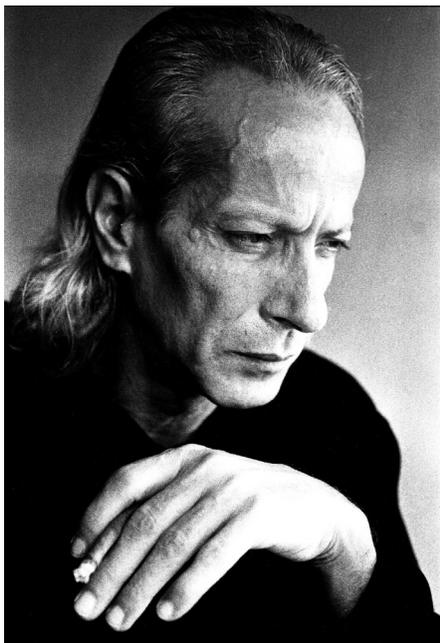
<sup>18</sup> Ad esempio, l’uso del banco ottico, di cui parla Casadei per *Amleto* (1984), e i ritratti d’attore sul modello dei “santini” vintage per *Totò, Principe di Danimarca* (1990). Cfr. P. Casadei, *Sfide tecniche*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 164-165; e le stampe delle fotografie di Casadei conservate nel fondo bolognese, segnatura 1.6.20.



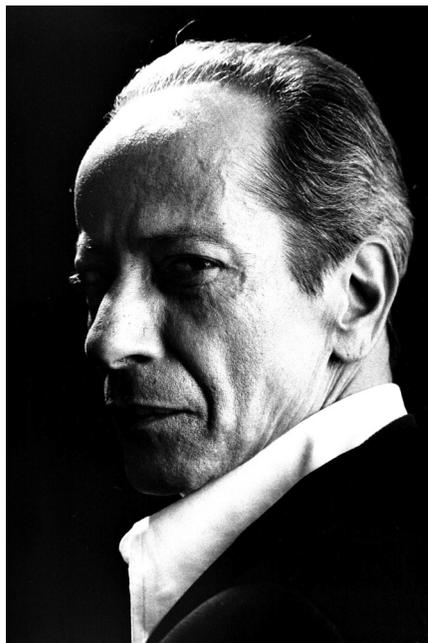
3. Foto di Grazia Lissi



4. Foto di Colomba D'Apolito



5. Foto di Fabio Ruggiero



6. Foto di Piero Casadei

Le bellissime mani – come quelle, notoriamente, di Eleonora Duse – in primo piano, tanto da possedere una loro evidenza espressiva, ad esempio, nella serie di *Le Pera per Past Eve and Adam's*. Tra i ritratti più belli, seppur non presenti nel fondo bolognese, ci sono quelli “rock” del 1999, sempre realizzati in studio, di Guido Harari per *Contrasto* a Milano<sup>19</sup>; oppure quelli rubati a Santarcangelo da Daniele Ronchi, quando documenta il lavoro dei *Cento attori* nel 1994<sup>20</sup>. In questi ultimi Leo viene colto nel manifestarsi della sua aura carismatica, che può essere anche semplice attitudine all'ascolto, lo sguardo stupito. E per un fotografo di teatro possedere un ritratto di de Berardinis nel proprio album personale costituisce una sorta di riconoscimento<sup>21</sup>.

Ci sono poi anche dei ritratti particolari, non completamente in posa, allo stesso tempo spontanei e minuziosamente costruiti, come le fotografie “fuori scena” nei camerini. Bisogna premettere che per Leo non c'è differenza tra il dentro e il fuori della scena. Il che non significa che la rappresentazione non finisce mai, casomai il contrario: che la scena è un luogo di preparazione e ricerca ininterrotte, una condizione di ascolto e di presenza a se stessi, di rispetto del proprio lavoro e di quello dei compagni, per essere insieme, come un corpo solo, un unico respiro, un *ensemble*. A proposito dello spettacolo *Ha da passà 'a nuttata*, emblematica è la memoria che Marco Manchisi restituisce del clima delle prove, condotte al teatro Caio Melisso di Spoleto, dove la compagnia avrebbe debuttato dopo un tempo di preparazione ridotto (circa due mesi). Merita riportarlo ampiamente:

quando [Leo] citava la scena e le idee che voleva realizzare, non le calcolava in quanto scenografia o, più semplicemente, come luogo della rappresentazione, ma si riferiva sempre a tutta l'area propria del palcoscenico, camerini compresi se possibile. Mirando a un buon esito dello spettacolo, volle informarci su quanto sarebbe dovuto succedere in scena e intorno alle quinte. Zone, come vasi comunicanti, proposte in un *unicum* a cui Leo dette un ordine partendo da ciò che era apparentemente più lontano dalla recita, il *fuori scena*. [...] definì la zona *dietro le quinte* un campo minato, poiché dietro quelle di destra e di sinistra, oltre al traffico delle uscite e agli ingressi di scena degli attori, sarebbero stati collocati insieme all'attrezzatura e agli strumenti musicali alcuni proiettori di diapositive con relativi supporti. Leo era preoccupato anche che li sfiorassimo, cosa che avrebbe comportato una distorsione dell'immagine proiettata sul ciclorama che faceva da fondale. La cosa che mi sorprendevo e incuriosiva era che queste puntualizzazioni, solitamente considerate note tecniche, di cui si tiene conto durante l'ultima fase dell'allestimento, qui venivano trattate sin dal primo incontro, come se ogni particolare servisse a raccontare il viaggio che Leo aveva in mente<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. [www.contrasto.wg.picturemaxx.com](http://www.contrasto.wg.picturemaxx.com) (ultima consultazione: 15 luglio 2019).

<sup>20</sup> La selezione delle fotografie della giornata di prove (dai negativi non catalogati e donati da Ronchi all'Associazione del festival) sono conservate in formato cartaceo presso l'Archivio Santarcangelo dei Teatri (Santarcangelo di Romagna), FOTOFEST, scatola 20/1994.

<sup>21</sup> Silvia Lelli, ad esempio, chiese a Leo di “posare” per lei, perché desiderava avere i ritratti di artisti incontrati nella sua carriera e che aveva particolarmente amato (cfr. *Ritratti senza posa*, Milano, Mazzotta, 1985, dove però non figura de Berardinis). Le foto scattate quel pomeriggio al Teatro San Leonardo, stando ai ricordi della fotografa, sono inedite e conservate nel suo archivio privato.

<sup>22</sup> M. Manchisi, *Le prove di Ha da passà 'a nuttata*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 114-115.

Il camerino e il dietro le quinte fanno parte di quel *luogo del teatro* (la formula è proposta da Manchisi), *spazio fisico e mentale* abitato dall'attore nel rispetto di un regolamento etico e formale non scritto. È da qui che si preparano l'accadimento e l'incontro teatrali. Non stando *fuori* dalla scena bensì dentro il suo sacro recinto da abitare in religioso silenzio. A partire dal camerino di Leo, che si presenta ascetico, sobrio, pulito, senza orpelli. Lontano dallo spazio scarmigliato e *bohémien* di *Udunda Indina* (1980), dove portacenere, fiori, kleenex e detergenti affollano il tavolo e si moltiplicano nello specchio, la stanza di un qualche teatro di provincia, diversi anni dopo, è allestita come una sacrestia.



7. *Udunda Indina* (1980)



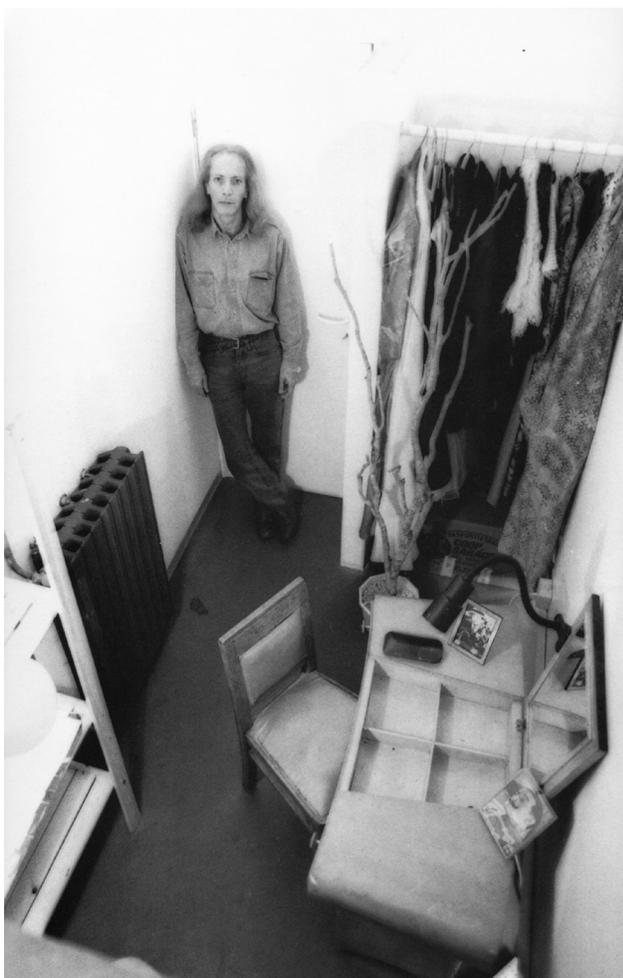
8. Leo in camerino, anni Novanta

È lo spazio “preparato” per un attore che si sta concentrando, coadiuvato dalla magica pipa e dall’immancabile specchio, dove però non dà spettacolo di sé. Non c’è infatti bisogno di specchiarsi per riconoscersi: spalle al muro, sormontato dagli abiti di scena, Leo guarda in camera, per metà illuminato e per metà appoggiato sul cuscino nero di una cavità ombrosa da cui pare sollevarsi o sulla quale vuole sprofondare. Più drammatica, per la prospettiva quasi a piombo, e anche più costruita, è la foto che Le Pera scatta nel camerino del Teatro Spazio della Memoria a Bologna nel febbraio del 1993<sup>23</sup>. Vestito in abiti quotidiani, incantonato contro la porta chiusa, Leo si consegna all’occhio del fotografo che ne abbraccia l’*hortus conclusus*. Lo spazio è qui scritto da piccoli segni, perfettamente disposti ed eloquenti, a partire dai due ritratti su una toilette decò del Principe De Curtis-Totò e di Buster Keaton, rivolti verso il fotografo, in bella vista. Avremmo potuto trovare anche l’icona di Fausto Coppi, che notoriamente portava con sé: regalatagli da un oste amico, sul retro si era vergato una finta dedica da parte del Campionissimo, ineguagliato scalatore<sup>24</sup>. Numi, miti, eroi per i giorni di recita dei *Giganti della montagna*. Come didascalia alla foto, una semplice frase, lontana dalla prosopopea di altri attori effigiati nello stesso volume: *Silenzio assoluto, per cortesia!*<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> T. Le Pera, *Signori, chi è di scena. Attori in camerino*, prefazione di G. Patroni Griffi, Roma, Gremese Editore, 1993, p. 41.

<sup>24</sup> Recupero queste informazioni da Piero Casadei e da Francesca Mazza.

<sup>25</sup> Ivi, p. 40.



9. Teatro Spazio della Memoria, Bologna, 1993 (Tommaso Le Pera)

È il silenzio da regolamento non scritto di cui parla Manchisi e che parte dalla richiesta di puntualità nell'arrivare a teatro:

doveva essere mezz'ora prima delle prove e sarebbe stato un'ora prima delle repliche, per ritrovarsi mezz'ora prima dello spettacolo ognuno chiuso nel proprio camerino. Questa Leo la considerava una forma di rispetto per la concentrazione propria e per quella di tutta la compagnia. [...] il silenzio in camerino, accompagnato dal suono degli esercizi vocali e musicali, avrebbe fatto vivere lo spazio di un'energia naturalmente legata al progetto. [...] In quinta poi il silenzio da rispettare sarebbe servito per mantenere l'attenzione massima verso la scena<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> M. Manchisi, *Le prove di Ha da passà 'a nuttata*, cit., p. 114 e p. 116.

## Nella trasfigurazione

Buio e silenzio sono dunque condizioni primarie per realizzare l'epifania dell'attore; lo accompagnano nell'atto trasformativo che fonda il teatro («prima di tutto il teatro serve a trasformare l'attore»<sup>27</sup>) oltre a essere componenti essenziali dello spettacolo, dell'opera. Stando sempre *sulle* parole di Leo: «La prima battuta dell'attore è un'apparizione, una manifestazione, è un'epifania intima. Per “battuta” non intendo la battuta verbale soltanto, può essere un gesto, un silenzio, l'apparizione dal buio – tutti gli spettacoli cominciano dal buio, anche se c'è luce in scena»<sup>28</sup>. E più oltre:

L'arte dell'attore è il teatro. La trasformazione che l'attore deve far avvenire in se stesso deve vibrare in tutto il suo corpo, tutto il suo corpo deve essere trasformato; per corpo intendo intelligenza, immaginazione, anche il sistema discorsivo, mani, pelle, occhi, voce, modo di muoversi, tutto. Deve diventare una poesia vivente, ed è per questo che il teatro è una cosa unica [...]»<sup>29</sup>.



10. *Il ritorno di Scaramouche*: Elena Bucci e Francesca Mazza (Piero Casadei)

<sup>27</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, cit., p. 9.

<sup>28</sup> Ivi, p. 8.

<sup>29</sup> Ivi, p. 16.



11. *Il ritorno di Scaramouche:*  
Leo (Marco Caselli Nirmal)

12. *I giganti della montagna:*  
"i fantocci" (Tommaso Le Pera)



Ecco allora che le fotografie di scena dei suoi spettacoli diventano non tanto documenti della rappresentazione, dell'evento teatrale, ma tracce che tentano di fissare quella trasfigurazione in atto, quella transizione e svaporamento che metamorfizza un corpo, che lo coglie in un movimento fantasmatico, nell'attimo in cui cangia e trapassa. Da qui, anche, la necessità del buio, quello della caverna platonica, dove si compie il mistero dell'immagine-idea; buio come condizione necessaria per cominciare a *vedere*, veramente.

Si può pertanto capire perché Leo volesse a un certo punto “farla finita” con le fotografie, farla cioè finita con un certo uso delle immagini. Fondamentale era per lui *il modo*: il teatro è un modo, il cinema è un modo (come assenza-presenza di luci, ad esempio)<sup>30</sup>. Così anche l'immagine è *un modo*: non una citazione, non la riproduzione scenica di una composizione, non una didascalia. L'immagine è qualcosa che l'attore possiede, ha assunto dentro di sé, al pari di altre discipline e arti e elementi, per farsi *totale*, non in quanto somma di abilità, multidisciplinato, ma piuttosto come microcosmo che contiene in sé tutti gli aspetti della vita:

Secondo me, si deve parlare di “attore totale”, il che non significa “professionismo” (parola da bandire per cinque-sei secoli) stile gli attori di Broadway, che sanno cantare e ballare; va benissimo, ma non è quello l'importante. È l'attore che deve assumere dentro di sé la musicalità, la danza, tutto, anche il cinema. Deve essere preparato a tante cose, non soltanto a queste che sono forme artistiche. Il corpo dell'attore deve essere un grande reagente a tutti gli stimoli, anche quelli naturali, a qualsiasi cosa: un tramonto, una sbornia, un evento teatrale<sup>31</sup>.

Si comprende sempre meglio l'essere *visionario* di Leo, come lui stesso si riconosce: «sono molto visionario»<sup>32</sup>. Tale visionarietà non inerisce banalmente all'impatto visivo, dal momento che non è una mera qualità estetica tradotta in atmosfere suggestive. Si tratta al contrario di *essere* quella visione, di *averla assunta* dentro. Ancora una volta recupero Manchisi sulle prove di *Ha da passà 'a nuttata*, per esemplificare meglio questa idea di introiezione dell'immagine, secondo un movimento che dal regista passa agli attori e allo spettatore:

[...] mentre ci illustrava nel dettaglio il progetto dello spazio, durante quel primo giorno di prove sulla scena del teatro Caio Melisso, noi non vedevamo né quinte né ciclorama né diaproiettori con i supporti... neanche uno schizzo... ma Leo dava l'idea di conoscere bene la scena dentro di sé, di coltivarla come un sentimento e a noi chiedeva di fare altrettanto<sup>33</sup>.

Diversamente, ma con un medesimo effetto di sedimentazione, avviene per i *Giganti della montagna* (1993), durante le cui prove intere giornate vengono trascorse

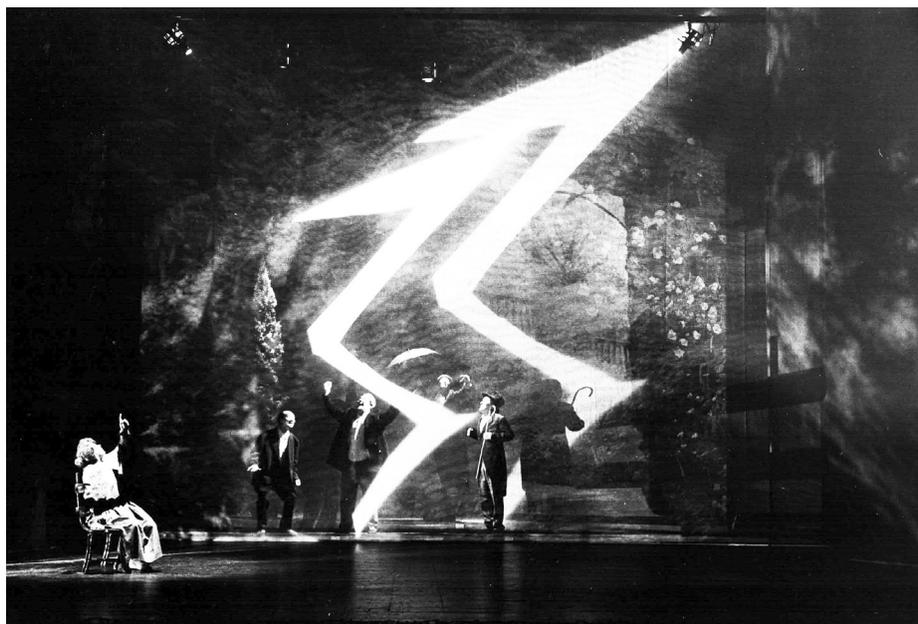
<sup>30</sup> Cfr. la trascrizione dell'intervista con Enrico Fiore (Napoli, 2000), Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.10.9, fascicolo 172, s.p.

<sup>31</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, cit., pp. 25-26.

<sup>32</sup> Ivi, p. 8.

<sup>33</sup> M. Manchisi, *Le prove di Ha da passà 'a nuttata*, cit., p. 116.

a guardare immagini, diapositive proiettate sui velatini della scena, per trovare un impulso, una corrente: «Era come se lui ti volesse riempire di immagini – dichiara Stefano Randisi nel corso dell'intervista – per renderle anche tue, per restituire agli attori certe atmosfere. Guardare le immagini era come leggere un testo, e lo spettacolo diventava questo accumulo di immagini e parole».



13. *I giganti della montagna* - I versione, 1993 (Piero Casadei)

Immagine evocative, a cui aderire emotivamente, mai narrative, mai mostrate del tutto o rese riconoscibili, bensì lasciate sospese, in uno stato di indeterminazione: «C'è una fase intermedia – osserva Sgrosso durante il nostro incontro – in cui l'immagine si formava, che era un interregno non descrivibile». L'immagine è sì uno stimolo esterno ma è soprattutto motore interno, scaturigine drammaturgica di dissonanze da cui far sorgere la visione, che è poi una intra-visione attraverso mondi e stati di coscienza: «L'importante, dice Leo, è che io ti costringa a vedere, non ti posso descrivere i colori, devo solo metterti in grado, aiutarti, indicarti un qualcosa che ti possa far aprire gli occhi per vedere i tuoi colori»<sup>34</sup>. La sua visionarietà allora, per quanto possa tradursi in configurazioni precise, in immagini scelte, risulta all'occhio dello spettatore qualcosa che non è mai prescrittivo, poiché volto a un rivelarsi dell'immagine nell'indeterminatezza dell'immagine stessa. Si tratta di una “visione” nel senso

<sup>34</sup> L. de Berardinis, *Dialogo sull'attore*, cit., p. 14.

forte del termine, quale azione che isola la cosa rappresentata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla, per dirla col Beckett critico d'arte<sup>35</sup>. Ossia un vedere che rimuove il figurabile, o comunque la maggior parte degli elementi che definiscono l'oggetto osservato, lasciandone l'ombra, la scia fantasmatica. L'impressione che provoca, nel passaggio retinico, attiva il mondo interiore.

### Immagine sfigurata

«Leo – suggerisce Patrizio Esposito nello scritto gravido di spunti redatto nel 2008 – ci sta insegnando una forma del vedere, una forma estrema del vedere»<sup>36</sup>. Da qui il fascino e la fotogenia dei suoi spettacoli, che paiono riprodurre il processo fotografico. Spettacoli-mondo di visioni che nascono per l'appunto dal buio, da una lastra nera impressionata dall'incontro tra il visibile e l'invisibile, col venire a emersione delle *immagini latenti*, per usare le parole di Le Pera, tra mondo fenomenico della scena e vita dell'occhio:

Lavorare con/per lui mi metteva addosso una sensazione indescrivibile. Con lui non c'era bisogno di vedere una prova, di parlare dello spettacolo, di avere suggerimenti sul risultato che avrebbe voluto, anzi evitava accuratamente qualsiasi riferimento al suo e al mio lavoro e così permetteva un'assoluta indipendenza e autonomia. "Vedrai", mi diceva. E questo "vedrai" accendeva in me una curiosità morbosa associata ad un'ansia e ad un'agitazione frenetica quasi da star male. Ogni volta [...] non vedevo l'ora di "vedere". Poi, [...] all'apparire della prima azione scenica, e man mano che le immagini latenti dello spettacolo, nel loro susseguirsi, prendevano forma e si rivelavano, finalmente la calma e la sicurezza prendevano il sopravvento<sup>37</sup>.

Marco Caselli Nirmal ci riporta invece con la sua efficace testimonianza (non a caso intitolata *Fotografare il buio*) all'annosa questione del vedere quale *proprium* del teatro: «Il lavoro di Leo era straordinariamente visivo, da lui ho imparato molto [...] era un artista che riusciva a illuminare le cose anche quando la luce era bassissima perché all'occhio chiedeva una visione, come diceva lui, *notturna*, perché è l'anima che comincia a cantare»<sup>38</sup>.

Non può sfuggire il legame con la poetica dell'inestimabile compagno e amico Antonio Neiwiller il quale, rileva Esposito, «era [...] alla ricerca di "ciò che si in-

<sup>35</sup> Riferendosi alla pittura dei fratelli olandesi van Velde, Beckett parla di «una pittura della cosa in sospeso, [...] della cosa morta, morta idealmente [...]». Vale a dire la cosa che ci vediamo è non solo rappresentata come sospesa, bensì strettamente quale essa è, realmente rappresa. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto»; S. Beckett, *La pittura dei van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni*, in Id., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, cura e traduzione di A. Tagliaferri, Milano, Egea, 1991, p. 177.

<sup>36</sup> P. Esposito, *Con Leo, guardando fotografie*, cit., pp. 354-357, ma cito dallo scritto originale (datato 7 maggio 2008), gentilmente inviati dall'autore, da cui l'intervento riveduto per la pubblicazione.

<sup>37</sup> T. Le Pera, "Copiare" con la macchina fotografica, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 166-167.

<sup>38</sup> M. Caselli Nirmal, *Fotografare il buio*, in *La terza vita di Leo*, cit.

travede, ciò che lentamente compare o svanisce” nel passaggio graduale tra vista e cecità, tra il visibile e il suo opposto»<sup>39</sup>. Sono temi che Leo si trova a discutere in conversazioni fatte di «poche parole e una attenta visione delle immagini, spesso in assoluto silenzio»<sup>40</sup>. Con Esposito, per l'appunto, il rapporto «si era sviluppato anzitutto attraverso le immagini: fotografie, disegni, pitture, sculture. Attraverso una comune attenzione al vedere, e al far vedere figure. Nel tentativo, forse riuscito, di comunicare il teatro anche con immagini nate dall'esterno della scena e della propria ricerca»<sup>41</sup>. Un momento topico che segna un passo diverso nell'uso comunicativo delle immagini è non a caso nel 1989 con *Ha da passà 'a nuttata*, una produzione che non vede impegnata la compagnia bolognese di Leo ma Teatri Uniti e altri attori campani ingaggiati per un'antologia eduardiana. Fotografi ufficiali sono Tommaso Le Pera e Cesare Accetta, quest'ultimo icastico testimone della Neo e Postavanguardia, fotografo e artista napoletano che del teatro non ha fatto un mero soggetto o applicazione ma ne ha tratto strutture e meccanismi esportabili nel linguaggio fotografico<sup>42</sup>. Esposito, che gravitava nell'orbita di Teatri Uniti e aveva già lavorato con Accetta, avrebbe dovuto realizzare la grafica per i manifesti. In un primo momento vennero passati al vaglio gli scatti di Le Pera che risultavano però troppo “svelati”. La scelta ricadde alla fine su due immagini di Accetta, più misteriose e “occulte”. In entrambe il volto di Leo era nascosto, in entrambe si denotava una sorta di indeterminatezza su cosa rappresentasse l'immagine e soprattutto a cosa rimandasse. Quello che Esposito voleva raggiungere era come una sorta di *movimento indistinto*<sup>43</sup>. Il manifesto finale (di cui esistono due differenti formati)<sup>44</sup> mostrava

un tavolo in penombra su cui Leo era chinato. Seduto di fianco, con la testa poggiata alle braccia, in parte sporgenti dal piano, aveva il volto nascosto. Tavolo e figura prendevano solo un ristretto margine a sinistra dell'impaginato, al lato opposto lo spazio era preso completamente dal buio, una notte che spingeva tutto il resto all'attesa. Il titolo dello spettacolo era in alto, in una fascia bluastra sopra il suo corpo piegato. Scuro su scuro<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> P. Esposito, *Con Leo, guardando fotografie*, cit. Sull'attività artistica di Neiwiller, cfr. A. Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller. Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002.

<sup>40</sup> P. Esposito, *Con Leo, guardando fotografie*, cit.

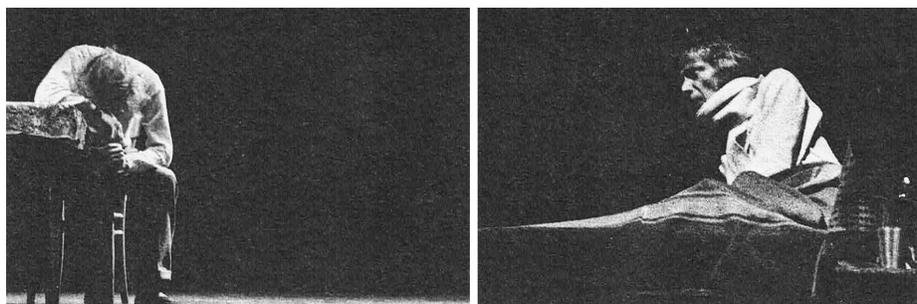
<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Oltre ai cataloghi su singoli lavori ed esposizioni di Cesare Accetta, e che non cito in questa sede per ragioni di spazio, cfr. almeno G. Fiorentino, *Ritorno al teatro. Napoli e il medium fotografico: Donato, Biasiucci, Accetta*, in «Rivista di Studi di Fotografia», 2015, n. 2, pp. 74-94.

<sup>43</sup> Sono le parole di Esposito che ho appuntato nel corso della nostra intervista telefonica e dalla quale ho cercato di estrarre e tradurre alcuni concetti chiave per restituire quel particolare momento di lavoro.

<sup>44</sup> L'Archivio de Berardinis conserva la sola locandina verticale (incorniciata, alla segnatura 1.9.6, e in copia, alla segnatura 1.3.12 tra la rassegna stampa dello spettacolo), che è più piccola rispetto al manifesto orizzontale.

<sup>45</sup> P. Esposito, *Con Leo, guardando fotografie*, cit.



14. *Ha da passà 'a nuttata*: foto scelte per i manifesti (Cesare Accetta)

La collaborazione con Esposito si estese successivamente agli anni di direzione santarcangioloese (1994-1997) proseguendo le conversazioni e i temi aperti già nel 1989 «sulla possibile modifica dei criteri di scelta delle immagini e anche sulla riduzione del loro numero, nella produzione e nella distribuzione. Ridurne la quantità e ripensarle, piuttosto che cancellarle del tutto»<sup>46</sup>. Per i quaderni del festival le questioni inerivano al rapporto tra testi e immagini, se andassero cioè distinti gli uni dalle altre, come due campi di battaglia, o se un'immagine era così forte da ospitare un corpo estraneo, creando in questo modo condizioni di familiarità. Alla fine le fotografie di scena vennero escluse per impaginare le sole parole: «Le note di regia o i testi di presentazione erano raggruppati nella parte centrale delle pubblicazioni, in apertura e in chiusura, invece, accostavamo fotografie o disegni di pittori, scultori e fotografi contemporanei. Autori che sentivamo vicini per diverse ragioni. Sicuramente per metodo e risultati poetici»<sup>47</sup>. I manifesti invece avrebbero ripreso tre fotogrammi dall'*Hamlet* di Laurence Olivier. La discussione sulla scelta dei *frames* fu intrattenuta tra Bologna e Napoli:

In una lunga telefonata notturna si era discusso se i manifesti di Santarcangelo, che riprendevano fotogrammi dell'*Hamlet* di Laurence Olivier, dovevano essere verticali o orizzontali. E non era questione di poco conto: il taglio verticale avrebbe eliminato una parte significativa dell'immagine prevista per la prima edizione, e ingigantito il corpo, visto di spalle, di Amleto. L'impaginato orizzontale permetteva l'utilizzo integrale dello scatto e conservava il rapporto originario tra la proporzione minima di Amleto e l'ampio, inquietante, paesaggio circostante<sup>48</sup>.

Come nel manifesto di *Ha da passà 'a nuttata* lo spazio era per la maggior parte risucchiato dal buio, dalla notte, così qui la figura di Amleto si muove, ruota immersa nell'infinito circostante.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

Si tratta di scelte rigorose che rispondono però, oltre che a una coerenza interna e a un programma artistico, a una condizione, a uno stato, che Esposito definisce nel nostro scambio di «inquietudine a fare quel festival». Ne parla in questi termini anche Leo, alcuni anni dopo, nello scritto dedicato a Moscato, *Lamed* (1999):

Quando nel '94 mi fu affidata dal sindaco Cristina Garattoni – che ho sempre cara nel ricordo – la direzione del festival di Santarcangelo, il primo problema da risolvere fu quello di individuare un fondamento semplice e modulabile, a partire dal quale avrei potuto analizzare e trascendere quella multiforme e complessa realtà che, per comodo, chiamiamo teatro di ricerca.

Quel fondamento semplice e sottilmente variabile lo trovai in *Amleto* – e un fotogramma dell'*Amleto* di Olivier fu l'immagine che scelsi come simbolo di Santarcangelo '94, cui seguirono, nel '95 e '96, altri due fotogrammi sempre dall'*Amleto* di Olivier, e finalmente, nel '97, uno della sua apparente contraddizione: un'immagine di Totò.

Totò mi persuase a dare le dimissioni per incompatibilità politica, diciamo così...

Amleto recita per capire.

Un Re è stato ucciso dalla sua propria immagine sfigurata, Amleto recita per capire le immagini e il Re, per capire, per rimettere in sesto un mondo di immagini sfigurate; e l'unica arma che ha è un altro mondo di immagini, ma programmaticamente *folli*. Immagini che provocano spaesamento, parole che creano cortocircuiti: collisioni che portano al *silenzio*<sup>49</sup>.

## Teatro, arte della memoria?

Queste parole ci traghettano verso un'altra questione che Leo riafferma in occasione dell'apertura dello Spazio della Memoria e che chiude il relativo scritto di presentazione: «Ma c'è un tempo per la Memoria e un tempo per l'Oblivio?»<sup>50</sup>.

L'arte, suggerisce la storica della letteratura Aleida Assmann, può imbastire una «contromemoria culturale», ovvero costruire memoria a partire dal dimenticato, dal perduto, dal rifiuto,

costring[endo] l'osservatore a oltrepassare i confini esterni del suo mondo simbolico [...]. L'arte di questo tipo [...] non costruisce nulla e non riproduce nulla, ma rende visibile l'invisibile per eccellenza, cioè le strutture fondamentali della produzione del significativo e dell'insignificante a livello culturale<sup>51</sup>.

Nel teatro di de Berardinis, «l'esaltazione di ciò che è marginale», «la beatificazione dei "rifiuti"», rispondente a una volontà negatrice propria degli anni di Marigliano, «per confrontarsi direttamente con il mondo popolare colto nello sfacelo

<sup>49</sup> L. de Berardinis, *Lamed* [1999], in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 261-262 (1ª ed. in E. Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri).

<sup>50</sup> L. de Berardinis, *Apertura dello Spazio della Memoria* [1992], in *La terza vita di Leo*, cit., p. 246.

<sup>51</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 422 (*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Oscar Beck, 1999).

massimo della subalternità»<sup>52</sup>, si fa formalmente scelta estetica della frammentazione, modo di lavorare per numeri e per accumulo di materiali: «Quello di cui parlo è una struttura che apre e chiude. Anche per questo intendo frammento come contraddizione. Realizzando tutto il contrario di quello che potrebbe sembrare»<sup>53</sup>, e più avanti: «il mio teatro non è rappresentazione di qualcosa, ma è un evento, cioè un'esperienza». Questa frammentazione potremmo leggerla allora come il montaggio di pezzi, di scarti, senza referenza mimetica o simbolica, in cui il mondo si è frantumato, e che Amleto-Leo si incarica della missione di rimettere a posto, non diversamente dall'Angelus Novus di Walter Benjamin o dall'Humpty Dumpty di Paul Auster il cui uovo, una volta rotto, non può più essere ricomposto. È in questo senso che il teatro diventa spazio memoriale, *mentale e della coscienza*: «Spazio mentale in quanto possibile luogo di testimonianze e inventari, che tentino di contrastare le falsificazioni e cancellazioni del reale, e spazio della coscienza perché considera l'evento artistico o culturale un'esperienza che si imprime nei corpi di chi vi partecipa»<sup>54</sup>.

L'Archivio di Leo è oggi anche questo stato di esperienze da rimettere in circolazione. Valorizzarlo significa tra le altre cose ricomporre i pezzi in molteplici costellazioni che ne lascino affiorare l'invisibile e l'irrappresentabile: «parlare di rappresentazione non ha più senso, sembra già tutto ambiguamente rappresentato o forse nulla è rappresentabile, ma tutto è»<sup>55</sup>. Leo è.

<sup>52</sup> D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI, 1981, p. 162. Anche le espressioni precedenti tra virgolette sono di Cappelletti, sempre a p. 162.

<sup>53</sup> A. Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, prefazione di P. Puppa, Salerno, Plectica, 2007, p. 21.

<sup>54</sup> L. de Berardinis, *Apertura dello Spazio della Memoria*, cit., p. 245.

<sup>55</sup> Id., *Lamed*, cit., p. 262.

Roberto Anedda

## LEO COMPOSITORE. LA DRAMMATURGIA MUSICALE NEL PROCESSO CREATIVO E PERFORMATIVO DI LEO DE BERARDINIS

IO MI CONSIDERO COMPOSITORE. Ho veramente la struttura del cervello di un compositore musicale anche se non ho studiato musica e poi il mio mestiere è un altro<sup>1</sup>.

Il mio tentativo è stato sempre quello di arrivare ad essere un *attore-musica*, un *pensiero-musica*. Non in senso formale – anche se la musica è sempre molto presente nei miei spettacoli (intendo anche nel fraseggio, nei ritmi, nei timbri: ho sempre lavorato moltissimo sui timbri, sulle note, proprio con gli attori e con me stesso) – ma nel senso che la musica è molto vicina a questo concetto: che ognuno quando ascolta musica la ricostruisce. Associa dei pensieri che non sono logici, di una logica normale, ma che hanno un'altra logica, una logica che riesce a diventare un organismo. Nei momenti di grazia sia dell'ascolto che dell'esecuzione naturalmente. Quando avviene questo grande miracolo musicale in cui tutto (tutta la sala) diventa musica, non c'è quasi distinzione tra chi suona e chi ascolta: voglio dire che anche l'ascoltatore si esprime musicalmente in quel momento. Ecco che allora ognuno costruisce il suo mondo, si sente dentro un qualcosa che sta per nascere, magari di indefinito, di molto indefinito, ma che è molto simile a una sorta di nostalgia che non sappiamo bene di che cosa. Ognuno a suo modo: non è una cosa univoca proprio perché non c'è il messaggio razionale, il pensiero lineare. *Secondo me questo dovrebbe essere il teatro*<sup>2</sup>.

Probabilmente queste dichiarazioni, da sole, sarebbero sufficienti a mostrare e a dimostrare quanto la musica e tutto ciò che appartiene all'approccio creativo e al linguaggio peculiarmente musicali, siano stati intimamente assunti da Leo de Berardinis all'interno di una sua concezione artistica costantemente rivolta all'annullamento di qualsiasi fuorviante settorialismo poetico.

Partendo dal teatro come campo di pertinenza espressiva, egli persegue da sempre il superamento, la “distruzione”, del teatro stesso<sup>3</sup>, attraverso la ricerca di una

<sup>1</sup> In B. Damini (a cura di), *Concertando Amleto. Conversazione con Leo de Berardinis*, in «InterAction», febbraio 1984, supplemento al n. 10, p. 6. Maiuscolo nel testo.

<sup>2</sup> Intervento di Leo all'incontro con Claudio Meldolesi in seguito alla rappresentazione de *Il ritorno di Scaramouche* al Teatro S. Leonardo, Bologna 18 febbraio 1996, registrazione magnetica, Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo]. Corsivi miei.

<sup>3</sup> «Non ci dev'essere più bisogno del teatro, bisogna distruggerlo. [...] Il teatro si fa per mancanza di vita; quando non ci sarà più teatro, saremo finalmente vivi tutti»; L. de Berardinis, in *Verso il «King Lear»*, a cura di I. Moscati, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 14.

profondità comunicativa in grado di trascendere la categoria “teatralità” per giungere a una forma alta di *poesia* che, per l’arte scenica (per l’attore, così come per il concertista), è necessariamente “poesia vivente”.

È proprio sulla base di questo concetto *vivo* di poesia<sup>4</sup>, intesa naturalmente come meta estrema da raggiungere in una costante tensione artistica e spirituale<sup>5</sup>, che Leo fonda la sua poetica teatrale così ricca di riferimenti e contaminazioni musicali.

Forse la musica è sempre stata per Leo l’espressione della forma d’arte estrema verso cui tendere, nello sforzo di uscire dal teatro. Il confine oltre il quale c’è un’altra cosa: non solo la vocalità intesa come timbro, come fraseggio, ma anche il recupero della musicalità e della naturalezza del corpo nello spazio, da ritrovare teatralmente<sup>6</sup>.

## 1. La poetica e il processo creativo

Nell’elaborare la sua poetica e nell’esprimere il suo vissuto artistico, Leo, non a caso, si relaziona costantemente alla musica.

A fondamento di tale poetica si colloca sicuramente il principio che vede nell’identificazione del teatro con l’arte attorica, l’elemento costitutivo del teatro *tout court*. Dall’immediatezza essenziale di una formula quasi scientifica, scaturisce, infatti, l’intero universo artistico di Leo de Berardinis: «Il teatro è l’attore».

Nell’arco di oltre quarant’anni di attività, il nostro ha modo di verificare l’inconfutabile fondatezza di una simile asserzione percorrendo le vie più disparate – che dalle esperienze con Perla Peragallo (in cui a un certo punto i due andavano in scena portando se stessi, senza bisogno di provare), attraverso gli anni di solitudine romani (in cui l’attore perseguiva l’*improvvisazione totale*), lo conducono fino alle straordinarie immersioni nel mondo della Commedia dell’Arte<sup>7</sup> delle sue ultime produzioni –, ma sempre con estrema coerenza.

Il teatro, dunque, è l’attore. Ma in cosa consiste concretamente questa *identificazione*? Leo ce lo spiega così: «L’attore deve *essere* teatro come il jazzista è musica».

Da quando ho incominciato a far teatro, da quando ho incominciato con Perla a far teatro, il rapporto con la musica è sempre stato un rapporto tipicamente

<sup>4</sup> Quella stessa *poesia* che accomuna Dante a Shakespeare, Beethoven a Schönberg e a Charlie Parker, Arturo Benedetti Michelangeli a John Coltrane o a Miles Davis; ma anche Totò alla Duse, Eduardo a Laurence Olivier o a Edmund Kean. Per citare alcuni nomi particolarmente cari all’attore-regista.

<sup>5</sup> Arte e vita nella visione di Leo sono indistinguibili: «Ho sempre creduto fermamente nel teatro come tecnica conoscitiva nell’incontro. Può darsi che il teatro sia la vita, vissuta più profondamente, in una sintesi di spazio tempo» (dal programma di sala di *King Lear* n. 1).

<sup>6</sup> G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993, p. 99 (nuova ed. rivista e aggiornata: *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010). Tutte le citazioni sono dalla prima edizione.

<sup>7</sup> «Unico grande periodo teatrale che è ricordato per la maestria degli attori e non per la grandezza dei testi scritti»; L. de Berardinis, programma di sala de *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, 1994.

teatrale. Ho sempre sostenuto che l'attore ideale è il grande jazzista. E questo l'ho sempre detto nei termini non di esecuzione e interpretazione ma di ESSE-RE TEATRO come il jazzista È MUSICA<sup>8</sup>.

Ho sempre affermato che non *faccio* teatro, ma *sono* teatro. Può sembrare una battuta, ma è strettamente connessa, [...] con ciò che definisco *il mio attore ideale: il grande jazzista*. È un fatto di mentalità, di personalizzazione, di tecnica, quindi di tecnica individuale<sup>9</sup>.

Come il grande jazzista, cioè, è perfettamente padrone di una tecnica (musicale) straordinaria, così l'attore deve essere in possesso di una tecnica (teatrale) altrettanto rigorosa<sup>10</sup>. Questa tecnica poi, una volta appresa, «perché non diventi *tecnicismo*» deve essere superata, «dimenticata». Solo in questo modo è possibile, infatti, raggiungere la più pura libertà creativa, che sta alla base di una qualsivoglia manifestazione artistica.

L'interesse di Leo per il jazz è però rivolto anche alla “mentalità” nei confronti del fatto espressivo. Il concetto di improvvisazione jazzistica viene traslato in teatro e assunto come fondamento di una singolare pratica compositiva.

Il perseguimento di un fraseggio musicale, di un “fraseggio jazz”, è presente nel suo teatro, fin dalle origini, non solo come ricerca sonora e timbrica, ma proprio come metodo di *composizione drammaturgica*. Questo aspetto emerge con grande evidenza, ad esempio, già ne *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (lavoro che, nel 1967, segna la nascita del sodalizio artistico con Perla Peragallo), che colpisce sicuramente per il suo essere *cineteatrale*<sup>11</sup>, ma anche per l'utilizzo particolare e innovativo del sonoro; e ancora di più nel successivo *Sir and Lady Macbeth* (1968). Shakespeare è di nuovo un *pre-testo* (nel senso di testo *base*, di *tema*) da destrutturare e da ricreare o *ricomporre*. Se spariscono gli schermi e le immagini filmate (gli elementi in scena si riducono all'essenziale), rimane, del precedente spettacolo, l'uso del microfono; in questo caso però più libero e creativo, non essendo condizionato dal rapporto

<sup>8</sup> In B. Damini (a cura di), *Concertando Amleto*, cit., p. 4. Maiuscolo nel testo.

<sup>9</sup> Intervento di Leo alla conferenza internazionale su *Droga e produzione artistica*, Bologna, 16-17 aprile 1983, in *Droga e produzione artistica. Atti*, Bologna, Teatro Testoni/interAction-Nuova Scena, p. 54. Corsivi miei.

<sup>10</sup> «La tecnica dell'attore [...] deve essere rigorosa e perfetta, sempre in evoluzione, deve coinvolgere ogni parte del corpo e non va distinta dall'arte stessa, né dalla mentalità con cui ad ogni appuntamento l'attore fa accadere l'evento scenico. La tecnica dovrebbe anche essere trasferita nella vita»; L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* [1995], in *Scritti di intervento*, in «Culture Teatrali», 2000, n. 2-3 (*Quarantanni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), p. 58. Corsivi miei.

<sup>11</sup> *L'Amleto* di Leo e Perla, presentato da loro come «spettacolo cineteatrale», colpisce per l'efficace contaminazione tra cinema e teatro ottenuta mediante la proiezione contemporanea di tre film diversi (realizzati appositamente) sui tre diversi schermi che delinano la scena, a far da contraltare o da supporto alle azioni dei due attori che si accostano con irriverente, ma costruttiva, violenza al testo shakespeariano costruendogli addosso una complessa e innovativa partitura visiva e sonora. Leo e Perla agiscono sulla scena utilizzando vari strumenti (microfoni, registratori, proiettori e strumenti musicali), con cui intervengono sulle immagini doppiandole o commentandole ironicamente. Le loro voci, spesso urlate al microfono, si alternano a irruzioni di musiche registrate (che vanno da Verdi a Gianni Morandi) accomunate unicamente dal loro “essere teatrali”.

con le immagini. Da puro strumento di amplificazione (non necessario negli spazi ristretti in cui generalmente lo spettacolo viene presentato), esso si trasforma in strumento sonoro con cui è possibile intervenire sul timbro della voce (oltre che sul volume) che acquista così delle qualità prettamente musicali, spostando quindi lo stesso testo, la parola, verso la musica. L'intera costruzione dello spettacolo è musicale. La colonna sonora è molto ricca e varia: si va dal *Dies irae* e dal *Lacrimosa* del Requiem di Verdi al *Carnevale di Rio*, dalla musica classica giapponese all'inno dei Marines americani. Ma la struttura stessa dell'opera si basa su delle regole, rigidamente fissate, che si rifanno a quella che Leo chiama la «fonazione schönberghiana», traslando nel suo teatro alcuni principi dello *Sprechgesang* (canto parlato) teorizzato dal compositore austriaco<sup>12</sup>. Ogni battuta del *Sir and Lady Macbeth* segue una partitura in cui, con dei grafici e dei segni convenzionali, è disposta la scala sonora dello spettacolo. Non solo i timbri, le diverse altezze, le pause, i ritmi, i vibrati, ma anche fischi, conati di vomito, pernacchie, lamenti, e così via.

In queste esperienze è facile individuare le fondamenta, le radici profonde, di quella pratica compositiva che segnerà con dinamica coerenza tutta la produzione di Leo.

Per l'attore si tratta di *comporre teatro come si improvvisa free jazz*. Organizzare l'improvvisazione, partire cioè dall'improvvisazione per arrivare al montaggio, e creare poi uno schema da cui non uscire ma da mantenere ed elaborare gradatamente<sup>13</sup>.

Elemento peculiare, dunque, fin dai tempi del teatro di Leo e Perla (prima, durante e dopo Marigliano), portata alle estreme conseguenze negli anni della solitudine romana, purificata all'interno di una sorta di mistico rigore espressivo nella prima fase bolognese, questa *improvvisazione organizzata* in cui (come abbiamo visto) l'attore è necessariamente il centro di tutto, approda con straordinaria energia nei suoi ultimi lavori grazie anche, come già accennato, alla riscoperta delle tecniche e, ancor più, dello *spirito* della Commedia dell'Arte.

Durante le prove di uno di questi lavori (il *King Lear n. 1* del 1996), l'attore-regista si rivolge così ai suoi attori:

Bisogna trovare una rete, uno schema che *ci permetta di improvvisare senza uscire fuori dal disegno artistico prefissato*. Ci sono due modi di intendere l'improvvisazione. Il primo è quello di fare sempre esattamente le stesse cose come se fosse la prima volta (anche se nulla potrà mai essere uguale a qualcosa di già dato); il secondo è quello dell'improvvisazione più totale, come avviene per esempio nel *free jazz* in cui i musicisti si conoscono al momento, durante la performance.

In questo *King Lear n° 1* occorre fare una sorta di sintesi tra i due modi. *Riaggregare il proprio sapere in scena [...]*.

<sup>12</sup> Con il *Pierrot lunaire* op. 21 (del 1912), Arnold Schönberg mette a punto un suo studio sul rapporto tra musica e testo, con un'attenzione particolare al compito della voce recitante (*Sprechstimme*) in relazione alla timbrica dei pochi strumenti che l'accompagnano. Cfr. G. Salvetti, *Il Novecento I*, in AA.VV., *Storia della musica*, Torino, E.D.T., vol. IX, 1977.

<sup>13</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 100. Corsivi miei.

Ad esempio: Valentina [Capone] (Regan) deve recitare in un certo segmento di palchetto sapendo che i suoi movimenti devono essere spezzati, la sua voce deve avere un certo timbro e non deve uscire dall'area stabilita.

Poi, che si muova da sinistra a destra o viceversa, che prenda più o meno pause ecc. non cambia il senso della scena.

È ovvio che poi gli attori che interagiscono con lei, *reagiscono a seconda delle sue prospettive, però con le loro regole*<sup>14</sup>.

Si tratta in sostanza di esercitare la propria libertà espressiva (necessariamente supportata da una scrupolosa preparazione tecnica) all'interno di un complesso di rigide *costrizioni* che paradossalmente, nel gioco dinamico delle interazioni sceniche, si rivelano fondamentali *stimoli creativi* per sé e per gli altri.

Esattamente come avviene nel jazz. L'attore che ha la "battuta" si comporta come il solista in una *jam session*: segue il suo schema, e gli altri gli improvvisano intorno reagendo, ognuno con le proprie regole, ai suoi stimoli.

Parlando del rapporto tra Leo e il jazz non è mai superfluo ricordare, anche solo fugacemente, quanto alcune figure fondamentali di quel mondo risultino da sempre un sicuro punto di riferimento per l'attore, sia sotto il profilo professionale che umano. Tra questi sicuramente Miles Davis, col suo modo di rivestire fisicamente (attraverso uno straordinario magnetismo scenico) la sua arte musicale<sup>15</sup>; Ornette Coleman, rivoluzionario padre del *free jazz*; o Billie Holiday con le sue interpretazioni intense e strazianti. Ma sopra tutti si pone Charlie Parker, l'«attore lirico» per definizione<sup>16</sup>, al quale Leo e Perla hanno dedicato persino un film (*A Charlie Parker*, appunto) «in quanto artista emblematico di una condizione socioeconomica, e quindi culturale e estetica»<sup>17</sup>. Un artista che ritorna costantemente nel percorso teatrale di Leo come vero e proprio esempio di *poesia vivente*.

Tutti riferimenti che, con altri, rappresentano e definiscono alla perfezione, per Leo, la figura di "autore-attore".

Partendo dal presupposto che l'artista, nel caso specifico l'attore, non deve essere il semplice *esecutore* di un "testo" (in senso ampio) imposto dall'esterno (autore, regista...), Leo de Berardinis arriva a delineare la figura dell'*autore-attore*: «Per autore-attore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico»<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> V. Capone, *Appunti raccolti durante il laboratorio a Salerno. Appunti raccolti durante le prove a Bologna*, in *King Lear. Sul King Lear n° 1, con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1997 (stampato in proprio presso il Teatro S. Leonardo). Corsivi miei.

<sup>15</sup> Leo ricordava spesso un episodio che lo aveva colpito particolarmente: il grande trombettista durante un concerto, col semplice atto di togliere la sordina dallo strumento e farla rotolare sul palcoscenico, riuscì a produrre un gesto «altamente musicale e teatrale» con naturalezza.

<sup>16</sup> Cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, p. 113.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit., p. 58.

Autore-attore è cioè colui che contribuisce *responsabilmente* e attivamente alla creazione dell'evento, piuttosto che alla riproduzione passiva e generalmente inconsapevole di un testo sotto forma di spettacolo<sup>19</sup>. In questo modo egli si trasforma da semplice interprete a *coautore*. L'autore-attore che affronta l'*Amleto*, diventa coautore, con Shakespeare, dell'evento che ne scaturisce. E questo può avvenire solamente mediante un coinvolgimento profondo e consapevole (appunto *responsabile*) dell'individuo attore che, attraverso le parole di Shakespeare, non fa altro che esprimere ed approfondire – all'interno di quello che si rivela essere un processo conoscitivo e autoconoscitivo – la propria autobiografia:

questa autobiografia è esemplare, conoscitiva di se stesso, e suscita nella collettività in cui avviene l'evento un analogo tentativo di autoconoscenza non di massa ma individuale: *ciascuno a suo modo*<sup>20</sup>.

In quest'ottica parlare di personaggi (intesi come persone, individui “quasi anagrafici”) è assolutamente privo di senso. Bisognerebbe più correttamente parlare di *stati di coscienza*, per cui l'attore riconosce in sé quel dato personaggio non soltanto come espressione di un proprio intimo *vissuto*, ma anche come prospetto di un proprio potenziale *da vivere*.

Una volta, riferendosi a Laurence Olivier, Leo aveva significativamente detto: «Si va a vedere Olivier, non a sentire Shakespeare. Il grande attore non fa mai *un* personaggio: è il personaggio che diventa Olivier, e non viceversa»<sup>21</sup>.

Come si va, potremmo aggiungere, ad un concerto jazz non per sentire le musiche che verranno eseguite, ma piuttosto per il jazzista, o il gruppo di jazzisti, che tali musiche interpretano.

Anche nel definire il concetto di autore-attore, Leo ricorre con maggiore naturalezza e insistenza al mondo della musica. In particolare egli usa spessissimo riferirsi al grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli, assunto a vero e proprio modello ideale.

Michelangeli mi sembra sia uno di quelli che esplorano, che usano come mezzo un musicista [il compositore] per esplorare un proprio mondo sonoro. Entra proprio nel suono, entra in Debussy, entra in Beethoven, in un modo che esplora la nota, gli armonici; e lì sparisce la differenza tra interprete e autore-attore per cui la responsabilità è totale<sup>22</sup>.

In sostanza Benedetti Michelangeli, quando è al pianoforte, non *fa* musica: è *musica*. Diventa coautore dell'opera del compositore che di volta in volta decide di

<sup>19</sup> Sulla netta distinzione tra *evento teatrale* e *spettacolo* Leo insiste molto, precisando che «L'evento teatrale è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale in cui *tutti sono partecipi*, sia attori che spettatori. Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è *spettatore passivo* e, molto spesso, l'attore è un *esecutore*, altrettanto passivo, dell'autore o del regista»; *ivi*, p. 56. Corsivi miei.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, cit., p. 113.

<sup>22</sup> Brano tratto dalla trasmissione radiofonica *La musica e Leo de Berardinis*, Radio Tre Rai, 21 novembre 1992, registrazione audio, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.7.6 (sub 51).

utilizzare per raccontare se stesso. Si pone cioè sul suo stesso livello creativo (e, si potrebbe dire, su un livello addirittura più alto dal punto di vista comunicativo, in quanto artefice vivente dell'evento artistico). *L'oggetto musica* agisce da supporto espressivo di una interiorità individuale che, attraverso quelli che Leo chiama *elementi di entusiasmo*, diventa collettiva<sup>23</sup>.

Quanto visto finora, ci permette di affermare che in teatro è dalla centralità dell'attore nel processo *creativo* (come, nella musica, quella del concertista) che deriva l'efficacia *performativa*. Solo l'attore che è teatro, che è autore-attore, in quanto strumento e artefice, può contribuire, infatti, alla realizzazione efficace dell'evento scenico, divenendo parte attiva di una composizione organica in grado di *fecondare* la ricettività creativa del pubblico.

La maestria di Leo *compositore* si esprime nella sua indiscutibile capacità di orchestrare e esaltare tutti gli elementi scelti per la composizione (testo, musica, luci, attori...), sfruttando in primo luogo l'integrità con cui lui ha sempre perseguito, per se stesso e per tutti i suoi collaboratori negli anni (fino agli ultimi straordinari "compagni di viaggio" del Teatro di Leo), l'identificazione con l'arte scenica.

Ed è sempre, inevitabilmente, la musica il suo termine di riferimento:

Nel mio teatro la musica è sempre stata importantissima, per la presenza di strumentisti in scena, *per la scrittura scenica annotata come partitura musicale*, per la presenza di strumenti musicali utilizzati in diverse maniere, per il microfono usato non come semplice amplificatore della voce, per l'attenzione ai timbri, ai ritmi, alle altezze della vocalità, *per il montaggio stesso dello spettacolo le cui proporzioni interne seguono un andamento di contrazione-espansione, di forte, di piano etc*<sup>24</sup>.

Seguendo la direzione tracciata da queste parole di Leo, proviamo ora a vedere come dal piano della poetica si giunge, con estrema coerenza, agli aspetti più strettamente *compositivi*, quelli che nella pratica costituiscono la realizzazione dell'evento teatrale.

## 2. Il processo performativo

Ho avuto modo di ammirare, con inevitabile trasporto, la potenza scenica di Leo in solitaria o in "quartetto" con Steve Lacy<sup>25</sup>, e la straripante vitalità, in una rigorosa

<sup>23</sup> «È una sorta di energia misteriosa che utilizza come supporti degli, come io li chiamo, *elementi di entusiasmo*: la musica, il pianoforte, il sax, eccetera, per raccontare la propria autobiografia, naturalmente autobiografia del profondo, che se è esemplare riesce a coinvolgere tutto l'edificio sonoro, nel caso della musica [...]; però lasciando la libertà ad ognuno di ricreare la propria musica, di ricreare il proprio mondo»; *ibid.*

<sup>24</sup> L. de Berardinis, dal programma di sala de *Lo spazio della memoria*.

<sup>25</sup> *Lo spazio della memoria* (1991) lungi dall'essere un manieristico recital di poesie con sottofondo jazzistico, è stato un vero e proprio concerto di teatro-jazz. Non si trattava dell'esibizione di Leo de Berardinis accompagnato dal trio di Steve Lacy (con Jean-Jacques Avenel al contrabbasso e John Betsch alla batteria), bensì di quella di un quartetto all'interno del quale l'attore adoperava il microfono come suo strumento musicale.

precisione tecnica, espressa negli spettacoli corali col suo “collettivo all’infinito” (come Claudio Meldolesi ha avuto l’acuta intuizione di definire il formidabile gruppo di attori che egli si è letteralmente costruito intorno e che lo ha accompagnato negli ultimi anni, fino alla fine).

Ho avuto modo di constatare personalmente<sup>26</sup> quanto sia stato sempre molto evidente e diretto, nel lavoro di Leo de Berardinis, il nesso tra intenzione poetica e azione scenica, tra necessità espressiva e modalità performativa, e quanto queste fossero costantemente richiamate l’una nell’altra, come nelle più alte esperienze di teatro d’attore (e, quindi, di teatro).

Lo stesso può affermare – ne sono certo – chiunque abbia avuto il privilegio di conoscere l’opera e l’operato di Leo. Le attestazioni di chi ha lavorato con lui lo confermano puntualmente, in ogni occasione, e le testimonianze, in gran parte inedite, che riporto di seguito lo dimostrano, rivelandosi a tutt’oggi – nonostante siano state raccolte un po’ di anni fa (e forse proprio grazie alla loro “freschezza” documentale)<sup>27</sup> – un contributo prezioso alla definizione delle caratteristiche compositive di Leo nel suo lavoro sul campo.

Con tutti gli intervistati<sup>28</sup> avevo cercato di entrare subito *nel vivo* della questione sottoponendo loro la frase di Leo: «Io mi considero compositore. Ho veramente la struttura del cervello di un compositore musicale anche se non ho studiato musica e poi il mio mestiere è un altro» (citata in testa al presente contributo), chiedendo in che misura ognuno avesse colto e vissuto questo aspetto e come questo si fosse poi tradotto nel loro lavoro, individuale e collettivo.

Fulvio Ianneo<sup>29</sup> definisce l’approccio di Leo alla drammaturgia musicale un «approccio *ideologico*», nel senso che – spiega – egli parte da un nucleo di base, da «un’idea» attorno alla quale organizza «tutto il suo linguaggio» e individua nella convinzione/consapevolezza che «il teatro è qualcosa che cambia» la ragione che lo porta alla forma *compositiva* come necessità:

<sup>26</sup> Ho assistito a diversi lavori di Leo nel suo ultimo periodo “bolognese”; ho avuto la possibilità (durante l’elaborazione della mia tesi di laurea) di presenziare alle prove in preparazione del *King Lear n. 1* (di cui esiste una preziosa documentazione video: “*King Lear n. 1*” [1996] e “*King Lear*” [1996-1997], Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnature 1.7.24 e 1.7.25); ho avuto anche la fortuna di partecipare, da studente, ad un suo laboratorio dal titolo “Voce, suono, rumore”, presso il DAMS di Bologna, il cui lavoro era incentrato sulla musicalità (manco a dirlo) del libretto d’opera pirandelliano *La favola del figlio cambiato* (usato in quel periodo da Leo come materiale *vivo* per la preparazione dei suoi *Giganti della montagna*).

<sup>27</sup> Si era nel 1997, con Leo in piena attività, e in tutti gli intervistati era vivace e attiva la memoria dei capolavori a cui avevano partecipato nel corso del decennio abbondante immediatamente alle spalle (che da Nuova Scena aveva portato alla nascita del Teatro di Leo); si percepiva, nondimeno, una forte prospettiva di rinnovamento.

<sup>28</sup> Qui riporto alcuni stralci delle conversazioni avute con Fulvio Ianneo, Francesca Mazza, Elena Bucci, Marco Sgrosso e Marco Manchisi.

<sup>29</sup> Assistente alla regia nei seguenti spettacoli: *L’uomo capovolto* (1987); *Macbeth* (1988); *Novecento e Mille* (1988, II edizione); *Quintett* (1988); *Ha da passà ’a nuttata* (1989); *Metamorfosi* (1990); *Totò, Principe di Danimarca* (1990); *L’impero della ghisà* (1991).

Un'idea centrale, del concetto di teatro di Leo, è che il teatro è qualcosa che cambia. Questo cambiamento avviene attraverso una forma di consapevolezza o di coscienza che viene assunta dallo spettatore e gli viene trasmessa dall'attore nel momento in cui recita. L'attore, nella sua performance, entra in stati di coscienza, di consapevolezza e di conoscenza (umana, divina, metafisica...) *alta*. Quindi c'è un concetto di cultura e di arte *alto*. Questa conoscenza avviene in un determinato tempo *che è il fluire della rappresentazione*. Questo flusso della rappresentazione in qualche modo *necessita* da parte dell'artista di una *composizione*.

Questa composizione non è del tipo, diciamo, *logico consequenziale* che può dare una storia, una drammaturgia tradizionale, ma trova appiglio nell'idea di *flusso musicale*.

Attorno all'idea di flusso di coscienza come base del lavoro compositivo Leo organizza la sua concezione generale del rapporto tra musica e teatro: essendo la composizione «una *combinazione* di frammenti, non esiste una consequenzialità logica [...], ma un rimando di senso che viene costruito a un primo livello e a un livello più profondo (più inconscio, più interiore...)».

La musica assume un ruolo fondamentale anche nella sua «funzione *ispirativa*» rispetto sia alla composizione che all'azione scenica, oltre che nel “sostegno” al lavoro dell'attore.

L'architettura del teatro che fa Leo si fonda sull'attore [...]. Quindi anche il discorso della musica, diciamo, “sostiene” un attore, sostiene un'idea di rappresentazione; però non implica necessariamente (anche se spesso lo implica) una relazione drammaturgica in senso stretto con lo spettacolo che lui sta componendo.

Indubbiamente stimolante, in quest'ottica, risulta poi la riflessione di Ianneo riguardo allo studio di Leo sui «suoni», volto anche a individuare e a sfruttare gli effetti della loro «risonanza» nel coinvolgimento, fisico prima che emozionale, di tutti i partecipanti all'evento scenico:

Secondo me Leo, quando lavora sul suono, lavora sulla risonanza che determinati suoni producono sul cervello: lui dice che i suoni bassi producono un certo tipo di risposta, di stato d'animo ecc. Quindi il suono è un mezzo per condurre lo spettatore in una zona di percezione, in una zona d'ascolto.

Un altro aspetto fondamentale è, senza dubbio, l'approccio alla partitura vocale. Qui Leo attinge a piene mani al bagaglio di esperienza costruito sin dalle origini, in particolare durante il sodalizio con Perla Peragallo (come visto in precedenza), guidando i suoi attori ad esplorare possibilità sempre nuove grazie all'utilizzo di tecniche molto precise:

Leo ha sempre avuto come punto di riferimento il *recitar cantando* della musica della secessione (Leo è molto appassionato a Schönberg, e a tutta la secessione austriaca, a tutti questi musicisti che avevano rinnovato la musica europea del Novecento). Quindi lui aveva come riferimento, come base della

sua impostazione vocale, questo tipo di esperienza artistica; perché era quella che gli risolveva con una determinata tecnica anche il problema della recitazione non psicologica. Lui gli attori non li ha mai condotti verso un tipo di vocalità realistica o naturalistica. Lui ha trovato, come forma alternativa a una recitazione psicologica, *una forma di utilizzo della voce e del canto*.

Francesca Mazza<sup>30</sup> sottolinea subito una cosa poi riferita da tutti gli intervistati, come, cioè, tutti gli elementi utilizzati per la realizzazione scenica siano sempre stati considerati sullo stesso piano e con le medesime potenzialità espressive:

Per lui la musica è una battuta teatrale, non è mai o quasi mai un sottofondo, e spesso ha proprio lo stesso valore della battuta che potrebbe avere un altro attore. Ma in realtà poi di tutti gli altri elementi di cui è composto il suo teatro: quindi le luci, lo spazio scenico, la definizione dello spazio eccetera. Sono tutte componenti alle quali lui dà un eguale peso.

Ma è nell'aspetto *sintattico* che lei individua la specificità più rilevante dell'opera di Leo come vero e proprio compositore:

Secondo me la struttura cui lui si riferiva è *soprattutto legata alla sintassi*. Lui quando pensa ad uno spettacolo, pensa veramente in termini musicali e utilizza una terminologia musicale: *l'adagio, un prestissimo, un rallentato*. La sua concezione di uno spettacolo è una concezione *quasi di una sinfonia*, si potrebbe dire. Per cui divisa in *movimenti* e con delle caratteristiche, con delle sonorità, con dei colori che mettono più in risalto o che smorzano... Io non sono una musicista, però posso immaginare che il tipo di approccio di un musicista nei confronti di un brano musicale sia molto simile a quello che lui ha quando decide di mettere in scena uno spettacolo. Quindi, parlando proprio di *sintassi*, sicuramente è una struttura molto simile.

Una sintassi ogni volta ricostruita e rigenerata mediante un lavoro complesso, rigoroso, curato nei dettagli, in cui ogni momento è significativo sin dalla fase iniziale, a tavolino, dove già la lettura e la riflessione sul testo puntano sulla voce e sulla coralità.

Per quanto mi riguarda, io ho sempre pensato che uno dei momenti più straordinari del mio lavoro con Leo era il *tavolino*<sup>31</sup> (che si faceva soprattutto quando si mettevano in scena dei testi, per esempio *I giganti della montagna* oppure Shakespeare). Lui usa fare molto *tavolino*. [...] Intanto perché è un momento di grande coesione per tutta la compagnia: si definisce proprio un linguaggio comune, un ambito, un'atmosfera, un clima, un qualcosa da cui appunto poi si parte per la creazione vera e propria, quindi con il corpo e con tutti gli elementi. Il lavoro che lui fa a tavolino, che è semplicemente sulla voce (perché non è sul corpo), è *molto musicale*. *Le indicazioni che lui dà agli attori sono indicazioni*

<sup>30</sup> Attrice, ha partecipato ai seguenti spettacoli: *Amleto* (1984 e 1985, I e II edizione); *King Lear – studi e variazioni* (1985); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (1987 e 1988, I e II edizione); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1988); *Quintett* (1988); *Metamorfosi* (1990); *Totò, Principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisa* (1991); *I giganti della montagna* (1993); *Il ritorno di Scaramouche* (1994).

<sup>31</sup> Come è noto, si tratta di un lavoro preliminare di studio, seduti intorno a un tavolo, che precede le sessioni di prova vere e proprie e la costruzione delle scene.

di timbro, di ritmo, di clima, di atmosfera, e spessissimo lui usa proprio un *terminologia musicale*. Quindi ecco, il lavoro a tavolino, oltre ad essere un lavoro di approfondimento sul testo, di lavoro sui vari ruoli, la definizione, eccetera, è proprio un lavoro di *composizione musicale*.

Colpisce la concordanza fra le diverse testimonianze. Così Marco Manchisi<sup>32</sup>:

Il teatro di Leo è un *teatro di composizione*. Lui lavora proprio come un compositore e utilizza tutti gli elementi, come elementi narrativi e musicali, senza trascurare niente: l'uso delle luci, il comportamento degli attori, la parola degli attori, il modo di parlare (la dizione o il dialetto che sia): tutto fa parte di un disegno musicale in qualche modo.

A me ha dato tanto questa cosa qua, mi sono sempre sentito *come uno strumento in un'orchestra*, a recitare nei suoi spettacoli: dire quella battuta al momento giusto, con i tempi giusti, con l'intonazione giusta.

Anche Manchisi, come già Ianneo in precedenza, si sofferma sulla centralità della voce nel lavoro di Leo de Berardinis, e lo fa con un'interessante testimonianza in cui riveste il duplice ruolo di attore e spettatore:

Alla fine il fulcro da cui parte e ritorna il suo lavoro è *la voce*. *La voce è il centro del suo modo di essere attore*. Intorno a questa cosa lui ha costruito la sua compagnia e ha fatto crescere degli attori che hanno sempre dovuto fortemente rispettare il suo disegno drammaturgico. E per lui la voce è fondamentale. Il suo teatro, a parte la sua presenza fisica, ha emozionato soprattutto attraverso la voce. Per esempio lo spettacolo *L'uomo capovolto*, dove lui era solo in scena, a me faceva venire i brividi. Usava dei testi di Platone, di Rosa Luxemburg, poi c'era Pasolini. C'erano varie cose, ma io non riuscivo a capire esattamente di cosa stesse parlando, cioè che cosa voleva dire con quello spettacolo, e quindi lo assumevo come un ascolto musicale più che come un'opera teatrale, riconoscendo poi la grande qualità attoriale di Leo.

[...] C'è proprio una mentalità da musicista nel lavoro di Leo.

Elena Bucci<sup>33</sup> sottolinea quanto l'aspetto musicale del lavoro richiesto da Leo ai suoi attori nasca innanzitutto dall'educazione all'ascolto di «una certa musica», «dei suoni della voce», dall'invito costante a percepire «anche il linguaggio come musica»: un lavoro in cui l'attore è al tempo stesso guidato e libero, solo e in compagnia. È stato così fin dall'inizio:

[...] è stata una cosa importantissima fin dal primo spettacolo con Leo, che era il *King Lear* [del 1985]. C'era un concertato vocale nella scena della tempesta

<sup>32</sup> Attore, ha partecipato ai seguenti spettacoli: *Ha da passà 'a nuttata* (1989); *Metamorfosi* (1990); *Totò, Principe di Danimarca* (1990); *Il ritorno di Scaramouche* (1994); *Lear Opera* (1998).

<sup>33</sup> Attrice, ha partecipato ai seguenti spettacoli: *King Lear – studi e variazioni* (1985); *Amleto* (1985, II edizione); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (1987 e 1988, I e II edizione); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1988); *Quintett* (1988); *Metamorfosi* (1990); *Totò, Principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisà* (1991); *I giganti della montagna* (1993); *Il ritorno di Scaramouche* (1994); *King Lear n. 1* (1996); *Lear Opera* (1998).

che era eseguita da noi attori, che non eravamo cantanti, che non eravamo musicisti; ma suonavamo, cantavamo (nel senso che le frasi erano dette in modo musicale). Quindi proprio dalla prima esperienza con Leo ci siamo trovati a sperimentare e un ascolto e una realizzazione del teatro in questo senso. Per quanto riguarda questa cosa che lui dice del compositore musicale, mi ricordo che molto spesso lui parlava di improvvisazioni in termini di note musicali, di attori in termini di strumenti [...]. Abbiamo fatto un processo, per cui a un certo punto con *Il ritorno di Scaramouche* lui è arrivato a dire (a me personalmente, ma anche a tutti gli attori): «Tu suonati come se fossi uno strumento musicale, suonati, agisciti, muoviti...». Per cui dopo, da questa nota è un lavoro che si fa insieme. Lui ha sempre avuto questo rispetto di dare un *input* di partenza e poi dall'elaborazione dell'attore ricava le sue note. È un lavoro che si fa insieme. Però è vero questo della composizione musicale, che segue altri canoni, altri accostamenti emotivi ma anche intellettuali rispetto ad altri modi che posso avere sperimentato.

L'attrice tiene poi a precisare – e mi piace riportarlo con le sue parole perché mi sembrano particolarmente efficaci – che questa ricerca musicale nella recitazione (come anche nella colonna sonora vera e propria dello spettacolo) non è mai stata intesa da Leo come un fatto formale, estetizzante o “ruffiano”:

non era mai la ricerca di un “bel suono”, della “bella frase musicale”: dovevi fare quel suono perché il tuo sentimento si esprimeva attraverso quel suono, perché le note del parlare quotidiano forse non erano sufficienti. Allora attingi ad un extra-quotidiano, attingi ad un'altra dimensione dove ti puoi permettere di essere libero, e se hai bisogno di urlare una cosa con un *glissando* lo puoi fare. Ed è lì che si crea quel mistero per cui evidentemente, se sei sincero, è una cosa che anche chi ti guarda sente.

Marco Sgrosso<sup>34</sup> mette subito in luce un aspetto finora non abbastanza posto in evidenza: la capacità di ascolto di Leo. Anche da questo è possibile rilevare una peculiarità squisitamente musicale.

Io penso che questa cosa della mentalità di compositore musicale di Leo sia verissima. Innanzi tutto Leo ha un orecchio quasi perfetto per cogliere il suono, le sfumature, non soltanto di un pezzo musicale, ma anche di un brano di recitazione.

Infine, nelle seguenti parole dello stesso Sgrosso con cui concludo questa breve raccolta di testimonianze dirette, mi piace riconoscere la genuinità di un ricordo che va oltre la natura puramente tecnica e scava alle origini di un incontro che ha segnato certamente la sua carriera artistica (e forse non solo). Dal suo racconto emergono con chiarezza l'ammirazione e la riconoscenza nei confronti di un maestro che in altre occasioni ha avuto modo di definire «un gigante del teatro del Novecento

<sup>34</sup> Attore, ha partecipato ai seguenti spettacoli: *King Lear – studi e variazioni* (1985); *Amleto* (1985, II edizione); *La tempesta* (1986); *Novecento e Mille* (1987 e 1988, I e II edizione); *Delirio* (1987); *Macbeth* (1987); *Quintett* (1988); *Metamorfosi* (1990); *Totò, Principe di Danimarca* (1990); *L'impero della ghisia* (1991); *I giganti della montagna* (1993); *Il ritorno di Scaramouche* (1994); *King Lear n. 1* (1996); *Lear Opera* (1998); *Come una rivista, da Eschilo a...* (2000).

mondiale»<sup>35</sup>: una carica di sentimenti che nulla toglie all'efficacia scientifica di quanto affermato, anzi, se possibile la rafforza.

A me quello che ha colpito moltissimo il primo anno che abbiamo cominciato a lavorare con lui, con il *King Lear* del 1985 (ed era la prima volta che affrontavamo Shakespeare), era questa concezione musicale della battuta, in particolare della battuta di Shakespeare che scrive sia in prosa che in versi in una maniera dove la scelta delle parole (poi è chiaro che in italiano c'è il problema della traduzione) ha anche questo senso qui [musicale]. Questo lavoro era bellissimo perché non era un lavoro puramente astratto. Ma si trattava di trovare una musicalità della frase, in accordo anche col sentimento della frase stessa, del personaggio; e quindi era veramente un lavoro di *partitura*. La composizione, per esempio delle voci, come anche la scelta di alcuni attori che ha avuto anche in spettacoli successivi, era molto basata su un certo timbro sonoro, su certe possibilità di voce (anche se, ovviamente, non solo su quello). Per esempio nel primo *King Lear* mi ricordo che tutti i dialoghi tra Goneril e Regan erano proprio basati su questo rapporto tra la voce fonda di Elena [Bucci] e la voce invece più stridente ed alta di Fernanda [Hrelia]. Poi in seguito è sempre stato così. Anche per uno stesso attore nelle diverse parti di una battuta, di un monologo, i cosiddetti cambi di tono, non erano mai delle cose puramente ritmiche... o per cambiare; e lo scivolare da un timbro all'altro, da una voce all'altra era in perfetto accordo col resto. E tutto lo spettacolo diventava così, con poi l'apporto della colonna sonora vera e propria, cioè di strumenti o musiche registrate, e anche della luce – che negli spettacoli di Leo è un elemento fondamentale, che si muove in accordo con la voce, si muove in accordo con l'assolvenza o con la dissolvenza di una musica (o viceversa, è la musica a muoversi con le luci) –, un *componimento musicale*.

### Brevissima conclusione

È sempre difficile, se non addirittura impossibile, riuscire a trasmettere efficacemente con delle parole un'esperienza che si realizza nella contingenza di una relazione in vita come è l'evento scenico – che ha un *qui*, un *dove* e anche un *come* e che, come tale, è per definizione inafferrabile; lo è, forse, ancora di più nel caso dell'esperienza complessa incarnata da Leo de Berardinis nel corso di tutta la sua vita (o *le sue vite*). Il tentativo fatto, tuttavia, vuole aggiungersi ai tanti altri (certamente più approfonditi e autorevoli) allo scopo di lasciare una piccola traccia, un'ulteriore opportunità di orientamento, che contribuisca a fissare la memoria di un vissuto artistico esemplare e di un approccio poetico e creativo unico, ma anche – perché no? – che aiuti a riconoscerne i frutti in chi continua oggi (attraverso percorsi artistici differenti e, spesso, distanti) a mantenere quella memoria in vita<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. *Tre interviste possibili su Leo de Berardinis, Documentario su Leo de Berardinis. Testimonianza di Elena Bucci, Marco Sgrosso e Marco Manchisi* (2008), regia di Fulvio Arrichiello, <https://www.youtube.com/watch?v=3etbjTEUzL8> (in particolare il quarto dei cinque video; ultima consultazione: 20 agosto 2019).

<sup>36</sup> Sono tanti gli artisti che riconoscono in Leo un maestro e un padre e che continuano a trasmettere, inevitabilmente, la sua *eredità*. Si vedano, tra le numerose testimonianze, quelle raccolte in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010.

Il Teatro, come la vita, non lascia tracce tangibili se non nella memoria, da intendersi non come inventario ma come elaborazione dinamica: non può essere fissato ed immobilizzato da documenti che, oltre ad ucciderlo, ne falsificano anche la sua intima natura.

Preliminare all'arte scenica è non considerare il *personaggio* come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, dovrebbe soltanto far risuonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti. In un processo lungo e faticoso, l'attore dovrebbe toccare tutte le corde possibili per completarsi, conoscersi in tutte le sue componenti; sino a diventare il mago Prospero della *Tempesta* di Shakespeare o Dante sulla montagna del Purgatorio.

Questo tentativo di realizzazione, questa tensione non potrebbe essere se non attraverso il *sacrificio* e il *martirio*; dove per sacrificio si intende *sacralizzazione della vita* come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, *testimonianza*.

Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit., p. 59.

Laura Mariani

## L'AMICIZIA COME VALORE TEATRALE. LEO E MELDOLESI

Il rapporto fra Leo de Berardinis e Claudio Meldolesi è stato di una specie rara per reciprocità e correttezza, e un libro ne dà garanzia preliminare, *La terza vita di Leo*: un libro dall'architettura complessa, simile alla regia di uno spettacolo, particolarissimo per la sua caratura intellettuale e umana, insieme scientifico e di testimonianza, della ragione e del cuore, d'autore e corale, di ricostruzione dell'esperienza e di rilettura e contestualizzazione della stessa<sup>1</sup>.

La storia del teatro è intessuta di amicizie preziose fra uomini e donne di teatro e uomini e donne di libro, un fenomeno interessante da indagare sia per le sue ricadute artistiche e culturali sia perché può aprire spiragli sull'ambiente teatrale e sulla diversità dell'attore, in quel territorio ambiguo dove pubblico e privato, teatro e vita sembrano confondersi. Cosa permane di quella microsocietà ai margini, né dentro né fuori, che ne ha caratterizzato la storia per più di tre secoli, dalla Commedia dell'Arte alla nascita novecentesca della regia? Proprio la sua crisi penso abbia provocato l'elaborazione di forme di compensazione per contrastare i pericoli dell'integrazione. Il Nuovo Teatro, ad esempio, ha teso a trasformare le relazioni fra artisti e intellettuali in patti non solo individuali, non solo sporadici, per dar vita a cellule teatrali più agguerrite e resistenti. Si pensi alla nascita di una corrente della critica che programmaticamente rivendica la partecipazione ai processi di lavoro di artisti prescelti, o alla nascita di riviste che creano rapporti privilegiati, come «Teatro e Storia» con Eugenio Barba e il Terzo Teatro, o alla relazione intercorsa fra il Nuovo Teatro romagnolo e il Dams bolognese. Un fenomeno legato alla consapevolezza che, oltre lo spettacolo, esiste una cultura del teatro condivisibile a partire da varie competenze e nel rispetto delle differenze auspicato. Come è intuibile, ci sono anche ricadute negative di questo processo, chiusure e perdite reciproche di libertà: quella degli intellettuali di poter criticare o di saperlo addirittura fare e quella degli artisti di avere un rapporto sano e utile con questi spettatori "speciali". Così, spesso, alle relazioni esclusive e totalizzanti fanno seguito rotture violente e irreversibili, che pure andrebbero indagate e non per fare pettegolezzi. Ma chi ha il coraggio di lavare i panni sporchi in pubblico, tanto più in una realtà fragile ed esposta come quella teatrale?

De Berardinis e Meldolesi, essendo cultori autentici dell'indipendenza, rispettosi l'uno dell'altro, hanno saputo evitare sia le chiusure che le rotture, quasi venisse loro naturale: il primo da artista filosofo, anche intellettuale anche politico, il secondo da studioso di teatro già attore e militante politico. Ripensandoli *post mortem* mi è parso

<sup>1</sup> *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010. Leo de Berardinis (1939-2008) e Claudio Meldolesi (1942-2009) erano pressoché coetanei.

che le loro biografie avessero in comune alcuni passaggi significativi e che la loro intesa bolognese andasse ricostruita a partire da azioni concrete, significative dal punto di vista teatrale e dunque condivise con altri, senza dimenticare però che le vicende personali degli ultimi anni svelano un sentimento dell'amicizia tanto più forte quanto più pudicamente coltivato. Sicché per la ricostruzione di questo quindicennio di collaborazioni, inevitabilmente parziale anche per non risultare ripetitivo rispetto ad altri saggi, sono importanti le cornici: l'apertura divergente e la fine all'insegna della devozione.

### **Ivrea 1967, uno scontro mancato**

Lo storico convegno di Ivrea del 1967, come è noto animato dal desiderio di dar vita a una rivoluzione teatrale in una pluralità di visioni e di esperienze spesso inconciliabili, alla fine vede contrapporsi due posizioni: la prima, che risulta momentaneamente vincente, punta alla creazione e all'affermazione di nuovi linguaggi; la seconda mira a un nuovo teatro politico, capace di creare circuiti e modi organizzativi alternativi. Leo è uno dei protagonisti della prima posizione, al fianco di Carmelo Bene, Carlo Quartucci e Mario Ricci, sia per le sue posizioni teoriche che per lo spettacolo che presenta: un Amleto sovvertitore che combatte col testo, lo distrugge per restituirlo potenziato dalle invenzioni musicali e vocali, dal ricorso a elementi cinematografici, dalla presenza magnetica di Perla Peragallo.

Intervistato da Roberto Pellerey in vista del ventennale di Ivrea '67, ormai radicato a Bologna e dunque in tutt'altra fase della sua vita, Leo fa il punto su quell'incontro. Vi partecipò perché, come alcuni artisti romani, «aveva l'esigenza di un cambiamento, non come aspirazione», perché per alcuni «la realtà teatrale era già cambiata, ma c'era bisogno di farla funzionare cioè di organizzarla». Quindi il Convegno fu importante più che altro perché fece «il punto sulla situazione in termini reali» ma nacque viziato: non si possono formalizzare i movimenti artistici e termini come nuovo e d'avanguardia non significano nulla. Per Leo fu importante invece conoscere Bene e Ricci e, insieme a Quartucci con cui aveva già lavorato, si scelsero: «volevamo metterci insieme noi quattro, e basta» ma «il tutto fallì miseramente nel giro di un mese»<sup>2</sup>.

Intervistato da Marco De Marinis sempre nel 1985, Leo ribadisce queste posizioni: conferma che il Convegno del '67 è stata la cosa più interessante di quegli anni ma ridimensiona l'alone mitico che lo avvolge<sup>3</sup>. Cinquant'anni dopo lo stesso De Ma-

<sup>2</sup> La trascrizione dell'intervista, avvenuta a Bologna il 28 luglio 1986, è conservata presso il Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], segnatura 1.5.6. *Memorie e utopie. Convegno per un Nuovo Teatro. Ivrea '67 - Ivrea '87* fu organizzato dalla provincia di Torino e dall'associazione culturale Itaca di Milano (25-27 settembre 1987).

<sup>3</sup> Cfr. *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il [teatro]*, intervista a L. de Berardinis, a cura di M. De Marinis, in «Acquario», IV, 1986, nn. 8-9-10, pp. 55-71 (ripubblicata, rivista e aggiornata con il titolo *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in C. Tafuri e D. Beronio [a cura di], *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. IV, Genova, AkropolisLibri, 2013, pp. 154-191).

rinis sollecita i ricordi di Giuliano Scabia in proposito: vedendo Leo ne *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* Scabia trovò Leo «irriconoscibile», completamente diverso dall'«attor giovane» conosciuto negli spettacoli con Quartucci dove si opponeva «a tutte le novità»<sup>4</sup>.

A Ivrea c'era anche Claudio Meldolesi, diplomatosi attore all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica nel 1963 e già indirizzato alla carriera universitaria, con alle spalle l'esperienza di Teatro Scelta, un teatro che puntava su una drammaturgia molto impegnata politicamente e sulla creazione di un pubblico popolare, attraverso il decentramento. Lo aveva fondato insieme a Franco Pratico, giornalista e scrittore, e ad alcuni amici attori conosciuti in Accademia, tra cui Carlo Cecchi, Claudio Camaso, Gian Maria Volonté, Mario Bussolino, Giuliana Falchetta, Giacomo Piperno...<sup>5</sup>. Così Piperno ricorda Meldolesi, allora ventiduenne, impegnato nella promozione degli spettacoli: «uno che intendeva la cultura, e in particolare il teatro, come una forma di riscatto sociale, come fonte di cambiamento e di rinnovamento. [...] Una cosa molto seria per ottenere la quale, bisognava esser capaci di metter da parte ogni egoismo, ogni personalismo»<sup>6</sup>. Del resto, di lì a poco avrebbe dato tutto se stesso nel Sessantotto romano per poi militare a tempo pieno in un gruppo marxista leninista fino al 1975, mettendo a rischio la sua carriera di studioso, iniziata in modo assai promettente con *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*. La sua cifra era la radicalità: una radicalità pari per intensità a quella di Leo ma declinata in altro modo.

Sul convegno di Ivrea Meldolesi scrisse un intervento a caldo su «Giovane critica» intitolandolo *Paradosso contro il teatro paradossale*, che ripubblicò nel 1979 anche se qualche giudizio «non poteva non risultare un po' datato»<sup>7</sup>. In quello scritto, costruito come un dialogo alla Diderot, Meldolesi è «Il primo» mentre «Il secondo» rappresenta l'ufficialità del Congresso di Ivrea e si esprime spesso per citazioni di ciò che fu scritto e detto. La critica di fondo mossa dal giovane studioso è di natura politica: il discorso dei convegnisti è sistematicamente spostato sul piano del linguaggio e non analizza la situazione in cui si trova il teatro rispetto al cinema e alla televisione. Il giudizio sulle finalità è *tranchant*: «fine della minoranza e caccia al potere», una convocazione dei «*cordons bleus* delle nostre taverne, per dir loro: unite le vostre cucine e faremo un Autogrill», «voi siete per il commercio del concentramento» non per il decentramento.

<sup>4</sup> Giuliano Scabia in dialogo con Marco De Marinis, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 389-390.

<sup>5</sup> Nell'estate 1964 Teatro Scelta porta in vari comuni della Toscana *Storia di Sesto*, un partigiano (testo di Cecchi, Meldolesi e Pratico; regia di Volonté), e *I fucili di Madre Carrar* di Brecht, con la regia di Cecchi e Meldolesi.

<sup>6</sup> G. Piperno, *Come nasce Teatro Scelta*, in «Prove di drammaturgia», XXI, 2014, nn. 1-2 (*Per Claudio Meldolesi*, a cura di L. Mariani e G. Guccini), pp. 39-40.

<sup>7</sup> Cfr. «Giovane critica», 1967, n. 17, pp. 55-60 (da cui cito). Ripubblicando il saggio, Meldolesi precisa: «Chi scrive ha poi imparato dal teatro di gruppo l'importanza dell'«autovalorizzazione» in materia di spettacolo, come presenza e conflittualità nel non essere sociale, nella società spettacolare, nell'occultamento della crisi da parte del comando». Una precisazione criptica, che mi pare indichi una modificazione del suo concetto di teatro politico e una lettura più aperta del rapporto fra avanguardia e popolare. Cfr. *Tesi, domande, ipotesi, percorsi, problemi: oggi, del teatro*, a cura di Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale-Libreria del Teatro, con la collaborazione dell'Istituto di Cultura Teatrale - Santarcangelo di Romagna, Pisa, Edistudio, 1979, pp. 8-15.

Praticamente, in casa Olivetti, si sono visti due tipi di proposte riconducibili forse allo stesso ceppo culturale: si è affermato per un verso il superamento dell'immaginario letterario, con il ricorso alla vecchia polemica antidrammaturgica e l'adozione dell'immaginario pittorico, unidimensionale-integrato; dall'altro si è confermata la vocazione parodistica, parassitaria del teatro di cantina, valido solo nel confronto con il suo fratello maggiore. La prima sembra una soluzione hegeliana perché comporta una valutazione "spirituale" delle arti, la seconda denuncia un'anima mistica, risolvendosi nella dicotomia vocazione artistica-industria collettiva...

Riprendiamo anche le altre considerazioni di Meldolesi, visto che non sono note. La crisi teatrale, che fra gli anni Cinquanta e Sessanta vide dimezzarsi l'affluenza di pubblico nonostante il boom economico, si risolse con un accordo con la televisione. Questa instaurò una «convivenza pacifica con il cinema» mentre si «appoggiò al teatro per la sua vernice educativa e per la sua debolezza industriale»:

La potente industria televisiva comprò le azioni del nostro teatro: contribuì da un lato alla sua modernizzazione, regolarizzò gli spettacoli, provocò con un gioco di ristorni le forti sovvenzioni ministeriali; dall'altro, senza creare nuovi quadri tecnici, trasferì nella sua produzione l'intera categoria degli attori teatrali e costruì i suoi programmi a misura di questa disponibilità.

Nella realtà nuova dello «spettacolo industrializzato» sembra paradossale a Meldolesi concepire il teatro «libero» come un «teatro alternativo», «un'alternativa non può essere altro che politica», ma quale, visto che la proposta classica – Piscator e Brecht – non gli sembra più attuale? La situazione è profondamente mutata sia perché «il teatro non è più al centro dell'associazionismo» sia per il venir meno della possibilità stessa di un «teatro di partito». Non crede «alle alternative, ma alle alterità, alle diversità», una distinzione importante, precorritrice della sua teorizzazione successiva di una unità teatrale politeista<sup>8</sup>. Lo stesso Living è eversivo non per i contenuti politici degli spettacoli ma per la sua composizione, «nell'essere cioè formato da attori prevalentemente non professionisti, uniti da una cultura comune, da certi riti...». Per motivi analoghi critica «l'appello di de Bernardinis per il riconoscimento del professionismo dell'avanguardia». Pensa infatti che proprio gli attori professionisti siano l'anello debole costituendo storicamente «il corpo fisico del teatro compromesso», non riformabile nemmeno da sinistra come vorrebbero Giancarlo Sbragia e gli Attori Associati. «In un teatro nuovo, in un teatro veramente classista, questa dimensione dell'attore andrà superata», ma come?

«Il primo» personaggio del dialogo, portatore di critiche radicali e inconciliabili in forma di proclama, conclude in positivo proponendo la sua visione:

Il teatro potrà fare cultura (rivoluzionaria) solo se in contatto permanente con il pubblico, per questo non sarà sufficiente parlare di decentramento, ma di ubiquità: non si dovrà parlare di importazione di drammaturgia, ma di creazione

<sup>8</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40.

locale; non si potrà parlare di attori professionisti, ma di uomini che rappresentano (i loro problemi particolari – settoriali e generali). [...] Gli uomini di teatro dovranno inserirsi nell'attività locale, dovranno discuterla, e se crede, guidarla, dovranno sottrarre lo spettacolo al cliché di massa, dovranno inventare una buona volta, anche senza democrazie formali, perché in una struttura e in un rapporto veramente spontanei, le relazioni saranno intimamente democratiche, fondate sulle idee e non sul loro equilibrio. Così gli spettacoli nasceranno diversamente, saranno intimamente diversi...

Un rapporto diverso con il territorio, un attore che è anzitutto persona in relazione alla comunità, un processo di lavoro collettivo e democratico nella sostanza. Non sono motivi che animarono anche l'esperienza di Marigliano? E se il tema del decentramento è diventato predominante, spesso in senso riduttivo, l'accento posto sul tema della collettività resta centrale, così come l'urgenza di un attore nuovo, che non rinneghi il mestiere e la formazione professionale ma punti a creare un rapporto vivo con la realtà senza perdere di spontaneità.

Così parlava Meldolesi venticinquenne da agitatore rivoluzionario nel tempo delle ideologie, mentre Leo iniziava la sua prima fase teatrale con Perla Peragallo puntando ad azzerare e a inventare per ricreare la vita insieme al teatro. Al di là delle differenze, erano due solitari di grandi fedi, che pervennero a elaborare forme soggettive di apertura laica per esigenze etiche e per rigore intellettuale, finché a prevalere fra loro non fu il sentimento dell'amicizia. Allora anche il ricordo di Ivrea si pose sotto una luce nuova, svelando un nocciolo di lunga durata non intaccato dalle situazioni contingenti, legato invece alle "origini", a qualcosa che il tempo aveva dimostrato essenziale, eliminando le scorie:

Chi scrive lo ricorda già a Roma nei primi anni '60. Con Sudano, sembrava dilatare lo spazio-tempo del debutto di un *Aspettando Godot* all'aperto, in periferia; da Quartucci era stato messo in scena come un antidramma colto nel vivo, così faceva ridere e sentire condannati; e nei Beckett seguenti del gruppo Leo si confermò anzitutto attore di base comica, come sono spesso i talenti che la vita dona al teatro, senza passare per le scuole di recitazione. Poi, per chi scrive, lo stesso ricordo lo fissa al convegno di Ivrea del Nuovo Teatro, dove Leo parlava di un teatro poverissimo, illuminato dalla luce dei semafori?

### **Bologna 1983: in cerca di vite "nuove", emergenze teatrali**

Chiusa la fase delle cantine romane e quella di Marigliano, la terza vita di de Berardinis comincia nel 1983, dopo una profonda crisi personale, segnata dall'alcolismo e dalla rinuncia di Perla ad andare in scena. Chiamato a Bologna per mettere in scena *The Connection* di Gelber, l'anno dopo Leo è alle prese con la versione integrale di *Amleto* e inizia la storia d'amore con Francesca Mazza, l'attrice assai dotata scelta per

<sup>9</sup> C. Meldolesi, *L'apice di Leo, artista del riso oscuro*, in E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pisa, ETS, 2005, p. 47.

Ofelia, che rafforza i caratteri della svolta: per una ricerca teatrale a tutto campo, nel segno della parola e del testo, della centralità attorica, della trasmissione pedagogica, del valore della compagnia, del rapporto con la *polis*<sup>10</sup>.

Nel 1983 Meldolesi inizia a insegnare al Dams come professore ordinario: un avanzamento di carriera tutt'altro che scontato, dopo le battaglie del Sessantotto, sette anni di militanza totalizzante e sei anni a Spoleto, a riprendere le fila della sua seconda vita, dopo la prima, quella della frequentazione dell'Accademia "Silvio D'Amico" come attore e quella di allievo di Giovanni Macchia, il grande francesista promotore degli studi teatrali alla "Sapienza" di Roma. È un sostenitore del Nuovo Teatro e del Terzo Teatro, acceso ma laico. Inaugura la sua operosità damsiana con un ampio progetto sull'attore ottocentesco e uno spettacolo che lo impegna come dramaturg al fianco di Renato Carpentieri, che ne è regista e interprete, mentre Antonio Neiwiller cura la scenografia: *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*. L'anno dopo sorprende gli amici dell'Odin Teatret pubblicando *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, un volume documentatissimo su artisti variamente contestati in quegli anni, come Strehler o Visconti, dopo averne scorporato il primo piano di Dario Fo per farne un libro a sé. *Fondamenti* si conclude su una chiacchierata con Carlo Cecchi «un antiprimattore [...] molto caro», che si era tenuto lontano dal convegno di Ivrea e dalle posizioni espresse allora da Leo e Bene<sup>11</sup>.

A Bologna, le pulsioni che hanno portato a contestazioni radicali dell'esistente non vengono meno, ma sembra si relazionino più costruttivamente e intimamente alle ragioni dell'arte (per l'uno) e dello studio storico-critico (per l'altro). Così l'atteggiamento di Leo risulta in sintonia con il Meldolesi dei *Fondamenti*, come dimostra l'intervista rilasciata a Oliviero Ponte di Pino nel marzo 1983. «Voglio ripartire dall'attore annullato dalla regia, dal dopo Benassi»<sup>12</sup>, in conflitto con «l'attore da doppiaggio», che parla una lingua non letteraria ma nemmeno teatrale, e dall'«attore cosiddetto d'avanguardia», che non ha più né tecnica né cultura, dice Leo; e distingue l'«attore-interprete» alla Olivier dall'«attore-esecutore», mentre si propone come «attore lirico» alla Charlie Parker, un «attore-jazz», vicino a quello che poi Meldolesi definirà «attore-artista», certo anche per aver visto Leo in scena: un modello che ha come capostipite indiscussa Eleonora Duse, di cui Leo stesso vestirà i panni nei *Giganti della montagna*<sup>13</sup>. D'altro canto, il «non attore» o «attore geopolitico» di Ma-

<sup>10</sup> Penso che il ruolo di Francesca Mazza sul Leo bolognese non sia stato adeguatamente riconosciuto. Se Mazza è un'attrice di valore innegabilmente cresciuta nel magistero di Leo, Leo trovò grazie a lei l'equilibrio che gli era indispensabile in questa fase nuova, d'arte come di vita.

<sup>11</sup> C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. Sansoni), pp. 556-558; C. Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 61.

<sup>12</sup> Memo Benassi (1886-1957), uno degli ultimi maestri del teatro prerogistico, recitò con la Duse, quando tornò sulle scene nel 1921.

<sup>13</sup> Cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)*, in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, a cura di O. Ponte di Pino, Milano, Ubulibri, 1983, pp. 101-121. Quanto all'attore-artista cfr. C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dall'attore artista nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, 1996, n. 18, pp. 9-23.

rigliano non può non evocare i migliori protagonisti dei Teatri di interazione sociale teorizzati dallo stesso Meldolesi. Credo cioè che alla base dell'intesa fra quest'ultimo e de Berardinis ci sia proprio il rovello sull'attore, sulla sua cultura e sui suoi diversi linguaggi, insieme alla ricerca di una definizione rinnovata della natura politica del teatro che non rinunci ai principi: una ricerca inquieta e inesausta nel territorio del teatro popolare e di ricerca, cui entrambi sono approdati da percorsi diversi e che li garantisce dalle intese gregarie e opportuniste come dalle adesioni totalizzanti (senza mai dimenticare il primato da conferire a Leo).

Come mi ricorda Francesca Mazza, l'amicizia nasce dopo il debutto de *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce* al Teatro Testoni, il 9 ottobre 1986 – quando Meldolesi vede smentiti i suoi pregiudizi sulla possibilità di mettere in scena validamente Joyce e lo dice a Leo –, ma si stringe nel fuoco della lotta, potremmo dire, quando Leo rimane senza spazio in cui lavorare, per il “licenziamento” da parte della cooperativa Nuova Scena, al termine del primo triennio bolognese. Ne consegue la nascita del Teatro di Leo e la definizione dei caratteri di questa fase nuova in un convegno significativamente intitolato *Teatro e emergenza*, che si svolge a Bologna (11-13 dicembre 1987).

Il depliant di presentazione dell'iniziativa è caratterizzato dalla semplicità e dalla stringatezza, nessun intellettualismo, pochi punti chiari, ma l'atteggiamento è di apertura, come sottolinea il titolo della lettera di presentazione scritta da Leo, *Una possibilità*. Nel programma le dimostrazioni hanno maggior risalto perché il nome degli artisti è citato quasi sempre per intero. La comunicazione è sobria, essenziale, non è una passerella, la situazione chiede una partecipazione seria, ascoltare, capire, confrontarsi: così riassumerei il messaggio trasmesso.

È diventato sempre più difficile, quasi impossibile, praticare un teatro al di fuori di speculazioni, siano esse commerciali, partitiche o burocratiche, per cui un teatro seriamente impegnato nella ricerca di se stesso e del suo vero pubblico è di fatto ridotto al silenzio. Per far fronte a questa situazione d'immobilità, forse bisogna ricorrere all'entità essenziale e più mobile del teatro: l'attore. Senza supporti tecnologici, senza veri e propri teatri, che al momento gli sono negati, egli dovrebbe essere in ogni modo in grado di far circolare le proprie idee, non rinunciando comunque a lavorare su altri piani affinché la situazione muti. Ma anche l'arte scenica dell'attore è in pericolo, se non morta e sepolta, e l'attore sembra essere lo specchio fedele di questa «riduzione al silenzio».

Si tratterebbe allora di approfondire questa analisi dei fatti e di creare una iniziativa comune perché l'esperienza degli “attori diversi” non venga vanificata ma anzi potenziata e trasmessa, con la collaborazione di tutte le forze artistiche e culturali interessate al teatro vivente.

Naturalmente questo “teatro d'emergenza” è considerato un passaggio. Passaggio non ad un teatro di consenso, di maggioranza, ma ad un teatro consapevole d'essere “minoranza permanente”, che deve diventare forte, non discriminato, cui venga riconosciuto pienamente il diritto all'opposizione non soltanto in termini formali.

Sono previsti quattro incontri: *Emergenza e pratica artistica* (Azzaroni, Bartolucci, E. Cecchi, Colomba, Cruciani, de Berardinis, De Marinis, De Matteis, Manzella,

Martinelli, Meldolesi, Neiwiller); *Dimostrazioni* (Toni Cots, Antonio Neiwiller, Alfonso Santagata e Claudio Morganti); *Emergenza e organizzazione* (Attisani, Bacci, Capitta, Capriolo, Giacchè, Martone, Molinari, Nicolini, Ponte di Pino, Quadri, Taviani, Volli); *Dimostrazioni* (Leo de Berardinis).

Nell'archivio è conservata la bozza manoscritta del programma, la calligrafia è di Meldolesi<sup>14</sup>.

Ci sono anche alcune lettere delle persone invitate a intervenire. Cruciani, ad esempio, vorrebbe parlare «degli spettatori come programma di libertà per l'attore» e della necessità di «non accettare dal mercato il pubblico che capita», da un lato, e, dall'altro, vorrebbe «ribadire le strettoie di un teatro senza laboratorio» e riflettere sulla «globalità di una ricerca non del teatro – di come arrivare a far bene il teatro già conosciuto – ma attraverso il teatro, per concretare una propria e specifica realtà. Per non perdere la “rivolta” che, nel nostro secolo, è stata il teatro»<sup>15</sup>.

Significative, tra altre, le risposte di Giorgio Barberio Corsetti e di Federico Tiezzi. «La presenza di persone come te e pochi altri – scrive il primo – mi dà la speranza in un cambiamento e l'energia per continuare anche se su una strada diversa [...] nello squallido deserto rumoroso che è l'Italia», in solitudine, ma sapendo di avere accanto dei «fratelli per intensità e passione». Concetti ribaditi da Tiezzi, che sente ancora risuonare «nell'anima» l'*Amleto* di Leo: «come se da un bicchiere con già un elemento disciolto, si versasse l'infuso in un altro recipiente, e poi di nuovo nel primo e poi nell'altro. Continuamente».

Franco Quadri, invece, nell'assicurare la propria presenza i primi due giorni, manifesta alcuni elementi di dissenso dalla lettera di Leo, a cominciare dalla difficoltà di «sfuggire alla logica dei convegni, una volta che ci si riunisce per fare delle comunicazioni».

Premesso che, come ben ricorderai, fin dal lontano convegno a proposito di *The Connection* esprimevo l'esistenza di una situazione di emergenza e che riconosco che non ne siamo mai usciti, pur conoscendo varie fasi, vorrei dirti fin d'ora che ho qualche mia perplessità sull'impostazione del vostro documento. In particolare mi lascia sospettoso la formulazione “teatro d'attore”, che enunciata così mi fa sempre pensare a Albertazzi (e l'aggettivo “diverso” non basta a cambiare la sostanza) e mi fa sempre pensare a una negazione della regia; e mi pare limitato il concetto di “emergenza”, se riferito com'è a un caso personale, per quanto esemplare. Mi riesce poi oscuro e astratto il riferimento agli “inquinamenti amministrativi”, oscuro e non motivato l'improvviso sbocco finale nel laboratorio<sup>16</sup>.

Il concetto di teatro d'attore è invece centrale per Leo e i due intellettuali che gli sono al fianco in questa impresa: Manzella e Meldolesi. Qualcosa che è già emerso in convegni precedenti, da *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro* (Mode-

<sup>14</sup> Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.6, busta 3.

<sup>15</sup> Lettera di Fabrizio Cruciani a Leo, Roma, 2 novembre 1987, ivi. Le lettere citate poi, di Barberio Corsetti e Tiezzi, non sono datate.

<sup>16</sup> Lettera di Franco Quadri a Leo, Milano, 28 ottobre 1987, ivi.

na, 24-25 maggio 1986) a *Ivrea '87. Memorie e Utopie. Convegno per un Nuovo teatro* (Ivrea, 25-27 settembre 1987), promosso da Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri. Leo torna sempre sul concetto che «il teatro è l'attore» e a Modena polemizza pacatamente con Quadri:

La cronaca che ha fatto Franco Quadri è molto lucida, si toccano tutti i punti, ma c'è uno scollamento dal fatto teatrale. Ha nominato Magritte, dall'altra parte Picasso, là un'altra cosa ecc. Mai ha parlato del "modo" di qualche attore. Per esempio, la mia esperienza di Marigliano: dove sì, era importante la commistione Shakespeare-Schönberg e la sceneggiata di Merola, ma la cosa invece che teatralmente faceva esplodere e lo ha fatto nel bene e nel male, era proprio che in scena c'era Perla Peragallo, o su altri piani, Sebastiano Devastato o Luigi Finizio. Ecco manca questo ragionare teatralmente [...]. Manca proprio l'attore<sup>17</sup>.

«Non sono mai uscito da un teatro dicendo di aver visto una bella regia. La regia dovrebbe essere un contenitore, una griglia per far esplodere la creazione dell'attore», dice ancora in conclusione, dopo aver insistito sull'importanza della formazione, da regista pedagogo oltre che da attore. Cosa di cui dà prova lo strepitoso *Novecento e Mille*, ultimo spettacolo firmato come Nuova Scena nel gennaio 1987.

### L'ultimo decennio teatrale: spazi della memoria

Il neonato Teatro di Leo propone nel 1987 un assolo di lancinante bellezza, *L'uomo capovolto*, e una nuova edizione di *Novecento e Mille* l'anno successivo. A questi due spettacoli Meldolesi dedica parole sintetiche quanto significative per capire la natura dei sentimenti che provava nei confronti di Leo: veniamo così a conoscere da un lato la sua posizione di intellettuale di fronte all'artista di teatro in senso generale e professionale e, dall'altro, il potere di certi spettacoli di trasformarsi in "intermittenze del cuore". Nel libretto curato da Francesca Mazza, che contiene il testo di *Novecento e Mille* oltre a ventisette testimonianze, Meldolesi è lapidario:

Alla fin fine il problema dello studioso di teatro è che i contenitori del suo sapere – gli articoli, i libri – sono più piccoli degli spettacoli e dei movimenti teatrali importanti. Per cui egli è portato a servire la mediocrità e non la grandezza: a meno che non rinunci a chiudere i coperchi; a meno che non si metta davvero dalla parte degli artisti. Questo ho capito vedendo *Novecento e Mille*, spettacolo clamorosamente più grande dei contenitori critici cui siamo abituati<sup>18</sup>.

Il secondo scritto – *Terribili, cari miracoli. Sonetto senza più voci* – lega Leo e Fabrizio Cruciani, nel segno della morte:

<sup>17</sup> L. de Berardinis, *Il teatro è l'attore. Ma l'attore dov'è?*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., pp. 56-57.

<sup>18</sup> C. Meldolesi, *Dalla parte degli artisti*, in *Dedicato a Novecento e Mille. Testo e testimonianze*, Bologna, Teatro di Leo, 1992, p. 85.

Leo D. B. è diventato davvero / “L'uomo capovolto” che era in scena. / Perciò continua ancora a non morire / e continuerà finché sarà attore. // Fabrizio C. invece è riuscito, reso esperto a viaggiare dai libri / come già Kant nel proprio studio mondo; / ma lavora dentro di noi, ancora. // Leo era uomini e donne non nati: / nell'oltre trovava il risopianto. / Fabrizio era cori riviventi: // Poetava scienza così, parlando / ai giovani damsiani, che avviava / a prove di vita con Leo o l'Odin<sup>19</sup>.

Seguendo il filo di questo saggio – l'amicizia fra un grande artista e un intellettuale a lui legato – sono tanti i piani da considerare. Scorrendo le carte dell'Archivio de Berardinis e quelle dell'archivio privato di Meldolesi colpisce anzitutto la qualità degli incontri pubblici organizzati dal Teatro di Leo. Il fare è accompagnato dal pensare il teatro non solo in forma individuale e privata ma creando continuamente occasioni di incontro e di scambio: una effervescenza inimmaginabile oggi, che mostra come anche nelle emergenze alcuni attori tenessero vivo il loro impegno politico nella *polis* e coltivassero l'orgoglio di avere una cultura propria. Nel testo di presentazione dello Spazio della Memoria Leo lo ribadisce: questa sede del suo teatro, dove ospitare iniziative di «autentica autonomia creativa, teatrale e non», vuole essere «uno spazio mentale in quanto possibile luogo di testimonianze e di inventari che tentino di contrastare le falsificazioni e cancellazioni del reale» e «uno spazio della coscienza perché considera l'evento artistico o culturale come un'esperienza che si imprime nei corpi di chi vi partecipa». Un teatro che è anche scuola, è casa degli attori anzitutto, un laboratorio per nuovi linguaggi, uno strumento di rielaborazione della cultura teatrale, un luogo dove praticare la memoria ma anche l'oblio, per combattere ciò che inquina, ciò che non serve: per «mantenere sempre aperte le strade della complessità attraverso il passato il presente e il futuro», recita Neiwiller in *Salvare dall'oblio*<sup>20</sup>. Questo decennio insomma mostra che il celebre testo elaborato nel 1999, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, non è solo un'utopia e un'apertura al futuro ma anche l'approdo di idee e pratiche attive da tempo.

Una bella foto scattata il giorno dell'inaugurazione dello Spazio mostra Leo su un lato sorridente e Claudio pure sorridente che taglia il nastro.

L'inaugurazione è accompagnata da una serie di manifestazioni intitolate *Memoria e Oblio*, che cominciano il 12 marzo 1992 con le relazioni pomeridiane di Leo, Meldolesi e Fofi e con gli interventi spettacolari offerti da Gianni Cajata (intervistato sul Varietà da Sergio Colomba), Rino Sudano, Alfonso Santagata e Claudio Morganti. Lo schema si ripete nei giorni successivi che mobilitano da un lato studiosi di cinema, scrittori, psichiatri e storiche femministe e, dall'altro, artisti come Danio Manfredini e Sanjukta Panigrahi, fino alla serata conclusiva, il 16 marzo, con la presentazione al Teatro Duse di *Lo spazio della memoria* con Leo e Steve Lacy trio<sup>21</sup>. Lo stesso nome per

<sup>19</sup> La poesia inedita è conservata nell'archivio privato di Claudio Meldolesi: ne esiste anche una versione leggermente diversa scritta quando Leo era in coma. Si possono leggere alcuni versi simili in *L'apice di Leo, artista del riso oscuro*, cit., p. 50.

<sup>20</sup> Cito dal programma *Memoria e oblio. Bologna 12-16 marzo 1992*, dattiloscritto conservato nell'archivio privato di Claudio Meldolesi.

<sup>21</sup> Seguono nei mesi successivi di questo stesso 1992 due rassegne di spettacoli *Maggio della Memoria* e *Viaggiatori della memoria*.

lo spazio e la performance stanno a dimostrare una linea d'indirizzo forte, che qui si materializza nell'opportunità per Leo di approfondire il rapporto con la musica, così centrale nel suo teatro, insieme a un grande del jazz, e di affrontare il tema della memoria a partire da Dante (dopo *Dante Alighieri – studi e variazioni*), Ginsberg (dopo *The Connection*) e Pasolini (dopo *Novecento e Mille*). Una struttura verbale con tre cardini danteschi in cui si insinuano Ginsberg e Pasolini, «un organismo non scindibile, come delle sfere concentriche e copresenti», creato durante le prove cercando un punto d'intesa, «un fuoco» con i musicisti per «essere vocalità pensiero e jazz con un rigore non meccanico o fissato una volta per tutte. Il risultato è come di due linee parallele, attore e musicisti che esplorano uno stesso territorio»<sup>22</sup>.

Quella primavera del 1992, in un foglietto intitolato *Nuovo teatro* Meldolesi annota:

Ho fatto l'incontro su Rasi con le Albe. Oggi parto per Vienna con la Raffaello Sanzio. Mi aspetta l'incontro con Baliani che mi vorrebbe suo teorico... Mah. E soprattutto c'è il rapporto con Leo. Questa è una novità della mia pratica teatrale. Sembra che i gruppi mi cerchino interlocutore sopra le parti. Devo trovare il modo di rispondere, non da critico, ma da politico della fase adulta del nuovo teatro. Politico per Gramsci è l'ideatore del possibile: è questo il solo politico utile agli artisti. Ci vuole identificazione, ma come identificarsi nel molteplice? Dovrei forse limitarmi a segnalare gli errori<sup>23</sup>.

«Identificarsi nel molteplice», un molteplice di qualità. I nove giorni de *Le leggi del teatro. Assemblea permanente* (Bologna, 10-18 aprile 1996) testimoniano la stessa attitudine per un teatro di ricerca che mira ad aprire, a mobilitare, a unire. A presentare le proprie *Visioni di teatro* in seminari in coppia Leo invita Federico Tiezzi e Pietro Babina, Enzo Moscato e Marco Martinelli, Alfonso Santagata e Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Morganti e Mariano Dammacco, i Castellucci e Marco Baliani, Cesare Ronconi (da solo), Cesar Brie insieme a lui. Le relazioni sono affidate ai collaboratori bolognesi – come Meldolesi e Manzella – e poi a Edoardo Sanguineti, Eugenio Allegri e Alessandro Baricco, Luciano Nattino e Mario Martone, critici teatrali e intellettuali, politici e uomini di scienza. L'offerta spettacolare contempla, insieme ad altre proposte, il Progetto dei Teatranti Occupanti che coinvolge dieci realtà giovani.

In un tessuto continuo di attività, ci sono altri momenti importanti di riflessione, legati a eventi positivi – come l'inaugurazione del Teatro San Leonardo nel 1995 o il conferimento della laurea honoris causa a Leo nel 2001 – o a momenti difficili come le estenuanti trattative per la ristrutturazione del San Leonardo o l'emergenza più grave, la perdita di spazi a Bologna alla fine del decennio. Né va dimenticato naturalmente il Festival di Santarcangelo, diretto da Leo dal 1994 al 1997, che vede la mobilitazione di tanti sostenitori, impegnati in vario modo nella condivisione col maestro del tempo-spazio particolare del festival, che impone relazioni più strette e al tempo stesso più aperte a un pubblico variegato.

<sup>22</sup> L. de Berardinis, *Dante – Pasolini – Ginsberg*, in *Memoria e oblio. Bologna 12-16 marzo 1992*, cit.

<sup>23</sup> Archivio privato Claudio Meldolesi.

Ogni momento visibile pubblicamente o fissato da spettacoli, scritti, immagini sottintende pratiche consuetudinarie e momenti di incontro appartati, come le prove degli spettacoli. Elena Bucci, ad esempio, ne dà testimonianza in relazione al *Ritorno di Scaramouche*:

[Claudio] ascoltava e guardava, comprendeva e interrogava. Disintegrava definizioni ed etichette e svelava la trappola commerciale che definisce nuovo il teatro soltanto perché arriva ultimo nel tempo. Il suo sguardo sugli attori del passato diventa anno dopo anno sempre più importante per il futuro del nostro mestiere. Anche Leo ci allenava a usare tutti gli elementi della tradizione per rinnovare la scrittura in scena. Ci comunicava fascino, tecnica e ispirazione che arrivavano dritto dalla Commedia dell'arte: mescolavamo i linguaggi, immaginavamo scritture a partire dalla realtà e dalla scienza; gli attori e le attrici dovevano essere in tutto creatori. [...] Lo vedo come fosse ora, dopo un'anteprima affollata de *Il ritorno di Scaramouche* nel montanaro teatrino di Riolo Terme. Stavo in fondo alla sala, ancora stordita dallo spettacolo e dall'emozione. Avevo per la prima volta portato due maschere, erano femminili. Leo mi aveva aiutato a crearle, ed ero stata la Morte. Che paura. Possibile che Claudio stesse dicendo di noi quello che sentivo? Davvero? Fermo, nitido aveva compreso prima di tutti la forza di quello spettacolo, la cui aura dura nel tempo. Come ci guardavamo tra noi attori, ascoltandolo. Eravamo riconosciuti, eravamo visti, colti in un affresco, non solitari, anche se tutti diversi<sup>24</sup>.

È solo un esempio fra i tanti della sintonia che univa Leo e Meldolesi nel riandare ai grandi attori del passato e nel ragionare sull'arte dell'attore, sicché il termine memoria non va assunto genericamente ma in funzione della cultura attorica. Si pensi all'attenzione privilegiata riservata da entrambi a Eleonora Duse e a Totò. Leo li rimise in vita meravigliosamente a modo suo nei *Giganti della montagna*, in *Totò, Principe di Danimarca*, in *Novecento e Mille...* Ne parlò e ne scrisse. Considerava Totò «il nodo di tutto ciò che è l'attore, con l'enigma della poesia dell'attore», poesia vivente, una sorta di «concentrazione naturale»: Totò non vuole deformare il corpo, «vuole liberarsi dal corpo» per «volare nei palchi», vuole «uscire fuori di sé» anzi dalla vita, «nel senso del post mortem», per approdare a «molteplici forme dell'essere»<sup>25</sup>. Se Totò è «poesia comica incarnata», Duse è artista dei silenzi, la sua energia va «oltre il testo»: «un grande artista lo è per questa misteriosa qualità. Trasmette il desiderio di mutamento, di capirsi di più. Ci sono dei bisogni spirituali che sono primordiali. Il grande artista tocca questa profondità»<sup>26</sup>.

Quanto a Meldolesi, conclude il suo saggio su Totò con un richiamo alla Duse: l'ultimo progetto di Totò era di girare un film muto, internazionalmente comprensibile, poiché «sosteneva, “io non ho il dono della parola e nel caso mio il dialogo smonta

<sup>24</sup> E. Bucci, *Una tesi lunga la vita*, in «Prove di drammaturgia», XXI, 2014, nn. 1-2, cit., p. 51. L'anno prima Meldolesi aveva creato il rapporto con il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto che produsse l'unica regia lirica di Leo: *Prova di Don Giovanni – studio sull'opera mozartiana*.

<sup>25</sup> *Totò (intervento di Leo de Berardinis, 15-02-1989)*, dattiloscritto, Archivio de Berardinis, DAR Unibo, segnatura 1.5.6. Leo mostra di aver letto attentamente il saggio di Meldolesi *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreocate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 17-55.

<sup>26</sup> *Totò (intervento di Leo de Berardinis, 15-02-1989)*, cit.

e immeschinisce tutto”. Era lo stesso bisogno di essenzialità dei maggiori attori del Novecento, a cominciare dalla Duse»<sup>27</sup>. Ma il saggio che più risente della vicinanza con Leo è quello che funge da editoriale di un numero speciale dell’annale 1996 di «Teatro e Storia»: *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l’avanguardia storica insieme al popolare*. Ce lo suggeriscono il titolo e la parte sulla Duse quale fondatrice dell’identità attorale dell’attore artista per il suo «rifiuto dei limiti del teatro quando la nuova arte vi si rivelò incontenibile», per come sentì il bisogno di purificazione insieme all’«impedimento alla purezza», per come legò vita e scena in un «teatro della persona». Il bisogno di «andare in scena per liberarsi dal teatro» alla maniera della Duse «fu centrale in de Berardinis». «La caratteristica di Leo è di usare i due stili in modo contiguo: Teatro di meditazione e Teatro alla Totò tendono a fondersi», scrive in un appunto privato.

L’arte di Leo stimola il pensiero di Meldolesi e viceversa. Nel «Quaderno 1» del Festival di Santarcangelo Meldolesi scrive che è arrivato a completare la sua riflessione sull’attore artista «stimolato da un incontro promosso da Leo», di aver compreso soprattutto grazie a lui come la linea dell’attore artista sia proseguita oltre i continuatori della Duse fino «ad alcuni talenti del teatro di gruppo o con artisti isolati come Manfredini», diventando «la più significativa specificità italiana»:

Siamo ben oltre la vecchia antinomia stabilita dal regista con l’attore di tradizione. L’attore artista italiano, che fa drammaturgia, forma nuovi attori, scopre spazi teatrali inopinati e crea altro pubblico, senza mai perdere di vista il suo carico di complessità sociale e culturale, è al centro del nostro sistema teatrale, anche quando agisce nell’emarginazione<sup>28</sup>.

Oggi, rileggendo pagine come queste, mi sembra che emerga con chiarezza rafforzata l’importanza di Leo nella storia del teatro italiano, la sua diversità anche rispetto a Carmelo Bene e a Carlo Cecchi, cui viene spesso accostato, per la capacità che ha avuto di realizzare una svolta nella sua terza vita «senza rimozioni di Perla, Bene e Marigliano», di legare tradizione e Nuovo Teatro, popolare e ricerca, solitudine e dedizione al gruppo. Una indicazione da tenere in mente anche oggi che Leo non c’è più e se n’è andato pure l’ultimo regista carismatico della vecchia guardia, Luca Ronconi: il patrimonio dell’attore artista, questa specificità italiana, non si è dissolto.

Infine, un riconoscimento istituzionale corona le rispettive carriere. Nel 1995 Claudio Meldolesi viene accolto all’Accademia Nazionale dei Lincei, primo fra gli storici di teatro; nel 2001 Leo de Berardinis riceve la laurea honoris causa dall’Università di Bologna in occasione del trentennale del Dams. La congiuntura, va detto subito, è drammatica perché il Comune, nella persona dell’Assessore alla cultura Marina Deserti, non gli ha rinnovato la convenzione per la gestione del San Leonardo nel 2002: Leo «cacciato da Bologna», ora in mano alla destra, deve trovare un’altra città che ospiti il suo teatro, deve ricominciare.

<sup>27</sup> C. Meldolesi, *L’indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, cit., p. 55. Le parole di Totò sono tratte da F. Faldini e G. Fofi, *Totò. L’uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>28</sup> C. Meldolesi, *L’attore artista*, in «i quaderni di Santarcangelo», 1994, n. 1, pp. 9-10.

Chi è interessato può leggere sia la *laudatio* di Meldolesi sia il discorso di Leo – *Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale* – sull’annale 2001 di «Teatro e Storia»<sup>29</sup>. Qui propongo alcuni punti della scaletta approntata da Meldolesi per l’evento, intitolata *Motivazione laurea Leone De Berardinis, in arte Leo*. La struttura per titoli e titoletti stimola suggestioni nuove e sintetizza i nodi più importanti dopo vent’anni di amicizia, superato «il contrasto fra la personale devozione e il diretto mandato istituzionale di una Laudatio».

1 Fra le molte ragioni di questo riconoscimento, la maggiore deve riguardare l’artista pedagogo nutrito alle varie esperienze di vita

A LA ROSELLINA SELVATICA<sup>30</sup> E LA NEOAVANGUARDIA

2 Leo rifiuta l’Accademia per rivelarsi con Bene.

3 Bene-Barba-Leo: la Puglia / come oggi Le Romagne: una marginalità socialmente attiva, introiettata.

4 Con Bene: teatro-cinema-musica... in cerca dell’oltre.

5 Stupore rispetto a quell’*En attendant Godot* che annunciava del Beckett finale. Spiazzamento del progetto: il T[eatro] dei semafori.

6 Il jazz – l’improvvisazione – il T[eatro] dei semafori.

B L’ATTORE MALEDETTO: CRESCE L’ALTO NEL BASSO

7 La 1<sup>a</sup> sintesi con Perla. Marlowe-Il jazz.

8 Il pericolo della perdita

9 UNA RIGENERAZIONE ANCHE DI NATURA STORICA. SI ROVE-  
SCIA IL PARADIGMA DI KEAN.

10 Un sistema teatrale.

C L’ ATTORE ARTISTA ULTERIORE

11 La linea Duse-Petrolini-Eduardo-Totò.

12 A Bologna, Shakespeare, prove e bellezza.

### «Una comune, oscura casa interiore»

Il 2 maggio 1990 per Claudio Meldolesi è cominciata un’altra vita, segnata dall’operazione al cervello e dalle sue conseguenze: è rimasto lo stesso non essendolo più. Ha continuato a essere attivo, a produrre, come abbiamo visto, ma con molta fatica e con tempi più lenti. Leo ha continuato a rapportarsi a lui come sempre, coinvolgendolo e avendone la massima stima, non tutti hanno avuto la stessa apertura. Alessandra Meldolesi non ha mai dimenticato quella volta che qualcuno sollecitò bruscamente suo padre a essere più svelto nell’espone, Leo reagì pubblicamente contro quell’ascoltatore aggressivo, da ascoltatore rispettoso e interessato a quel modo di parlare di Meldolesi, che sembrava rendere visibile il lavoro del pensiero nel suo farsi e aveva bisogno di pause. Anna De Berardinis ricordando la volta che li vide insieme per il conferimento della laurea honoris causa, usa la parola “protezione reciproca”: di Claudio verso Leo, che non conosceva il protocollo universitario, e di Leo verso Claudio in un periodo di recrudescenza dei suoi problemi di salute.

<sup>29</sup> Cfr. pp. 401-409 del n. 23 di «Teatro e Storia» (2001), consultabile online sul sito della rivista.

<sup>30</sup> È il titolo di una poesia di Brecht molto amata da Meldolesi.

Malattie segnarono il decennio – quella di Meldolesi e quella di Leo per un tumore –, insieme a un lutto assai doloroso. Nel novembre 1993 a soli 45 anni muore Antonio Neiwiller, lasciando un posto vuoto ne *I giganti della montagna* dove aveva affiancato Leo-Ilse nei panni di Cotrone, il Mago («riuscendo ambedue a non recitare, ma a dar sviluppo in scena, con mirabile concentrazione, a identità ulteriori»): Leo «aveva bisogno della presenza quotidiana di questo amico d'arte: il suo jazz freddo e i segni di Antonio, incontrandosi, si parlavano», scrive Meldolesi<sup>31</sup>. E Leo:

Sento molto la sua mancanza, la mancanza dei suoi racconti e ragionamenti a bassa voce un po' rauca, con ampi gesti delle mani e delle braccia, mi mancano la sua vivida intelligenza e il suo umorismo [...] Non posso più andare a ringraziarlo nei camerini (si fa per dire!) e ad abbracciarlo, rispondendo con "Va bbuono Antò!" quando immancabilmente chiedeva un mio parere con un semplice "Che ddici, Lè?" Credo che pochissimi abbiano veramente capito o voluto capire l'importanza del suo teatro<sup>32</sup>.

Il pensiero di Leo in coma non abbandona più Claudio: tutto quello che scrive di importante dopo il 2001 contiene un accenno, un ricordo di lui, reca il segno di una fratellanza nata dal comune sentire e agire teatrale, culturale, politico ma animata da un afflato prepotentemente umano. Così, nell'introduzione del libro sul dramaturg Meldolesi ringrazia in particolar modo il suo maestro storico, il primo in anni lontani, Giovanni Macchia, e «l'ultimo maestro di scena, Leo de Berardinis che, ridotto al silenzio da una colpevole operazione chirurgica, continua ad accompagnarci con il suo vissuto»<sup>33</sup>.

Meldolesi organizza due convegni presso La Soffitta bolognese in collaborazione con Angela Malfitano: *Per un libro su Leo a Bologna. Tre incontri per ritrovare Leo dentro e fuori di noi*, il 7-8 maggio 2007, che mobilita attori e attrici, tecnici e ospiti istituzionali, intellettuali e artisti sostenitori; e il 7 maggio dell'anno successivo l'incontro *Per Leo de Berardinis di nuovo. Tavola rotonda e lettura degli scritti politici verso il libro sui venti anni di Leo de Berardinis a Bologna*. Gli interventi sono confluiti nel libro, come si voleva<sup>34</sup>. E ne è nato il libro particolarissimo che abbiamo detto: che, da un lato, rievoca i *Cento attori* del Festival di Santarcangelo coi suoi cento testimoni e, dall'altro, propone dense introduzioni di Meldolesi a ogni sezione per inquadrare (senza chiudere) la complessa, variegata operosità di Leo: da «amico e collaboratore intellettuale di Leo lungo i vent'anni bolognesi», come si definisce<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> C. Meldolesi, *Disegni recitanti*, postfazione a A. Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller. Il teatro di frontiera di un protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002, pp. 191-198.

<sup>32</sup> L. de Berardinis, *L'altro sguardo di Antonio Neiwiller*, in «i quaderni di Santarcangelo», 1994, n. 1, pp. 22-23.

<sup>33</sup> C. Meldolesi e R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 15.

<sup>34</sup> Manca purtroppo lo scritto di Gianni Manzella che intervenne il pomeriggio dell'8 maggio 2007: l'unico non pervenuto. Nel 2010 Manzella ha ripubblicato *La bellezza amara* con La casa Usher, con un aggiornamento finale.

<sup>35</sup> C. Meldolesi, *La terza vita di Leo*, cit., p. 44.

Leo muore il 18 settembre 2008. L'addio avviene due giorni dopo in tre tappe: al Teatro Valle, nella chiesa di Santa Teresa d'Avila a Roma (quella vicina alla casa di Perla Peragallo, morta pochi mesi prima, che lo ha accolto negli ultimi anni di vita mentre le sorelle si alternavano al suo letto), al Teatro Argentina. Meldolesi viene invitato a ricordare Leo durante la celebrazione funebre mentre all'Argentina convergono in tanti, trasformandosi in «un'entità collettiva, cementata dall'angoscia del distacco».

«La sua arte non identificativa ci permetterà di ritrovare Leo e il suo Nuovo teatro, oltre che nei suoi attori, nella maturità di un teatrante esperto come nella rivelazione di un nuovo gruppo a Salerno, Foggia e Marigliano come a Roma, Bologna e oltre i confini», scrive Meldolesi, con parole che involontariamente evocano la fine del *Fantasma di Tom Joad* di Bruce Springsteen...<sup>36</sup>. Diventa visibile quella casa interiore del teatro che Leo ha saputo creare, come è scritto nel *Commiato della Terza vita di Leo*: «Per me Leo era andato oltre, ma restando anche interno alla vita comune, a differenza di Carmelo Bene. Perciò l'atto di far gruppo con lui e i suoi compagni era allo stesso tempo ragionevole e straordinario, basandosi sull'esistenza di una comune, oscura casa interiore, senza mura portanti ma immune dalla povertà delle tende»<sup>37</sup>.

L'amicizia è intessuta di accadimenti e di azioni, ma è anche qualcosa di impalpabile e di evanescente. D'altro canto, il teatro è abituato a combattere contro la natura effimera delle sue opere, che non restano, si consumano nel qui e ora di relazioni dal vivo, dunque ha imparato a puntare sulla memoria e sulla trasmissione orale oltre che sui libri. A dire dell'amicizia di Leo e Claudio testimoniano un libro, uscito postumo, e innumerevoli scritti di Meldolesi; solo a Gustavo Modena ne ha dedicati altrettanti. E c'è qualcosa di più solido ancora, di più oggettivo, di più aperto al futuro: il fatto cioè che l'archivio di Leo si trovi presso lo storico Dams ora Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, affidato alle cure di Cristina Valenti, già allieva di Meldolesi.

### ***Post scriptum in prima persona***

Ho avuto un rapporto con Leo non solo in quanto moglie di Claudio Meldolesi. Più di ogni altro in quegli anni mi ha dato fiducia, mi ha proposto collaborazioni o ha accettato mie proposte, come la creazione di un spazio nel Festival di Santarcangelo chiamato *La casa delle attrici*, in ricordo di un'iniziativa di Eleonora Duse dedicata alle donne di teatro. Leo sosteneva che si può essere attivamente partecipi anche solo ascoltando: un atteggiamento molto rassicurante e di stimolo per persone con difficoltà a far uscire la propria voce.

Qui voglio solo ricordare le quattordici presentazioni della *Terza vita di Leo*, che ho organizzato dopo la sua uscita nel 2010, a cinque mesi dalla morte di Claudio: so-

<sup>36</sup> Id., *Il definitivo addio a Leo de Berardinis*, in «Catarsi-Teatri delle diversità», XIII, 2008, nn. 46-47, p. 68.

<sup>37</sup> Id., *La terza vita di Leo*, cit., p. 399-401.

no state importanti nel mio processo di elaborazione del lutto ma hanno avuto anche un valore pubblico. I numerosi relatori invitati di volta in volta a intervenire hanno infatti confermato l'esistenza di un legame speciale tra l'artista e l'intellettuale emblematicamente immortalato in forma di libro. Leo ha avuto altri intellettuali intorno a sé e Meldolesi ha avuto altri artisti di riferimento ma tra loro due c'è stata un'alchimia non facilmente riproducibile, quale si è espressa in poche altre amicizie d'eccezione sullo sfondo del teatro.

Questa serie di più che presentazioni del volume ha trovato una conclusione ideale nella giornata dedicata dal Dipartimento delle Arti all'Archivio di Leo (12 giugno 2017) grazie a un dono "speciale" da parte di Stefano Perocco di Meduna, spettatore inaspettato nell'Auditorium dei Laboratori delle Arti strapieno: la maschera di Pantalone, proprio quella che Leo tiene in mano nella fotografia di Tommaso Le Pera che fa da copertina a *La terza vita di Leo*<sup>38</sup>.

Grazie al gesto e alle parole di Stefano, si può riandare così dalla commozione personale al grande racconto del teatro, all'indimenticabile *Ritorno di Scaramouche*, un vero e proprio inno al meraviglioso scenico. Leo, da uomo del Sud, era intimorito oltre che attratto dal fatto di diventare veneziano, voleva dunque un Pantalone un po' diverso: Perocco di Meduna dette alla maschera tratti da rapace notturno, da gufo, mentre il becco di un tucano sporgeva in cima al bastone che l'attore agitava. Leòn de Berardin in fondo era anzitutto un vecchio capocomico, solo e insieme indissolubilmente legato ai suoi compagni di avventura e d'arte.

Il teatro, per Leo poteva «diventare persino più importante della vita, essendo la vita sottoposta a continui condizionamenti». In sintesi era questo che legava nell'intimo Meldolesi all'artista: la nobiltà e il piacere del «giuoco» a dispetto dei troppi condizionamenti che avevano segnato le loro vite private<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> A Anna De Berardinis, sorella di Leo, Perocco ha donato la maschera di Lear che l'artista usava in *King Lear* n. 1.

<sup>39</sup> C. Meldolesi, *Sugli sconfinamenti di un artista pensatore*, in P. Bertolone (a cura di), *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Corazzano, Titivillus, 2009, pp. 222-225. Cfr. anche L. Mariani, *Il Fersen di Meldolesi*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *La latitudine profonda del teatro*, Genova, AkropolisLibri, 2019 (in corso di stampa).



DOSSIER  
LE TESTIMONIANZE DEGLI ARTISTI

## PRIMO MOVIMENTO\_VOCI

Roberto Latini

### È SOLO AMORE

Vado... Ma dove? ... Oh dio!  
Resto... Ma poi, che fo!  
Dunque morir dovrò  
senza trovar pietà?

Pietro Metastasio, *Didone Abbandonata*,  
Atto III, vv. 1362-1365

In questi giorni di lavoro dentro e intorno a *Il teatro comico* di Goldoni, sono andato a ricercare questi versi.

Sono andato a ritrovarli nella memoria di un tempo ormai distante quasi tre decenni. Li portò Leo de Berardinis, un pomeriggio del 1991, nell'occasione di una lezione di "dizione in versi", mentre ero iscritto alla scuola di Perla Peragallo a Roma: il Mulino di Fiora, Studio di Recitazione e di Ricerca teatrale (ci tengo a tenere per esteso il nome della scuola, perché penso sempre che Perla e Leo ne abbiano parlato precisamente).

Nei tre anni che sono stato iscritto alla scuola, Leo è venuto qualche volta: ad assistere alle verifiche o anche a dare i voti, o semplicemente a vedere i saggi o scene, o anche a far lezione, come quella volta.

Passammo tutto il pomeriggio a dire questi quattro versi e da allora non li ho mai dimenticati, mai effettivamente collocati. Li ho tenuti da parte, come in affidamento.

Ne *Il teatro comico* di Goldoni, si fa riferimento ad altri versi della *Didone abbandonata* e ho deciso di inserirli nello spettacolo, come se, in quel pomeriggio così lontano nel tempo, Leo avesse voluto darmi qualcosa che poi mi sarebbe tornata utile, senza immaginarlo.

Scrivo nell'emozione di quando i ricordi hanno una qualche capacità nel quotidiano e riescono a smettere la nostalgia.

Questi quattro versi, in queste sere, ogni sera, dal palco del Piccolo Teatro Grassi di Milano, sono il ponte tra quanto prima e quanto in divenire. La mia risposta personale, intima, a questo testo di Goldoni, al suo programma per il futuro, alla sua riforma messa per iscritto, destinata al palco, destinata alla platea.

Mi porto questi versi e li aggiungo a quelli presenti ne *Il teatro comico*:

Enea, d'Asia splendore,  
Caro figliuol di Venere  
E solo amor di queste luci tenere:  
Vedi come in Cartagine bambina,  
Consolate del tuo felice arrivo,  
Ballano la furlana anco le torri?

Li propongo insieme nel finale dello spettacolo, con un'eco interna, voglio dire, con una coda in forma di riverbero che nasce dall'incontro e dal montaggio quasi a sensazione, a sentimento, di quelli prima e quelli dopo; mentre sono in scena, li ripeto dal principio e mi diventano:

Vado, ma dove?  
Resto, ma poi?  
Vedi, queste luci? È solo amore.  
È solo amore.

Goldoni mi si ricostruisce in un'intenzione possibile, potenziale.  
E non resisto.

Perla Peragallo e Leo de Berardinis in accompagnamento.  
Me li porto entrambi, in misure, forme, diverse.  
Perla è stata la mia Maestra, quella che mi ha insegnato a imparare.  
Leo è stato l'altra metà del Cielo, quello nell'assenza, quello che lo sapevo che c'era, pure se non lo vedevo mai. Forse è stata anche questa una lezione.  
Leo e Perla, per me, sono sempre stati Perla e Leo.

Ho dei ricordi del loro rapporto. Certi sguardi di quando li ho visti insieme, trasmissione e ricezione sempre attivi, la condivisione, mi ricordo la tenerezza, la tenerezza! La voce di Perla che cambiava se era al telefono con Leo.

Leo l'ho conosciuto poco. Ho conosciuto Leo attraverso Perla. Ho parlato poche volte con Leo. Tante con Perla, quasi tutti i giorni per tre anni, quando avevo appena vent'anni.

Leo era presente nell'assenza, dicevo, nella sensazione fondamentale che Perla tenesse tutto in condivisione con Leo.

Particolarmente, ricordo che, al secondo anno, tutta la didattica fu intorno a Shakespeare.

Le traduzioni con cui abbiamo lavorato sono state quelle che mandava Leo.

Poi, era emozionante andare a teatro con Perla a vedere Leo e la sua compagnia delle meraviglie e in certi passi shakespeariani sapere a memoria il testo.

Ancora oggi, le mie traduzioni preferite sono quelle che ho studiato allora.

Ricordo Leo che dice «Essere o non essere» al Teatro Argentina di Roma, con un microfono in una mano e l'altra disarmata, sotto una luce piccola tra il rosso e il viola.

Ricordo l'emozione di sapere le parole precise appena prima che fossero dette e poterle sentire già nell'attesa del respiro precedente. A pensarci oggi, era questo il completamento della scuola. Sul ponte tra Leo e Perla ci fu concesso di passare e guardare il vuoto giù di sotto, sempre così pieno, come quando dal palco la platea.

Oggi, a dieci anni dalla loro scomparsa, dalla loro continua presenza, i pensieri in riferimento si sono moltiplicati e si aggiungono in forma di domande senza possibile risposta.

Le regole, i concetti, i precetti per dirla col *Teatro comico* di Goldoni, cambiano come le conquiste quotidiane, come le sconfitte, come ogni volta è importante lasciare andare le cose senza trattenerle.

Perla e Leo sono stati Maestri di una lezione senza fine, una lezione sola, che è quella del Teatro.

Quanto da allora si trasforma – e mi trasforma – è nel *sentire* che Perla definiva «scenico».

Non ho mai smesso questa sensazione, mai rinunciato al potervi essere ammesso, sempre sperato di essere invitato alla bellezza di quella tenerezza.

Eugenio Allegri

**MACBETH.**  
**APPUNTI DI LAVORO**

È una grande emozione essere qui. L'emozione che provo vedendo anche solo l'immagine di Leo è ineguagliabile. È come se Leo fosse presente.

Leo manca sotto tanti punti di vista: poetico, artistico, politico, sociale... Nel dibattito culturale odierno la sua riflessione, la sua capacità di sintesi e la sua straordinaria presenza avrebbero stimolato molto la forza che, purtroppo, noi teatranti non sempre riusciamo più a difendere e ad avere.

Tuttavia siamo ancora qui, noi, attori di Leo, a portare le nostre testimonianze; possiamo quasi considerarci un archivio incarnato.

Capita, incontrando i giovani, il momento in cui parli dei tuoi maestri e ispiratori e arriva il momento in cui devi raccontare il tuo punto di snodo e lì fai il nome di Leo. Ebbene, non è mai facile parlarne, perché i giovani non sanno di Lui. Questo archivio dell'Università di Bologna può coprire il "vuoto", si potrà dire: cercate il materiale, andate a conoscere chi è, chi era Leo, chi è stato.

Parlerò dunque, ora, di uno spettacolo che, quando andò in scena, fu visto da pochi. Lo replicammo per dieci giorni a Roma, al Teatro Ateneo, poi a Bologna al Teatro Testoni, per tre giorni; e poi nessuno l'ha più visto. Era il 1988.

*Macbeth* è stato uno spettacolo che mi ha sempre lasciato dei punti interrogativi, pur lasciandomi un patrimonio straordinario. Con *Delirio*, a Santarcangelo, era nato nel frattempo il Teatro di Leo.

Quando ho deciso di parlare dell'esperienza del *Macbeth* ho trovato i miei appunti di lavoro: di un attore. Potrebbe essere un contributo iniziale per capire come lavoravo con Leo. Ecco:

16 dicembre 1987. Appunti *Macbeth*. Leo presenta parte della compagnia, il 18 sarà riunita tutta la compagnia, alle 16.

Sullo spettacolo. Ipotesi di partenza: la compagnia sempre in scena, eliminare lo scandalo dei camerini, *Macbeth* è un corpo unico, Shakespeare parla di un uomo unico, un uomo totale. *Macbeth* come una macchia nera che si espande e si richiude. Il re è l'uomo (perfetto), quella macchia è Malcolm prima della morte di Duncan che diventa re dopo la morte dello stesso. Tutti i personaggi del *Macbeth* sono scorie di Malcolm, le streghe ambigue sono, al limite, elementi del bene perché istigano al superamento delle prove. *Macbeth* comincia con la lotta contro il tradimento: barboni che recitano con dei cappotti. La scenografia non dovrebbe esistere. [E arriverà ad essere fatta con 12 pietre di tufo e 12 candele, e una poltrona da ufficio come trono di *Macbeth*].

Secondo giorno di prove. Lavoro sulla scansione dei versi, i versi secondo la metrica e i versi secondo la logica. Poi una serie di esempi di battute, suddivisione

fonetica delle battute delle streghe, si lavora su quello. Le parole sono spezzate, lavoriamo su una scansione, su un esperimento.

18 dicembre. Ripresa prove del giorno prima con una serie di scene. Barboni senza coscienza, anche Duncan, che parrebbe cosciente, in realtà è una coscienza minore [Io ero Duncan]. Solo Malcolm è il vero consapevole, fino all'apparire di Malcolm è un dormiveglia, siamo in un dormitorio. L'inizio è una macchia nera che alla fine si trasformerà in apparenza di bianco. La grazia, l'esoterismo, le filosofie presocratiche, la fede, lotta tra il bene e il male, nella battaglia vanno eliminate le scorie. [Nel *Macbeth* che andò in scena non c'era una spada, una caduta, un morto, una battaglia, niente di tutto quello]. Recupero esoterico dell'io con l'uccisione dell'ego umano, recupero psicologico del sé con l'uccisione dell'ego umano. Dobbiamo sovrapporre al *Macbeth* la disperazione attuale, l'impotenza, la tristezza, la disperazione del nostro tempo.

19 dicembre. Ripresa della lettura da parte di tutta la compagnia. Lavoriamo sul terzo atto. Rispettare la scansione ritmica dei versi, chiudere e pausare ogni fine verso, nessun legame logico, la chiusura in minore dei fine versi. La Scozia di Shakespeare è la terra, il pianeta. Si cita Jung. Poi riprendiamo dall'inizio la lettura delle streghe, il lavoro della fissatura delle scansioni con le quali si interrompono le frasi e le parole, sino alle battute dette tutte insieme. È tutto un lavoro ritmico, melodico. Lavoriamo sulla scansione poetica e metrica, le prove sono iniziate leggendo Leopardi, poi i settenari di Iacopone da Todi.

Poi ci sono appunti con numeri di telefono. Facevo anche da amministratore del Teatro di Leo, quindi sono riportate le paghe, le spese sostenute. All'inizio ci autotassavamo.

Ricerca sulla voce risuonante. Leo dice di mandare la voce sul palcoscenico, farla risuonare sul palcoscenico. [In molte recensioni si parlerà di voce bassa, misteriosa]. Leo ci chiede di non mandare la voce in sala: «Dovete farla risuonare sopra di voi, intorno a voi, deve risuonare nel palcoscenico e il pubblico la deve captare mentre risuona sul palcoscenico». [I risultati non saranno immediati].

Lavoro sullo spazio e sui percorsi stile *Novecento e Mille*, la camminata lenta e contro il movimento della testa, procediamo in una direzione col corpo, ma la testa non dirige il movimento, lo sguardo è da un'altra parte, c'è una sorta di rottura.

Dopo alcuni giorni di grande travaglio, con pause natalizie e influenze, si passa a una fase di improvvisazione, nuova nel lavoro di Leo. La ricerca di una verginità, di una primitività che, fin dall'inizio dello spettacolo, deve far supporre che, prima di questo momento, non ci sia mai stato teatro, mai forma di rappresentazione e che dal racconto iniziale si passi ad essere ciò di cui si parla stando seduti a ferro di cavallo su delle sedie. Leo ci suggerisce di sederci tutti intorno a semicerchio e ci possiamo muovere in ogni direzione cercando di inventare.

Sono passate due settimane dal periodo di lavoro sull'improvvisazione, e molte cose sono cambiate. Dopo alcuni tentativi che non hanno dato il risultato atteso, Leo ha rinunciato ad insistere. L'idea era di stare raccolti in un cerchio, come fossimo una

tribù che iniziava a raccontare una storia nella quale poco per volta si immedesimava, sino ad arrivare alla rappresentazione di ciò che raccontava, cioè la storia di Macbeth. Era una visione suggestiva, che si aggiungeva a quella altrettanto suggestiva dei barboni del dormitorio. Oggi tutto ciò appare un po' perduto, se non altro per il fatto che i nostri costumi erano dei cappottoni ineleganti che rimandavano ai barboni solo per una scena, in cui tutti ci sdraiamo a terra dormienti. Di quella tribù si è persa un po' traccia e anche di tutto quanto di primitivo poteva scatenare la fantasia. Lavoriamo sulle battute e sulle voci, *Macbeth* è un testo difficile, va affrontato con rigore inequivocabile dal punto di vista della dizione.

L'ultima riflessione è sui versi:

Lavoriamo sul settenario e sull'endecasillabo. L'ultimo accento dell'endecasillabo è fisso, mentre gli altri sono mobili.

Elidere è una regola ben determinata in poesia e, nello stesso tempo, diviene una scelta poetica. Civiltà colta che sorprende ciò che tutti si attendono, civiltà accidentale, la periodicità presente e assente ci dà il ritmo.

Ogni verso ha la propria regola. Non possiamo dire cos'è la poesia ma possiamo dire che è poesia.

Flusso ritmico, la grande poesia racchiude in equilibrio contenuto il modo. Lettura anagogica, libera, per intuizione.

Grazie.

Ivano Marescotti

## SENZA LEO

Il titolo del mio intervento è *Senza Leo*. Noi siamo senza Leo non da nove anni ma da sedici, in realtà. È stata una morte diluita nel tempo. Ha passato sette anni in coma, Leo per noi c'era, ma non c'era più.

Sono sinceramente emozionato di vedere tutti i compagni di allora e mi rende orgoglioso di essere stato, insieme a loro, tra i fondatori del Teatro di Leo. A me divertiva che venissimo chiamati sui giornali «i giovani attori di Leo». Avevo passato i quarant'anni e Leo aveva solo sei anni più di me. Certo, ero giovane, ma solo nel senso che avevo iniziato da appena cinque anni a fare l'attore. Io mi vergognavo perché avevo una pronuncia e una dizione decisamente poco professionali. C'erano ragazzi che lavoravano con Leo da tanto tempo, bravissimi e perfetti nella dizione, e Leo era tuttavia severissimo con loro. Io ero proprio spaventato. Era il 1986 quando feci il provino di *Amleto* leggendo il monologo del fantasma, «Ascolta, sono lo spirito di tuo padre...», tremando. Alla fine mi disse: «Credo che potremo lavorare assieme». Forse gli piaceva la mia voce, non certo la dizione...

Oggi si parla di un archivio di Leo. Io ho qualcosa di importante per l'archivio. Ho registrato quasi tutte le lezioni di Leo. Per noi, suoi attori, egli teneva lezioni esclusive di lettura e dizione della poesia: Jacopone, Leopardi, Metastasio, etc. Una quindicina di cassette audio che durano un'ora e mezza l'una. Per tutto il tempo noi ripetiamo e ascoltiamo le sue indicazioni, sempre in tono elegante, ma deciso e duro. Non era proprio divertente! Ma archivio è una parola un po' ambigua: quando si archivia una cosa la si mette da parte e non la si usa più. Si archivia un processo. Mentre questo archivio è l'eredità di Leo, dobbiamo conservarne la memoria attraverso la sua opera e attraverso ciò che noi, dopo di lui, portiamo avanti. Ma come procedere?

La grande responsabilità fu dunque, allora come ora, quella di procedere *senza Leo*, nel senso di partire dall'esperienza con lui come spinta per cercare vie personali, tentare strade diverse sulla base della propria sensibilità culturale e artistica, professionale. Ricordo che lui stesso spingeva perché ognuno di noi potesse trovare spazi per esprimere la propria personalità individuale. Ma *senza Leo* è impossibile pretendere di continuare il lavoro, unico, di un maestro come lui, fare una cosa in suo nome senza tradirlo veramente.

Anche se io, invece, lo tradii realmente dopo lo spettacolo *Delirio*, il primo del Teatro di Leo, di cui fui fondatore.

Lo abbandonai.

Leo in alcune interviste che leggevo sui giornali diceva: «Qui lo spazio gli attori se lo prendono in base alla loro forza e personalità». Quando iniziammo a fare *Delirio* io avevo le prime battute. Mi disse: «Mettili di quinta e, mentre dici la battuta, alza la mano sinistra lentamente. Quando dici quella determinata parola arriva a toccar-

ti la fronte e fa' un singhiozzo tra quella parola e l'altra, tieni la testa girata di qua». Infine mi disse: «Tieni le dita un po' più larghe mentre alzi la mano», e allora io ho pensato: ma lo spazio quando e dove me lo piglio?! Un giorno, riuniti ad ascoltarlo, gli chiesi esplicitamente in che modo potevamo trovare il nostro spazio, partecipare attivamente all'attività del Teatro di Leo, non potendo mettere bocca sui testi, sulla scenografia, sull'organizzazione, sulle scelte pratiche e artistiche. Lui mi rispose, molto seriamente, senza un filo di ironia: «Ad esempio, alla fine dello spettacolo potresti raccogliere il tamburo e riporlo». Gli anni di lavoro con Leo sono stati due anni intensi e assoluti. Me ne sono andato perché avevo bisogno di allontanarmi dalla bottega per sperimentare da solo. La vita coi grandi maestri è formativa e gratificante, finché non senti di dovertene allontanare per cercare la tua, sia pure infima, personalità e identità artistica e professionale. Voglio dire, a mo' di esempio, che sarà stato anche gratificante lavorare come allievo pittore nella bottega di Picasso, ma dopo anni senti che non puoi passare la vita a impastare i colori e passargli il pennello senza una tela tua da imbrattare.

Anche se, quando lo lasciai, mi sentivo come di tradirlo, dopo due anni e quattro spettacoli insieme: *Amleto*, *La tempesta*, *Novecento e Mille* e, infine, *Delirio*.

Un po' di anni dopo recitai dei monologhi scritti appositamente per me dal grande poeta Raffaello Baldini. Il primo fu *Zitti tutti*, nel 1993-94. Leo era direttore del Festival di Santarcangelo e mi invitò a portare lì, da lui, il mio spettacolo.

Loredana Putignani

## LEO & NEIWILLER. IL CORPO MANCANTE

Il rapporto tra Leo e Neiwiller è qualcosa di molto profondo, di cui non si può parlare in poco tempo. Credo si possa rilevare che per *loro* il teatro era *un mezzo per capire l'uomo*. Il corpo scenico come un abisso, nell'evocazione di qualcosa di assoluto – *oltre il rumore della storia* – contro la volontà di dividere la società in *produttori e consumatori*. Allora il teatro come forma di conoscenza, come atto trasformativo di sé e dell'altro. Luogo magnetico e dell'utopia, in cui la presenza corporea è costantemente attraversata da materie e memorie e dove *l'immaginazione è corpo, il corpo più diafano, il corpo un po' mancante...* Leo.

Il processo oltre il naturalismo è stato un territorio comune di indagine. La ricerca sugli universi paralleli nella tessitura scenica neiwilleriana, la pratica sulla risonanza corporea nello spazio per Leo.

La sintesi poetica-testuale-visiva-non descrittiva.

LEO – Si può fare uno spettacolo leggendo l'elenco telefonico...

Una strategia dell'assenza, nella polarizzazione spaziale, per una partitura scenica che non sia pilotata, che possa essere scritta indipendentemente da una volontà. In modo che lo spettatore si trovi in un *campo unificato* e possa fare il suo tragitto. Anche attraverso gli spazi del silenzio, scavando la testualità, in un corpo scenico allargato, fino ad arrivare alle particelle e all'onda sonora per Leo.

Fondamentalmente è attraverso il loro *stare in scena* che si può ripensare il particolare legame che li univa. Se si guarda il rapporto tra Concetta e Filomena in *Ha da passà 'a nuttata*, poi ne *I giganti della montagna* tra Ilse/Leo e Cotrone/Neiwiller. Queste entità, che si sono fermate in quei corpi, rivelano il percorso tra i due artisti.

LEO – Ci capiamo per intonazioni...

Leo mi voleva sempre a vedere le prove. Al mattino facevo i costumi, anche questo faceva parte di un processo non solamente didascalico/materiale. Così son nati i costumi per Ilse, Filomena, Concetta, Totò/Amleto, Lear, fino ai tessuti di luce per *Il ritorno di Scaramouche*.

LEO – Anche i costumi sono una partitura musicale...

Al pomeriggio guardavo le prove, questo per tutti gli spettacoli, per un decennio. A Spoleto, Leo mi chiese, oltre ad azionare lo spazio e i corpi scenici, di *fare*

il Commendatore nel *Don Giovanni*. In seguito scoprimmo il libro di Garboli che sintetizzava le energie femminili nella figura redentrica.

Corpi/entità che nascono dal buio, dall'abisso – questo è tutto un mondo. Mettere insieme attraverso corpi scenici e lavoro performativo i due mondi, la questione del buio e di un montaggio non razionale. Leo teneva conto del caso, come di qualcosa a noi superiore, sul quale non potevamo intervenire preventivamente.

La creazione di spazi assoluti, che alludono a più stati, entità, fuori da una logica.

L'apertura di un'*altra zona* – parallela al campo d'azione – *il dietro* – la pulsazione invisibile del fuori scena.

Una comunicazione frantumata spazialmente x Neiwiller e musicalmente x Leo.

Un processo indiretto, come nelle contro-immagini degli spettacoli muti neiwilleriani, in cui la dimensione performativa, legata ad artisti visivi, attingeva da altri territori, come la scultura sociale dall'opera di Beuys. Così Leo, nelle sue ricerche extra teatrali, mutuava dalla scienza e da particolari pratiche spirituali.

Non solamente una recitazione – *messa in scena* – rinascimentale, ma uno *sguardo altrove*. Un'arte che si fonda sulla presenza. Scudo di Davide per guerrieri, evocatori d'assoluto, *discendenti di Artaud – mediatori della materia*, come li definiva il grandissimo Meldolesi.

Questo direi essere uno dei segmenti che tracciano il particolare rapporto tra Leo e Neiwiller.

NEIWILLER – Osceno è ciò che mette fine ad ogni specchio, ad ogni sguardo, ad ogni immagine, osceno è ciò che pone termine ad ogni rappresentazione, osceno è ciò che non ha più segreti e che è completamente solubile nell'informazione e nella comunicazione.

In questo pezzo di Neiwiller inserisco una frase di Leo quando parlava della *falsificazione elettronica della comunicazione*: per questo lui non voleva essere ripreso. Quando i miei studenti vanno a vedere l'unica ripresa visibile di *Totò, Principe di Danimarca*, io mi vergogno, perché non è quello che noi vivevamo stando lì: è come se ci fosse una perdita dell'aura. Naturalmente c'è un problema enorme tra la digitalizzazione e quest'immagine che si vede e si rivede e invece lo spazio del non sguardo. Forse per questo erano uniti i due. C'è questo spazio del silenzio.

Sentendo tutti noi che portiamo come documento storie, diari, registrazioni di momenti vissuti, credo sia essenziale continuare a tramandare tutto ciò, anche se penso che ognuno di noi lo viva come un inevitabile continuum.

LEO – Il teatro è un'energia misteriosa che noi non vediamo – come non vediamo l'onda sonora – che però esiste e che viene trasmessa misteriosamente... che poi si scoprirà...

Ancora Neiwiller, inizi anni Ottanta:

Così ora che non viviamo più il dramma dell'alienazione ma l'estasi della comunicazione sappiamo che tutto ciò è osceno. Alcuni amici mi dicono che siamo in un periodo di rilassamento, da tutte le parti ci spingono a farla finita con la sperimentazione, nelle arti e altrove. Bisogna liquidare l'eredità delle avanguardie. Io invece vi parlerò di un sentimento che prende corpo quando l'immaginazione non riesce a presentare il suo oggetto, abbiamo l'idea del mondo ma non abbiamo l'idea di mostrarne un esempio, abbiamo l'idea del semplice ma non possiamo illustrarla con un oggetto sensibile, possiamo pensare l'assolutamente grande, l'assolutamente piccolo o l'assolutamente potente, ma ogni oggetto ci appare inadeguato a mostrare tali grandezze, per non parlare poi della vita degli uomini. Sono queste le idee delle quali non vi è rappresentazione possibile; allora bisogna far vedere che c'è qualcosa che si può pensare ma che non si può vedere né far vedere, alla quale si allude.

Chiudo con un pezzo di Leo in cui dice: «Il teatro avviene quando si parla di qualcosa che non c'è. Il teatro la fa accadere, quindi il teatro è ciò che non si vede», che lo congiunge a una frase storica di Neiwiller: «Ciò che teatro non è, ma lo alimenta».

Silvio Castiglioni

## GLI UOMINI SONO STRADE. LEO A SANTARCANGELO

Io sono instabile. La sera per esempio quando ci sono tutti in famiglia sono allegro, racconto delle storie, scherzo, faccio un poco il buffone. Poi d'un tratto mi viene una tristezza improvvisa. Sarà che mia moglie non mi sta mai a sentire, sarà che mi sono ricordato che ho perso la patente, insomma divento triste, triste. Non parlo più. Se viene poi qualcuno mi ringalluzzisco di nuovo, soprattutto se parlano di me. Io ho bisogno che si parli di me. Ne ho bisogno perché io sono instabile, non so bene come sono io. Sono un vigliacco? Sì sono un vigliacco. Sono coraggioso? A volte sono coraggioso. Sono avaro? Una volta ho negato cento lire a uno che non aveva le gambe e per di più era tutto storto sulla carrozzella, da chissà quali mali. Niente, non gli ho dato neanche cento lire. E a un altro invece gli ho regalato una penna d'oro perché mi aveva fatto una piccola gentilezza. Ma com'è la gente? Come siamo? C'è il carattere, o non c'è? O invece è tutto relativo? Come l'acqua che in Arabia la fanno viaggiare sotto terra perché non evapori e la attingono con piccoli argani fresca come fosse venuta dalla montagna, e al polo invece la scaldano sempre perché è di ghiaccio. La gente è sempre la gente, ma com'è?

Questa confusione dipende dal fatto che siamo troppo attaccati, non vicini, badate. Attaccati come le mele. Vi siete accorti che le mele non profumano più di mele? Profumano di cose strane, di saponetta, di varechina, di stoccafisso. Così è la gente. Io personalmente quando sono col ragionier Faglianetti che è un cretino, tutto il discorso che faccio, anche se l'ho cominciato bene, diventa confuso, stupido. Io col ragionier Faglianetti sono un cretino, profumo di cretino. Invece quando sono col Melati che capisce tutto, che indovina quello che vuoi dire, che t'aiuta persino con le interiezioni, i movimenti della testa, allora io mi sento, anzi sono, intelligente. Così con quella zattona della Iole, io non so cosa farci, ma divento volgare. La mano mi parte in modo indecoroso, cosa che non farei per tutto l'oro del mondo con la Milesa. Con la Milesa io sono un gentiluomo inglese. Allora, mi dico, cosa sono io?

Bisognerebbe stare soli. Dovrebbero fare dei luoghi, che so, non dico delle cliniche, no, ma dei posti dove uno sta lì, magari sei mesi, solo, per ricostituirsi. Io non so come si potrebbe chiamare questa cura, ma così, a occhio e croce, la chiamerei cura di ritrovamento. Poi, si capisce, la vita cammina, uno fa delle azioni, dei gesti, non è sempre lo stesso, ma qualcosa deve essere, almeno deve avere l'impressione di essere qualcuno, fatto in qualche modo. Oppure no, è tutto come nella chimica, dove un elemento messo con un altro elemento cambia del tutto natura, non lo si riconosce più? Perché il mondo poi è strano: ci sono i gatti, le conchiglie, le foglie di cavolo, le nubi, i metalli. Allora perché pretendere che uno sia sempre così, un carattere? No, forse questa convinzione della bontà di un carattere tetragono è sbagliata.

Perché uno sta tutto da una parte, si strugge credendo che lì, da quella parte, ci sia tutto il bello, e poi trova che dall'altra parte si può provare esattamente la stessa cosa. Per esempio la virtù di essere sobri, morigerati. Uno va a letto contento, dice: "Come sono sobrio, sono un esempio, una forza morale". Poi

invece si ubriaca, dice: “Sono un debosciato”, e si sente felice di essere debosciato, di non avere nessuna responsabilità di non essere d’esempio a nessuno. Così io, in fondo, non so proprio come vorrei essere. A me delle volte mi stanno bene tutti. Prendete un cretino per esempio, che spaziatore immense, che orge di contatti, che valanghe di luoghi comuni che fa toccare a tutti. Perché la stupidità, a fine giornata, dopo una mattina e un pomeriggio di lavoro duro, è una manna, è un dolce. Uno che vi propone un teorema alle sette e mezza di sera, un teorema anche serio da cui dipende, che so, la vita, la stabilità geologica della vostra città, voi come lo trattate?

Insomma la vita è curiosa, è un’insalata immensa. Quanto disordine c’è nella vita, quanto caos. Malattie che arrivano da tutte le parti, microbi infaticabili, idee che sprizzano da un cervello un bel giorno d’ottobre e frugano nell’invisibile. Un gatto che s’addormenta la sera sul tappeto e sembra assaporare col suo ron ron tutta la pace che è rimasta nel mondo. Io che vi devo dire? A me questa confusione immensa piace, e a pensarci bene io resto così, non ci vado alla scuola di ritrovamento della mia personalità. Io rimango instabile, così come sono stato per tutta la vita.

Nino Pedretti, *L’instabile*

1994, primo festival di Leo, quello dei *Cento attori*. Sono le tredici passate di una calda giornata di fine giugno, il festival è alle porte. Usciamo dal Comune, dove abbiamo incontrato il sindaco, Cristina Garattoni. Leo ha minacciato di andarsene se non si trovano i cento milioni che mancano. L’incontro sembra andato bene. Proprio di fronte a noi, dall’altra parte della piazza deserta sotto il sole, all’ingresso del Bar Centrale, riconosco Lello Baldini e Tonino Guerra. Affrettiamo il passo, li raggiungiamo che si stanno salutando, faccio le presentazioni. Tonino prende in mano la situazione, ci riporta dentro al bar, ordina un aperitivo per Lello, Leo e me, paga, ci saluta e se ne va. Beviamo in silenzio il nostro analcolico. Poi Lello fa: «Tonino è fatto così! Buon pranzo, signori». E anche lui se ne va.

La sera ho detto a Leo quel che allora sapevo di quei santarcangiolesi illustri e di altri, come Nino Pedretti, che non avevo conosciuto (se n’era andato nel 1981), autore del monologo che avete sentito prima, che forse avrebbe strappato un sorriso a Leo, composto da Nino insieme a molti altri tornati a galla recentemente. Pedretti è diventato famoso per le poesie in romagnolo, come l’amico Lello Baldini, con cui intrecciava animate discussioni sulla trascrizione del dialetto o la metrica in poesia, che Lello teneva in gran conto al contrario di Nino. Con Tonino Guerra, Flavio Nicolini, Rina Macrelli, Gianni Fucci, e altri, si designavano col nome di “Circolo del giudizio”. Facevano notte a casa di Flavio discutendo vivacemente dopo aver assistito agli spettacoli dei primi festival del teatro in piazza.

Di Nino Pedretti avevo sempre in tasca un libricino di poesie romagnole che leggevo in traduzione italiana. Forse a Leo, quella sera, parlando di Nino e della leggenda che lo accompagnava, potrei aver letto questa:

I NOMI DELLE STRADE

Le strade sono  
tutte di Mazzini, di Garibaldi,  
son dei papi,

di quelli che scrivono,  
che dan dei comandi, che fan la guerra.  
E mai che ti capiti di vedere  
via di uno che faceva i berretti  
via di uno che stava sotto un ciliegio  
via di uno che non ha fatto niente  
perché andava a spasso  
sopra una cavalla.  
E pensare che il mondo  
è fatto di gente come me  
che mangia il radicchio  
alla finestra  
contenta di stare, d'estate,  
a piedi nudi.

Quanto alla leggenda: essa vuole che sia stato proprio Nino, il più guascone della combriccola, istigato principalmente da Flavio Nicolini, a irrompere nell'ufficio del Sindaco Romeo Donati, nel 1970, e a battere il pugno sul tavolo dicendo: bisogna fare un festival di teatro a Santarcangelo.

Grazie Leo, per il pezzetto di strada fatta insieme.

Fabrizia Sacchi

## **KING LEAR N. 1**

Qualche anno fa mi sono laureata al Dams di Roma con una tesi intitolata *Leo de Berardinis, l'opera d'arte teatrale*. È una tesi in Storia della musica nella quale paragono l'opera di Leo al concetto di opera d'arte totale di Wagner partendo da una frase che Enzo Vetrano disse dietro le quinte al Teatro Fabbricone di Prato durante il *Lear Opera*. Enzo mi disse: «Ma non sembra anche a te di stare dentro a un'opera d'arte?». Effettivamente sì, era proprio così, era quella la magia che Leo ci regalava; sono convinta di aver «vissuto» veramente l'esperienza dell'arte teatrale. Grazie a Leo, il mio unico maestro.

La mia storia è molto diversa da quella di molti attori che io ammiro e che erano i miei idoli; io non ho mai desiderato sin da bambina di fare l'attrice, ma ero un'appassionata di teatro. Avevo sedici anni e andavo a teatro come si può andare in gelateria d'estate, avida di quella vibrazione vitale che mi regalava quel buio, quell'assoluto del palcoscenico, spazio isolato dalla vita ma che a volte riusciva a essere più vivo della vita stessa. A Napoli la proposta teatrale era di altissimo livello, andavo a vedere di tutto: soprattutto quello che facevano i Teatri Uniti, di cui ero fanatica, e tutto quello che facevano alla Galleria Toledo, al Teatro Nuovo (lì ho scoperto Teatro Settimo con *Le affinità elettive*, uno spettacolo straordinario con le sue tante attrici memorabili). Poi una sera, grazie ad Antonino Iuorio, amico e attore speciale, vado al Teatro Mercadante a vedere un'edizione de *I giganti della montagna* di Leo de Berardinis. Ero già un po' preparata, Antonino non faceva che parlare di Leo, del suo genio, dei suoi spettacoli, di Antonio Neiwiller che avrebbe interpretato Cotrone, e così andai. Fu così che il cerchio si chiuse, fu talmente tanta l'attrazione verso quel mondo, quelle voci, quelle pause, quel magnetismo quasi violento degli attori in scena, che iniziai a desiderare fortemente di essere parte attiva di quel mondo. Entrare a far parte del mondo di Leo, quasi naturalmente, prima come sua spettatrice, poi come ammiratrice, poi addirittura come attrice nella sua preziosa compagnia, lo considero ancora oggi un punto di arrivo massimo per il mio percorso artistico, ma direi proprio per la mia vita.

Nel 1996, ci fu una fase di rifondazione del Teatro di Leo, io frequentavo l'ultimo anno all'Accademia di Arte Drammatica a Roma, e si venne a sapere che Leo stava iniziando a fare provini per il ruolo di Cordelia nel suo *King Lear*; c'erano stati cambiamenti importanti anche nella sua vita privata e di conseguenza anche la sua famiglia teatrale avrebbe subito dei cambiamenti, cercava un'attrice che potesse incarnare questa rinascita.

I provini per la parte durarono tre giorni per ognuna delle attrici e si svolsero a Bologna, al Teatro San Leonardo. Li passai e subito dopo mi chiamò per un laboratorio di un mese che si sarebbe tenuto al Teatro Verdi di Salerno, preparatorio per il suo *King Lear n. 1* che di lì a poco si sarebbe allestito e sarebbe partito in tournée. A

Salerno fu faticoso ma emozionante affrontare insieme la terza parte del *Lear*, il ricongiungimento di Lear con Cordelia. Eravamo da soli in scena, io e Leo. Praticamente ci conoscemmo in scena.

Il vero debutto fu al Teatro della Pergola a Firenze, uno dei teatri più belli e prestigiosi che ci siano. Io interpretavo sia Cordelia che il Fool di Lear, questo tutto impostato sul dialetto napoletano che Leo mi fece adattare personalmente. Lo spettacolo era imprevedibile. La sua spiegazione della regia del *King Lear n. 1* fu molto bella. C'è l'uomo che volontariamente strappa da sé la sua parte buona, la esilia (Cordelia, l'unica che dice la verità o che usa il silenzio per comunicare), per attraversare e superare la tempesta, l'inferno, per poi ricongiungersi di nuovo con la sua parte sana ad un livello superiore. In questo caso l'uomo che si è scisso da sé, volontariamente, dove può fare questa ricerca? Soltanto a teatro. Questo era Lear per Leo, l'uomo alla ricerca della sua stessa essenza e della verità; la sua rinascita in quel momento al livello teatrale distruggeva la separazione tra attori e spettatori, l'attore che portava la maschera era più vero dell'attore a viso nudo, Shakespeare veniva recitato con violenza e c'erano continue incursioni in platea di noi attori, che culminavano poi alla fine del primo tempo con *Indifferentemente* di Enzo Moscato, momento in cui ognuno di noi invitava il pubblico a ballare un lento. Se dal nostro punto di vista queste scene in platea erano un vero e proprio punto focale dello spettacolo, per quella platea abituata evidentemente a spettacoli composti e borghesi fu troppo e il pubblico, anche rumorosamente, abbandonò letteralmente il teatro. Proprio per il doppio ruolo che interpretavo, io ero quasi sempre in scena (quando non c'era Cordelia c'era il Fool) e ho vissuto da vicino questo "trauma" di vedere abbandonare il teatro. Non solo, ma quello spettacolo era la mia prima incursione in un teatro, il mio primo ruolo, importantissimo, dopo essermi diplomata, e tutto sembrava rivelarsi un fallimento. Fu così che la sua reazione mi sconvolse. Nonostante la platea quasi deserta, Leo fermò lo spettacolo e disse: «Noto che la platea si è svuotata... che sia la volta buona?» e andammo avanti fino alla fine dello spettacolo come se niente fosse stato, anzi ancora più convinti, anche se con la morte nel cuore... Il giorno dopo Leo convocò dei giornalisti, ci fu una conferenza stampa al Gabinetto Vieusseux, una biblioteca storica di Firenze, che Leo affrontò con piglio da leone, rispondendo a provocazioni quali Shakespeare che si rivolta nella tomba. Chi può affermare cosa sia veramente il *King Lear*, l'importanza di un'interpretazione poetica e personale di un testo, etc. Quando Leo parlava non potevi non ascoltarlo e, se avevi un minimo di istinto, non potevi non essere completamente dalla sua parte. La reazione del pubblico fu sorprendente: le repliche successive (eravamo in cartellone per due settimane) furono un successo, l'età del pubblico che veniva a vederci e a divertirsi con noi si era improvvisamente abbassata di un paio, forse addirittura tre decenni.

Purtroppo oggi manca uno spirito indipendente, libero, un genio puro. Manca Leo. Avere a che fare con un regista, un poeta che ogni giorno ha una visione precisa da darti su una scena, un istinto sempre nuovo e vitale su come si andrà a mettere in scena qualcosa, qualcuno che parte da te e ti dà con passione tutti gli strumenti per far vibrare la poesia che neanche sapevi di possedere...

Una volta Leo mi disse che noi non dobbiamo portare la vita a teatro, dobbiamo cercare di portare il teatro nella vita. Io non l'avevo capito. Oggi forse sì. Per me l'insegnamento di Leo è durato troppo poco, ma in quei quattro anni c'è stato tanto e alcune sue frasi, i suoi diktat risuonano ancora dentro di me perché sono ancora materia viva e pulsante. È un peccato che i ragazzi che si diplomano oggi non abbiano potuto conoscerlo. Durante i primi giorni di occupazione del Teatro Valle mi avevano chiesto di leggere qualcosa indicandomi dei brani da Elsa Morante, io invece ho letto un pezzo di Leo su che cosa dovrebbe essere il teatro. Quando sono scesa dal palco un sacco di giovani mi hanno fermato per chiedermi di lui. Sono sicura che, se si desse ai giovani oggi l'opportunità di conoscerlo, la sua poetica illuminerebbe il loro talento e si ritroverebbero molto più ricchi e padroni di sé e lo sarebbe anche il teatro italiano, perché Leo non insegnava, ma cercava di far crescere attori che fossero in grado di diventare autori della loro interpretazione. Invece il teatro è in pericolo: nomi famosi (più che altro per la TV) che dettano legge sulle produzioni, gli attori trattati come subalterni del primo attore e pagati miseramente perché l'attore principale ipoteca tutto il budget – e nessuno che interroga con passione il teatro per illuminarci nella nostra vita.

Non possiamo portare più il teatro nella nostra vita, Leo.

Valentina Capone

## LA VITA DELLE MASCHERE

Ogni volta che, prima di entrare in scena, sono emozionata, penso a quello che faceva Leo dietro le quinte.

Da quando l'avevo conosciuto lo osservavo in ogni dettaglio. Restava lì, in penombra, nel silenzio che anticipa ogni inizio, congiungeva le mani – sembrava scaldarsi il naso, conservare il respiro – chiudeva gli occhi.

Poi, al segnale convenuto, entrava.

Allora, tutte le volte che mi sento emozionata o spaventata, io ripeto quel suo gesto, e tutte le volte penso che, se ci fosse Leo al mio posto, non so cosa darebbe per avere ancora un po' di quella paura, non so cosa darebbe per tornare, almeno una volta, ancora in scena.

Quando sono entrata io in compagnia, nel 1995, per la seconda edizione di *Scaramouche*, avevo un ruolo marginale e ciò mi ha permesso di osservare, di osservare tanto per apprendere con contatto diretto. Vedevo gli attori dare vita ogni sera alle loro maschere, vedevo l'allenamento quotidiano, per ognuno diverso.

L'anno seguente Leo mi ha proposto il ruolo di Regan in un'edizione del *King Lear* che stava immaginando sempre con le maschere; io partivo quindi da una posizione di privilegio poiché avevo una maschera (già usata per una scena da Elena Bucci) con cui potermi esercitare ogni giorno. Questa maschera era il Dottore della Peste, e sino ad ora non me ne sono più separata.

Inoltre conoscevo il palchetto della Commedia dell'Arte e, avendolo già agito concretamente in *Scaramouche*, conoscevo le posizioni precise da prendere, quelle più efficaci: il palchetto era diviso in tre parti, e per non perdere forza scenica sapevo bene che non era possibile, per esempio, stare sulla linea di confine tra l'una o l'altra.

Infatti abbiamo lavorato insieme per tre giorni su Regan e alla fine Leo ha commentato: «C'è molto materiale su cui posso lavorare».

Ricordo poi una telefonata, la sera in cui Leo ha chiamato Enzo Vetrano e gli ha chiesto «Enzo, come fa il lupo?», Enzo ha cominciato prontamente a ululare dall'altra parte della cornetta.

Quando si agiva *per il Teatro* non c'erano confini, c'era un darsi generosamente, completamente: in scena, nelle telefonate, nelle riflessioni condivise, dopo lo spettacolo, tutti insieme a tavola. Non c'era timidezza, riserbo. Eravamo pronti a vivere abiti mai indossati sotto lo sguardo di Leo o dentro una sua intuizione.

Perdere il pudore in scena è stata una delle lezioni più grandi, perdere il pudore nel senso di spostare l'ego altrove per trasformarci. Almeno un po'.

Questo dimenticarci di noi per assumere nuove forme, contorni, colori, davvero è stato un dono bellissimo. Anche una liberazione, direi, poiché Leo ha cercato

di insegnarci il distacco da noi stessi, il non attaccamento, la bellezza di uscire fuori dalle nostre zone di comfort per essere altro.

Distacco che lui agiva in prima persona, al punto che, spettatore del suo ultimo lavoro, *Past Eve and Adam's*, il suo insegnante di Tai Chi gli aveva fatto osservare che avrebbe dovuto radicarsi maggiormente “nel terreno”, poiché tutti i suoi gesti, il suo modo di agire la scena lo portavano in una dimensione *altra*.

Ho letto a posteriori quello stato particolare in cui Leo in ogni replica sperimentava un suo “essere altrove” come una sorta di premonizione.

Ah!

Il “lupo di Enzo” poi è una “maschera” che è entrata di diritto nel *Lear Opera*.

Leo studiava i suoi attori e studiava *per* i suoi attori. Mi ha ascoltata per ore, assestandomi esercizi pensati solo per me, perché voleva capire che corde vocali avessi, voleva capire il mio potenziale sonoro. E infatti abbiamo scoperto i sovracuti, poi utilizzati abbondantemente, con effetti piuttosto impressionanti anche per me, perché a me stessa sconosciuti, perché c'erano sempre stati ma solo con la sua guida erano venuti alla luce.

E insieme abbiamo abbassato il timbro della mia voce di un tono per ampliare la mia gamma timbrica.

Mi ha osservata per un'estate intera a Santarcangelo, nel caldo della sala prove, mentre mi allenavo per riuscire a saltare da terra sul palchetto alto più di un metro.

Leo proponeva sfide che sembravano impossibili, e invece, con rigore e costanza, poi diventavano possibili.

La Compagnia era un'unità, un organismo armonico, ma allo stesso tempo ognuno di noi era un mondo a sé. Forse è anche per questo che noi, pur avendo una matrice comune, abbiamo poi continuato in varie “case” del teatro, occupandole a modo nostro e con diverse personalità. Non c'era un livellamento interno, c'era un potenziamento della diversa energia che ognuno aveva.

C'era un confronto, uno stimolo continuo.

E Leo lavorava in maniera distinta con ognuno di noi.

L'artista che ho conosciuto io non era il genio maledetto della prima fase, quella degli anni Settanta, quella che tutti o quasi preferiscono ricordare forse perché è più facile ricordarlo così, genio e sregolatezza spinta agli estremi. Conservava tutto il carisma di quell'epoca, svelava mille sfumature che ti lasciavano immaginare tanto vissuto, dietro ad ognuna di esse, ma era soprattutto un Maestro rigorosissimo che sapeva guidare, riflettere, testimoniare il suo pensiero attraverso un elaborato percorso, teorico e scenico.

Un percorso che, prima di essere trasmesso agli altri, si incarnava nel suo corpo, nella sua anima, viveva sulla sua pelle.

E non c'era volontà di provocazione gratuita quando lavoravamo su alcune scene considerate dirompenti. Nel finale del *King Lear n. 1*, per esempio, saltavamo in platea e facevamo il gesto della P38, quello dell'autonomo che spara immortalato nella celebre fotografia, ma questo non voleva avere sapore provocatorio.

Leo, semplicemente, prendeva alcuni fatti della nostra Storia, della memoria comune, e li oggettivizzava. Quella P38 non era un «Evviva la rivoluzione armata!», era,

piuttosto, un dire: «C'è stato anche questo fatto nella Storia, conosciamolo e superiamolo».

Leo aveva una forza, un'energia impressionante, potentissima.

Prima di abbandonare il corpo è rimasto sette anni in coma e ci ha lasciato qui a interrogarci, per tutti questi sette anni. Lui continuava a esserci e a porci, con il suo silenzio, tante domande. Morire subito, dopo quello stupido incidente, sarebbe stato, a pensarci bene, più semplice per tutti.

Durante le prove del *King Lear n. 1* una volta ha detto (e ricordarlo proprio ora, qui con voi, mi crea molta emozione):

Con *Scaramouche* cercavamo di *dare* energia, qui chiedo a tutti voi un atteggiamento di grande ottimismo, a dispetto della storia e di tutto quello che sarà di noi. Siate ottimisti, sempre! Non dimenticatelo!  
È già una fortuna che noi siamo qui a parlare tra di noi, è una grande fortuna *esserci*, poter testimoniare la Vita.

Ovunque tu sia ora, Leo, ci manchi, e tanto, e non è facile conservare quell'ottimismo che ci chiedevi e che ti sforzavi di praticare per l'amore e il rispetto che avevi per la Vita.

Ed è per questo che, quando devo entrare in scena e ho paura, penso a te, ai gesti che facevi, a quel tuo silenzioso congiungere le mani.

È proprio una fortuna, un privilegio, un grande regalo poter continuare a farlo, congiungere le mani, chiudere gli occhi e andare.

E so che tu daresti non so cosa per rivivere quegli attimi, una sola volta ancora.

Stefano Perocco di Meduna

## BECKETT E LA MASCHERA DI LEO-LEAR

La prima volta incontrai Leo al Teatro Verdi di Padova, dove era in scena con *Totò, Principe di Danimarca*. Fu Bobette Levesque, che recitava nello spettacolo, a invitarmi. Al termine passai nei camerini per salutarla e lei mi presentò alla compagnia. Leo fu molto gentile e, con sorpresa, scoprii che il regista “d'avanguardia” aveva un grande interesse per le maschere, oggetti di solito considerati *rétro*. Questo interesse venne ulteriormente alimentato dai racconti di Eugenio Allegri e Bobette che gli narrarono le vicende del Tag Teatro di Venezia e contribuirono in tal modo a dar vita alla riedizione dello spettacolo *Il falso Magnifico*: a undici anni dal suo debutto, *Il falso Magnifico* fu presentato al Festival di Santarcangelo per ovviare al fatto che Leo, a suo tempo, se lo era “perso”.

Nel *Falso Magnifico* mi ero occupato delle maschere e del palchetto di commedia, così come, successivamente, costruii le maschere e il palchetto dello *Scaramouche* voluto da Leo. È significativo osservare come Leo de Berardinis e Carlo Boso, due registi con origini e storie completamente diverse, concordassero sulla funzione della maschera e del palchetto tre metri per quattro, in quanto strumenti di scena estremamente efficaci nella loro essenzialità.

Dieci furono gli attori del Tag Teatro e otto sono stati gli attori del Teatro di Leo che hanno calcato quei dodici metri quadrati e da lì sopra hanno saputo irradiare la forza delle maschere, strani mostri che hanno animato i riti dei nostri antenati.

Marco Sgrosso-Vongola, Marco Paolini-Capitano, Marco Manchisi-Pulci, Nora Fuser-Strega, Elena Buccì-Morte e tutti gli altri hanno le loro radici ben piantate nei precordi della natura umana.

E Leo lo aveva ben chiaro, quando mi chiese di mescolare i tratti del suo viso con le rughe profonde del viso di Beckett, così come compariva in una delle sue ultime foto, per la maschera di Re Lear. Combinare le fattezze di Leo-Lear e di Beckett non fu solo un gioco intellettuale, fu un rito antico, vissuto in molti incontri ai “Repubblicani”, il ristorante di Santarcangelo, o alla casa di Leo a Bologna. Tre visi da mescolare per tre maschere uguali, di colore diverso, una color cuoio, una nera e una rossa coperta a tratti di foglia d'oro, la cristallizzazione di tre stati d'animo. Fu una maschera difficile, che a volte andava bene, a volte necessitava di piccoli ritocchi: magari un po' più larga, forse l'occhio un po' allungato, il naso con la base più stretta...

Fu meno travagliato confezionare per Leo la maschera per il Pantalone di *Scaramouche*. Ne feci tre copie, perché «Sai, ho paura di dimenticarla, senza di lei come vado in scena? Una viaggia con me, una con la scenografia e una a casa per sicurezza».

Una continua elaborazione, nulla di scontato, la cura del particolare e la gioia finale quando, sulla scena, un pezzo di cuoio diventa vivo.

Toni Servillo

## A BOTTEGA DA LEO

Ho cercato Leo per imparare, e molto di quello che sono, se sono qualcosa, lo devo a lui. Non è la prima volta che lo dico e mi fa piacere ribadirlo.

L'ho cercato, l'ho visto lavorare con Perla, in anni in cui si perseguiva un teatro diverso, meno legato ai cascami di una tradizione manierata verso cui noi giovani mostravamo insofferenza. Si andava a vedere il Living, Grotowski, Bob Wilson. Di fatto Leo rappresentava, insieme a pochi altri, e per me in modo particolare, una via italiana a un teatro nuovo. Ho avuto la fortuna di assistere agli spettacoli di Marigliano come *Avita Muri*, *Sudd*, *Rusp spers*, *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*, ma *L'uomo capovolto* e *Novecento e Mille* sono stati gli spettacoli che per me hanno rappresentato una via italiana al generale rinnovamento europeo dei linguaggi scenici. Via italiana significava per Leo un teatro nuovo, in rapporto fecondo con la tradizione; un teatro che contenesse sapienza e al tempo stesso tensione popolare e divulgativa.

Leo era totalmente un uomo del Sud, lo era il suo volto, la sua passione per le donne, i bei vestiti, le risate, l'ironia. Tutto ciò ha avuto su di me un effetto di fascinazione tale che me ne innamorai. Così, quando fondammo i Teatri Uniti con Martone e Neiwiller, io scelsi di lavorare sulla tradizione della lingua teatrale napoletana. Avendo ricevuto grazie a Luca De Filippo accesso al repertorio di Eduardo, ne feci dono a Leo proprio come un innamorato, e lui creò quello spettacolo meraviglioso che è *Ha da passà 'a nuttata*.

Leo mi ha insegnato a tenere una compagnia, ad avere rispetto per gli attori, a non alzare mai la voce inutilmente. Da lui ho imparato il gusto per le proporzioni, per l'armonia di un'esecuzione, ma non solo. Ho imparato come si sta in palcoscenico, come si esce o entra da una quinta, come si affronta una battuta, come è importante la prima lettura di un testo, la più semplice. Così, in anni in cui si riteneva che tutti potessero fare tutto, Leo ha insegnato che il teatro è sacrificio, approfondimento, cultura, dedizione e rinuncia. Leo ha insegnato a tutti quelli della mia generazione che la tecnica rende libero l'attore.

Io da Leo sono andato a bottega per imparare. Ho imparato a fare l'imbastitura nei primi giorni di prove, ho imparato il valore delle repliche, ho imparato a filare lo spettacolo quindici giorni prima di andare in scena per trovare ritmo e armonia quanto più naturali possibili al momento dell'incontro con il pubblico. Ho capito che l'interpretazione che una compagnia offre di un testo corrisponde interamente alla maniera in cui la compagnia stessa ha deciso di eseguirlo. Questi insegnamenti li riconosco nel lavoro stesso dei suoi attori che ora hanno intrapreso un percorso autonomo. Perché negli spettacoli d'arte tutto deve tenersi in rapporto.

Concludendo provo a lanciare un'idea. Credo che ci siano alcuni suoi lavori, non legati necessariamente alla grandezza delle sue interpretazioni, con valore

drammaturgico in sé. *Novecento e Mille*, *L'uomo capovolto*, *L'impero della ghisa* sono testi che andrebbero riproposti in quanto rappresentano un repertorio vivo, ancora validissimo.

Il teatro lo si tramanda facendolo, l'unico modo di tener vivo l'esempio di un maestro è quello di eseguirlo. Ben vengano libri, convegni, ma la grandezza di un attore totale come solo Leo e pochi altri hanno saputo essere in quegli anni in Italia, va onorata sul palcoscenico.

Sono dispiaciuto e chiedo scusa di non essere lì con voi, ma scampoli di tournée teatrale e la preparazione di un nuovo film me lo impediscono. È con grande emozione che però ho registrato questo testo dietro le quinte del teatro di Anghiari, dove Leo nel '93 per quaranta giorni provò *I giganti della montagna*.

## INTERLUDIO

Maurizio Viani

### L'ARTE DELLA LUCE

#### **Nota di Laura Mariani**

*Il testo che segue è frutto di un'intervista a Maurizio Viani, fatta da Claudio Mel-  
dolesi e da me il 10 giugno 2007 nella nostra casa bolognese: Leo era in coma da  
anni, era passato un mese dalle giornate Per un libro su Leo a Bologna, Mauri-  
zio sarebbe morto cinque anni dopo. Si tratta di un documento importante data  
la riservatezza della persona e data l'importanza dell'argomento trattato: la luce a  
teatro, nel teatro di Leo, dove sperimentazioni avanzatissime si legavano a un'at-  
titudine e a una sapienza artigiane di lunga durata.*

*Fu una collaborazione straordinaria, grazie alla quale un tecnico delle luci amante  
dell'ombra si rivelò artista e maturò una passione per la ricerca e una dedizione  
al maestro che non vennero mai meno. Lo testimonia il sole che a un certo punto  
Viani cominciò a mettere negli spettacoli come una firma che suggellava la stima  
per Leo (si veda ne La terza vita di Leo il suo Continuo a creare le sue luci).  
De Berardinis, d'altro canto, trovò un compagno capace e instancabile, curioso di  
seguirlo in tutte le avventure. Dunque, non solo per ragioni di spazio, ma anche  
per valorizzare il testo nei suoi contenuti di natura artistica ne sono stati scelti dei  
brani, sottoponendoli a una revisione formale limitata, e sono stati inseriti dei ti-  
toletti al posto delle domande.*

*Nell'intervista Viani parlava anche dei momenti difficili di Leo a Bologna, mo-  
strando condivisione e insieme rabbia per quelli che considerava veri e propri torti  
da lui subiti: anzitutto il rapporto proficuo ma complicato con Nuova Scena, finito  
per niente bene nel 1987. A suggerire la sua chiamata a Bologna era stato il tra-  
duttore Angelo Dall'Agia, in un periodo di crisi d'identità di Nuova Scena: «È  
diventato un momento di visibilità per loro, produrre Leo. E la progettualità non  
era assolutamente loro, era totalmente di Leo» specifica Viani, mentre la stessa  
compagnia di giovani era già «Teatro di Leo e non Nuova Scena». Ci furono poi  
la crisi del 1996, in concomitanza con la fine del rapporto con Francesca Mazza; il  
tumore e le corde vocali in pericolo; la perdita del San Leonardo sotto la Giunta  
Guazzaloca e il mancato sostegno ministeriale al progetto di Teatro Nazionale di  
Ricerca; la difficoltà di dover ricominciare «un'altra volta senza nessuno e addi-  
rittura senza il San Leonardo. Uno che ha la coscienza precisa, perfetta, che può  
insegnare, che deve insegnare, deve essere terribile da vivere dentro. Uno che  
dà, uno che voleva dare, non era lì a chiedere». Un uomo «frantumato» ancor  
prima del coma. A Leo risultò difficile accettare l'indipendenza dei suoi attori,  
pur avendola incoraggiata e nutrita: sapere «che anche quelli che venivano con  
l'animo di imparare venivano per prendere e poi andar via. E probabilmente quel-  
lo è il destino delle forme altissime d'arte. Però non l'ho mai sentito parlare con-  
tro un attore, e alcuni gli han dato una parte alta della loro vita».*

Viani lavorava a Nuova Scena «dai tempi di Franceschi», dal 1976: «prima ero con Otello Sarzi, dal '71, appena tornato dal militare. Altrimenti facevo il delinquente, si era predestinati così. E dopo lui è venuto nell'83», racconta. Nato in una famiglia non colta, Viani aveva fatto solo tre anni di Scuola di avviamento professionale, dunque Leo significò l'incontro con la cultura oltre che con un altro modo di fare teatro. Rimase affascinato dal suo modo di recitare Shakespeare, che lo avvicinò per sempre a quella grandezza poetica; dal suo carisma («capire che era arrivato lui dal silenzio, che non era sottomissione, era rispetto»); dall'attenzione ai fattori etici e politici pur nel primato delle questioni artistiche; dal lavoro con gli attori («gli ho visto fare cose non indifferenti, cui io non ero abituato») e dal rispetto nei loro confronti («Non ho mai sentito offendere una persona, no, mai urlare, neanche dire imbecille, che cazzo fai, chi sei. E che pazienza!»). Intanto Maurizio Viani diventava a sua volta un maestro, un punto di riferimento per tanti artisti della luce.

### La luce che nasce dal buio

Leo ha iniziato da subito a farmi richieste scorrette da un punto di vista tecnico. Per dire un faro, puoi mettere il colore che vuoi, puoi tenerlo all'intensità che vuoi, però deve avere una direzione corretta rispetto all'illuminotecnica. E lui invece, per dirti, mi faceva puntare un faro contro un fondale, una cosa che non si fa. Un faro deve illuminare o una scenografia o un attore. Ma contro un fondale, lo punti perché non si veda niente. E lui là voleva puntare un faro. Allora da lì capisci che le regole che ci sono ti servono per vedere se possono essere ampliate. Per cercare un'altra maniera, per fare tentativi, ma sempre per arrivare a quello che per lui più corrispondeva a quel che gli serviva come linguaggio.

### La luce del nulla

Leo ti dava la possibilità di sbagliare. A me ad esempio chiedeva delle cose tipo, non so... in *Amleto* per l'«Essere o non essere» arriva un giorno e dice: «Ho capito che luce deve essere: la luce del nulla». Altri registi fanno richieste del genere per fare gli spiritosini. Ma lui era preciso sulla luce del nulla, sapeva tutto. E siamo andati avanti tre settimane, dove per me era difficile immaginare cos'era la luce del nulla, ma mi aiutava molto il fatto che ogni cosa che gli proponevo diceva: «No, non è questa la luce del nulla, però c'è una parte che può essere la luce del nulla». Finché alla fine è diventata una luce che andava su in alto, con uno specchio che la ributtava indietro, con una molla che io usavo nei burattini, quelli che si flettono. Era una luce che non illuminava niente, ma quando l'attore andava dentro alla luce, la luce c'era.

Per dire che ti dava la possibilità anche di far cose che in genere in teatro non si fanno, in genere ti chiamano per fare le cose che sai fare già. Con Leo dovevi saper fare le cose di base, ma tutto il resto del tempo era per capire se quella era l'unica possibilità e la migliore. E per saperlo facevi anche delle cose strampalate. E Leo aveva poi questa grande capacità di dire: «È questo». Ogni cosa prendeva valore di espressione anche

visivamente. Lui dava il ritmo di quel che succedeva, la qualità della luce è sempre rispetto a quella che viene prima, non è una luce in sé. In genere, vedi degli effetti di luce ma non c'è un racconto della luce. Si provava una scena e secondo lui era quella luce lì, poi, facendo quella luce, veniva fuori che in quella scena non ci stava, però la teneva per un'altra scena. E a forza di farlo e di vederlo mi è sembrato di capire anche a me il ritmo, proprio il ritmo inteso nel senso di racconto, non di trama ma qualcosa del genere.

Per dire, nel primo *Amleto*, nel monologo sugli spalti, lui appare dentro il cuore di suo padre, e suo padre è là in alto. E anche lì era una tecnica, lui stava sdraiato dentro un piatto di batteria, lo specchio era trasparente, a un certo punto lo illuminavi da dietro, il suo viso andava nello specchio, per cui era dentro al corpo di suo padre e vedevi il viso di Leo là che parlava, dal vivo.

### La luce del mare

Il mare era in *Dante Alighieri – studi e variazioni*, lo spettacolo subito dopo *Amleto*. Siamo stati quasi un mese con un catino, mettendo dentro dell'olio nell'acqua, alla fine è venuta questa vasca grande, però l'acqua non si muoveva, quindi abbiamo messo delle corde da parte a parte, così il movimento dell'acqua dava la rifrazione del mare. Lui appariva dietro questi specchi, che erano trasparenti, ancora non si usavano in Italia, difatti li prendevamo in Germania. Secondo come mettevi la luce diventava specchio oppure vedevi la figura dietro. Partiva con «Vergine madre» ed era lui dentro al mare, un mare che si stava muovendo veramente, non era una proiezione. Lo studio sulle cose che vedevi era tutto sperimentato, sperimentare nel senso di mettere alla prova le cose fino a quando non funzionano. Ad esempio, per fare un'esplosione c'erano già gli effetti pronti, però come li usavi tu li poteva usare un altro, erano in vendita. Lì invece dicevamo: quanto costa la parabola di un proiettore? Allora provavamo ad esempio con una saldatrice, ché le scorie della saldatrice sono caldissime e bruciano un po' il vetro. La parabola allora costava tremila lire, facciamo questo sforzo di spesa, caso mai si butta via, però quel tipo di effetto che veniva su quella parabola, quando andava bene, diventava la *sua* esplosione, non era un'esplosione qualunque.

### Creazione luminosa e recitazione

Leo insisteva sul fatto di abituare gli attori a stare in luce. Una cosa che altri registi danno per scontata, quando invece, andando in giro, mi sono reso conto che gli attori vanno educati in questo senso. In genere la luce si usa per far vedere, mentre per Leo si trattava di far scoprire attraverso la luce, più che di far vedere. Ad esempio, se a un attore illumini solo il viso e l'altro lo illumini a corpo intero, anche a distanza percepisci una profondità. Al cinema si usano i primi piani. Ma a teatro l'attore lì deve stare, in quel tipo di luce.

Lui aveva la capacità di sentirsi dentro la luce sapendo cosa gli spettatori vedevano da giù. In genere l'attore non sa attraverso la luce cosa vedono da giù, lui lo sapeva esattamente. E ti chiedeva attenzione, e per me era naturale questa attenzione darla, che se faceva due passi c'era quel taglio che prendeva dalla spalla al viso, se stava un passo indietro, due passi indietro, prendeva il corpo, se stava ancora due passi indietro la figura intera... E io da giù sapevo, mi rendevo conto da un gesto che lui faceva; e decideva lui dove recitare. E cambiava moltissimo vederlo intero o veder solo il viso. Perché lui si sentiva luce, e la luce diventava luce con lui, nel senso che tu non vedevi la luce finché lui non ci entrava.

### **L'alfabeto dei segni**

Pian piano si è creata un'intesa, per cui è diventato facilissimo, istintivo. Dopo dieci anni avevamo messo a punto una serie di segni, avevamo trovato una tecnica. Si verniciava una parte del faro, con la vernice che si usa per le marmitte, che tiene la temperatura, non si screpola, non si brucia. E dopo con una punta, con un chiodo messo su una matita facevi i segni che volevi. Si potevano fare diverse prove, tanto con il diluente si cancellavano: lui guardava e poi sceglieva. Si definiva un alfabeto.

### ***Past Eve and Adam's. Un saluto***

Adesso so che l'ultimo spettacolo era un saluto. Allora non me ne rendevo conto più di tanto, ma era proprio come fosse la prova d'esame di vent'anni di lavoro insieme. Una stanza bianca, dove non voleva niente in scena, faceva il buio, andava fuori, lasciava la scena vuota. E in questa stanza bianca stranamente son tornati fuori tutti i segni che abbiamo fatto in vent'anni, con i tre colori fondamentali. Ormai usavamo solo quelli lì. Tutto il resto era frutto di mescolanze. Ad esempio il viola: in genere si usano delle gelatine, come le chiamiamo, dei filtri già fatti, ma per noi ogni viola era sempre una gradazione diversa fra rosso e blu, con i fari puntati nello stesso punto, e dopo puoi fare tutti i viola che vuoi. Rosso, giallo e blu, i tre colori primari. E c'erano anche delle forme: il cerchio, il quadrato, il rettangolo, tutte cose già usate, ma stranamente erano venute fuori lì. Stranamente fino a un certo punto.

A un dato momento, quando è stata ora di andar lui sul palco, c'era il problema del suo viso, perché in mezzo a questo bianco il suo viso era sempre scuro. C'era il problema che non si vedeva il viso ed è andato avanti per una settimana. Alla fine è arrivato un pomeriggio, tranquillo, con la maschera bianca: «Mauri, il problema non c'è più...».

Sì, in *Past Eve and Adam's* c'erano tutte le luci, tutti i segni che avevamo trovato in venti anni; ne abbiamo fatte almeno trecento di righe, fra le tante righe ci ricordavamo qual era quella riga lì e quel tipo di curva, con che chiodo era stata graffiata. Oppure la saetta dei *Giganti della montagna*, che veniva proiettata, era fatta con una lattina di birra tagliata. Un tempo non voleva che io bevessi, però se viene di utilità

la birra che serve per il lavoro, passa, fammi vedere, ci scherzava sopra. Era capitato tagliando quelle lattine lì di alluminio, che si tagliano con le forbici, avevamo fatto questa folgore, questa saetta, e l'avevamo proiettata. E vista da giù funzionava. Diven-  
tò l'inizio dei *Giganti*, ed entrò anche in *Past Eve and Adam's*. E anche i colori c'erano tutti, e anche tutti i poeti che io gli ho sempre sentito recitare c'erano tutti quanti, era un saluto. E difatti l'ultimo spettacolo è stato fatto al Teatro Argentina a Roma, l'ultima volta lui ha recitato lì.

### **La responsabilità del denaro pubblico**

Per dire, fare le piramidi, a me è capitato di vedere delle costruzioni dove ci voleva non dico un tir, però un camion per portarle. Sei persone per scaricarle, quattro persone per montarle, per smontarle eccetera. Noi facevamo con due triangoli sovrapposti che combaciavano al centro, due triangoli rettangoli. Li accosti, a uno dai più luce, a uno meno e c'è già la piramide, diventa tridimensionale. Per dire che anche la sua forma di non grande rispetto verso un certo tipo di costruzione alla Ronconi non era una polemica spicciola, non era un fatto personale, era proprio dire: con quella quantità di denaro pubblico quanti spettacoli si possono fare, quante compagnie possono girare, e non per forza spettacoli che valgono meno anche solo visivamente. Per tornare a [Paolo] Cacchioli [direttore di Nuova Scena], scherzando, diceva che Leo era impegnativo come denaro, eccetera. Ma Leo faceva investire denaro per lo studio degli attori, ha creato degli attori che stanno riempiendo i teatri, attori particolari, che tengono il pubblico e che non fanno scelte tipo quelle che fa... ma dopo sembra polemica spicciola. È una responsabilità il denaro pubblico, per me non è secondario.

### **Avanti di vent'anni**

C'è stata un'evoluzione anche nei mezzi della tecnologia dall'80 ad oggi, è proprio un altro modo di fare le luci. Io continuo a fare così perché ho uno strumento talmente forte e avanti di vent'anni... I quattro tulle sovrapposti Leo me li faceva usare vent'anni fa, e adesso le vendono come cose moderne. Però i primi quattro anni con Nuova Scena sono stati proprio importanti, perché ci davano due mesi all'anno di prova, c'era anche una struttura che poteva permettersi di investire. Ma era un investimento non su una scultura di Pomodoro che poi butti via o lasci in un magazzino, significava ad esempio comprare dei fari, che poi sono rimasti a Nuova Scena, delle quinte di un certo tipo e non degli stracci, che poi sono rimaste a Nuova Scena. Non era l'armadio del Settecento che costava quaranta milioni, gli tagliavi i piedi perché era troppo alto, cose che fanno, mica stupidate. E finché siamo stati lì si sono sperimentati vari tipi di sagomatori, vari tipi di tulle, vari tipi di specchi, mentre poi non c'era più la possibilità, non parlo di denari guadagnati, ché io prendevo gli stessi soldi che prendevo prima e non credo che Leo si sia arricchito al punto di lasciare delle eredità. È un'altra l'eredità che lascia secondo me. Dopo si è cominciato a fare con

meno, però quei quattro anni di studio erano serviti, sapevamo che per fare una riga non c'era bisogno di dieci giorni di prova, per cui si è andati avanti a usare quelle cose modificandole. E non serviva neanche così tanto quel tipo di luce che c'era all'inizio, perché anche la compagnia era cresciuta, perché lui aveva questa capacità di sintesi... Un segno, per dire, se tu lo fai vedere di colpo è una cosa, se è qualcosa di cui non ti accorgi porta un tempo, quello di accorgerti, stare, andar via. Cambia. Per cui il progetto finale era di andar sotto il semaforo e dire: le luci son tre, tre colori ci sono, si spende meno.

### **L'arte di imparare, l'arte di insegnare**

Io almeno per dieci anni ho solo ascoltato, non come forma di sottomissione, ma come quando vedi una cosa talmente luminosa che non ti fai delle domande sul perché è così luminosa. Guardi quella luce perché in qualche maniera quella luce lì in sé si spiega, non mi son mai chiesto perché faceva questo invece che un'altra cosa. Io che sono ignorante, non è per merito né per colpa, per il tipo di estrazione familiare probabilmente o di predisposizione personale, io ho fatto la terza avviamento professionale e poi non ho più frequentato gli studi. Adesso mi capita stranamente, anche quando sento per televisione, distingo immediatamente se è Shakespeare, perché con quelle parole messe in quella maniera, può essere solo lui. Io ho sempre ascoltato per imparare, poi non ho mai chiesto perché rosso invece che giallo quel colore. Secondo me neanche lui all'inizio se lo chiedeva, e dopo, una volta capito, si sapeva perché, era rosso per cui non c'era neanche bisogno di discuterne, ma questo dopo tanto tempo. Non so come dire, io proprio ho sempre ascoltato e comunque ho sempre trovato molto coerente il suo dire e il suo fare, cosa che mica sempre corrisponde. E sempre in una misura che, anche rifacendo la stessa cosa, era sempre evoluta, era sempre vissuta, non era mai ripetuta. Ma non come gli attori che fan gli sciocchini, ogni sera son vivo: alcuni sì, altri lo raccontano. Il fatto della mezz'ora di silenzio nei camerini era vero, cose che adesso io vedo difficilmente. Io queste cose le ho vissute, le ho viste, me le ricordo, però secondo me Leo dava per scontato, insomma gli piaceva pensare questo, cioè che anche per gli altri era come per lui, questo senso del darsi senza fare calcoli su quanto ti sarebbe tornato utile questo tipo di esperienza. È la vita, non è un'esperienza, dopo diventa un'esperienza, quando questa si interrompe, non nel momento in cui è.

### **Come si sta sul palco**

Io l'ho visto senza il musicista, senza il costumista, senza lo scenografo far degli spettacoli dove la scenografia c'era, i costumi c'erano, la musica c'era, e costituivano un tutt'uno con un grande attore, oltretutto. E questo non per miseria, questo proprio per dire che l'eleganza non è nei camion, non è in Pomodoro, almeno in teatro, è nella nostra sapienza. Qualcuno l'avrà capito, non so come dire, è una storia lunga.

Però è tanto quello che lui ha dato, su come si sta in teatro sul palco. Adesso che molti arrivano dalla televisione, non sanno che in teatro si sta in un altro modo. È importante anche quello, perché se non tieni la sacralità di quel luogo, non è più credibile niente.

## SECONDO MOVIMENTO\_CORO

Elena Bucci

### TORNANDO A SCARAMOUCHE

Quando fummo invitati a partecipare a questa giornata, noi, del nucleo storico bolognese del Teatro di Leo, pensammo ad un intervento collettivo che testimoniassse la forza di un'esperienza che ancora ci unisce. Ognuno scelse un tema o uno spettacolo. Per me fu *Il ritorno di Scaramouche*.

Ogni volta che ci incontriamo siamo di nuovo compagnia, seppur lontani e diversi: ritrovo una tribù che condivide linguaggi, visioni etiche e strumenti che Leo ci aiutò a riconoscere e sviluppare e che reggono alla prova del tempo. Abbiamo avuto una straordinaria palestra dove misurare libertà e responsabilità, errori e scoperte. Mi sento parte di un libro che nessuno scrive. I ricordi di ognuno si moltiplicano attraverso i ricordi altrui come accade nelle veglie. Il nostro patrimonio di fatti e conoscenze, arricchito dalla natura divertente, malinconica, equivoca, autentica e fragile dell'aneddoto, sembra diventare parte della storia misteriosa della nostra arte e ne ritroviamo il valore, dimenticato nelle urgenze del presente. Il libro che siamo esiste, ma si esita a scriverlo, per paura di sbiadire i particolari, per la difficoltà di trovare una lingua che restituisca la tridimensionalità dell'esperienza, per un vago ma persistente senso di inferiorità nei confronti della storiografia più scientifica e ufficiale.

Eppure ancora oggi, dopo tanti anni, mi capita di incontrare persone che, con una luce particolare negli occhi, mi chiedono: «Tu sei la Morte, vero?». Era il personaggio ridicolo e straziato che avevo scelto di mettere in maschera. Dicono: «Ricordo *Il ritorno di Scaramouche* come fosse ora, dopo averlo visto ho scelto di fare teatro, ho cambiato il mio modo di vivere il teatro». Il libro che sogno ha già cominciato a scriversi da solo, per frammenti. Attori, autori, capocomici, tecnici possono contribuire con la loro voce.

La scarsa documentazione esistente è di poco aiuto: ho rivisto *Il ritorno* solo una volta, in una ripresa di contrabbando – Leo non voleva riprese video, le riteneva bugiarde – una camera fissa che vidi seduta sul divano di Pupetto Castellaneta, via dell'Orsa, Roma. Ancora una volta Leo aveva ragione: le nostre figurine erano fantasmi luminosi sullo schermo, le voci suonavano lontane e povere, non restituivano nessuna vera traduzione della magia dello spettacolo. Che miseria, che delusione. Molto meglio il ricordo, seppure deformato dall'emotività e dalla selezione individuale: un relitto vivo.

In quel tempo sentivamo che stava accadendo qualcosa di speciale, percepiamo la forza delle relazioni e della stratificazione dell'esperienza espressa in ogni gesto, la potenza spinta al massimo di quel gioco folle e vertiginoso, sospeso tra alto e basso, vita e teatro, che Leo ci spingeva a praticare. Ne ritrovavamo le radici nella forza eversiva della Commedia dell'Arte, nelle sue maschere senza riguardo e senza padroni.

Ma c'era dell'altro, insieme al dispiegarsi della consueta ma sempre sorprendente maestria nel montaggio, nella creazione delle luci con Maurizio Viani, nella definizione di una scena nuda che evocava mondi.

Cosa aveva visto la gente in noi? La potenza di una compagnia che aveva condiviso per anni un linguaggio e un viaggio che ora esplodeva nelle sue iridescenti rifrazioni, diverse per ognuno? Il punto di passaggio tra Leo e noi, la parabola della crescita estrema prima dell'esplosione e della dispersione? Il passaggio di età e di coscienza di un uomo di genio, le maschere della Commedia dell'Arte che tornavano dal passato portando ribellione, libertà, mistero?

C'era tutta la struggente poesia del teatro che, come sempre, crea e disperde, ma con un gesto poetico e distruttivo in più che ne aumentava il fascino: la dissoluzione di una compagnia.

Forse il pubblico sentiva, come noi, che si stava celebrando l'ultimo rito di un processo di iniziazione che si sarebbe presto concluso. Eravamo ormai ricchi di una forza invisibile che ancora non conoscevamo, nessuno era preparato a edificare imperi, ma non avevamo necessità di farlo. Allora compresi l'espressione "Leo dalle molte vite" e il valore della stratificazione delle esperienze nella biografia di un artista: nel momento del cambiamento riaffioravano il Leo di Roma, di Marigliano, il Leo di Perla, con tutto il fascino e il carico della paura, della giovinezza e della sua perdita, dell'alcol, della spinta all'autodistruzione, all'irrisione, alla rivolta. Leo ci stava per abbandonare perché ognuno andasse per la sua strada. Distruggere per creare. Eravamo all'apice nel nostro percorso, sospeso tra pratica della libertà e rigore tecnico, improvvisazione e scrittura, danza, musica e canto. Un percorso cominciato per me dalle prime ricerche sul suono di Goneril in *Re Lear*, dove con chitarroni giganti e microfoni davamo vita alla tempesta, passando dall'invito di Leo a creare una drammaturgia originale su musica di Coltrane, a partire da riflessioni scientifiche per *Novecento e Mille*, dalla scelta dello stato di coscienza – mai dire personaggio con lui! – chiamato Clitemnestra per *Quintett*, fino alla ricerca intorno a Gertrude madre di Amleto che mi ha accompagnato per tutto il viaggio nella compagnia.

Ora Leo ci portava in viaggio nel tempo dentro la Commedia dell'Arte, attraverso la sua capacità medianica di suggestione. Aveva immagini potenti che diventavano prove, domande, improvvisazioni, tentativi di scrittura personale, musiche, luci, spazio, immense aperture che quasi ubriacavano. Studiammo le maschere cinque giorni a Cervia, d'inverno. Tornammo e Leo disperse tutto quello che ci eravamo illusi di trovare. Arrivarono le maschere di Perocco, e ognuno di noi fu libero di scegliere le sue, inventandone gesti, voce e parole. La mia l'ho vista per la prima volta sulla faccia di Gino e ho sperato che la rifiutasse. Gliel'avrei strappata: la bautta, anonima, misteriosa, senza sesso, spiritosa e assassina. E poi mi innamorai della maschera del medico della peste.

Ero ossessionata dalla morte e dalla possibilità di poterla addomesticare. Avevo studiato all'università i nuovi storici francesi della quotidianità che mi parlavano di morte in pubblico e morte solitaria. Ora che mi ero avvicinata al mondo della Commedia dell'Arte o all'improvviso o degli istrioni, al tempo dei viaggi, dei lasciapassare, delle insegne, dei canovacci, dei lazzi, delle corti, trovavo la via per elaborare quelle riflessioni. Le maschere che mi hanno liberato dal ruolo di madre che Leo mi aveva assegnato da quando avevo ventitré anni, sono maschere di morte che non si portano di solito in teatro, non maschili, non femminili. Portandole, ho provato cosa sia la libertà da me stessa e dalla paura, ho praticato la follia dell'invenzione. Leo raccoglieva le nostre creazioni e le magnificava inserendole nel suo disegno. Ho potuto rinascere nuova nella mia stessa compagnia.

Non avemmo coscienza della forza del lavoro se non di fronte al pubblico. La prima prova aperta a Riolo Terme fu un'esaltante rivelazione, poi ritrovata in molte città d'Italia: il pubblico ci scriveva lettere, ci imitava nelle voci e nei gesti, ci aspettava numeroso alla fine dello spettacolo.

Dello spettacolo mi restano le fotografie di Marco Caselli Nirmal, niente manifesto, niente locandina. Mi sembrava un segno di morte preoccuparmi di conservare questi arredi.

Ho i fogli del copione, i miei appunti scarabocchiati e il libretto, una sola copia. Per fortuna c'è, ma sembra morto: la drammaturgia scritta non spiega la magia del teatro di Leo, proprio come le registrazioni.

Ho una maglietta con la mia foto stampata, tutta sbiadita, che mi ha regalato un macchinista della Fenice di Venezia l'autunno scorso dopo averla a lungo portata, tanto era forte il mito di quel nostro lavoro.

Ho i programmi di sala che mi ha regalato chi li aveva custoditi con cura.

Ricordo le musiche che Leo sceglieva per scatenare l'entusiasmo di ognuno e delle quali ritrovo intatto il potere, gli esercizi che facevo ogni giorno per conservare la velocità delle braccia necessaria alla trasformazione finale in ali, sotto la luce di Maurizio Viani. Ho il costume di velluto nero che mi è ritornato tra le mani dal magazzino del Teatro San Leonardo, nel quale eravamo stati convocati all'improvviso da qualcuno che voleva liberarsi di tutto. Di fronte alla mia disperazione nel vedere disperse quelle povere cose che, pur senza valore, avevano tutte un senso per noi, un ragazzo gentile si offrì di caricare nel suo furgone quello che era destinato alla spazzatura perché arrivasse in Romagna, dove lavoravamo. Tra gli stracci e la muffa, ecco il mio costume nero di velluto di seta, il più bel vestito che io abbia mai avuto, abito da cerimonia di un momento speciale e perfetto, dove ero più che mai sola e più che mai vicina a Leo e ai miei.

Antonio Alveario, con la penna, i saltelli, la parrucca gialla, la ricerca vana degli alessandrini.

Pupetto Castellaneta che sale i gradini del palchetto per fare Biccìa la nutricia. Cadrà? E lui come una volpe, sale e non cade, non cade mai.

Marco Manchisi Pulci, Pulcinella, furbo, spiritoso, eppure facile da abbindolare, buono.

Francesca Mazza, la Vita, e basta questo per dire tutto della potenza della sua figura rossa.

Gino Paccagnella, chi può dimenticare la sua faccia con gli occhialoni di Tristano? La rivelazione della sua forza comica?

Marco Sgrosso, Vongola tutto di velluto rosso bordeaux, inquietante, pauroso, esilarante, potente, con le gambe di molla, lo spirito veloce.

Erano tutti splendidi. Mentre li guardavo dalla panca, in scena, mi parevano non umani, mitici, animali e dèi. Grazie a Leo, Scaramouche tornava dal buio delle maschere della Commedia dell'Arte a insegnarci di nuovo lo sberleffo unito all'inchino, la creazione senza freni, la ribellione sorridente.

Se fossi ancora la Morte del *Ritorno di Scaramouche*, se fossi ancora quello scheletrino con la maschera bianca e le scarpe da ginnastica, che grazie a te saltava sul palco con la voce acuta, la Morte malinconica che non capiva perché tutti la sfuggissero e che provava schifo e pietà per gli umani, ti verrei a prendere dove sei e ti riporterei indietro: allora sì che sarebbe il ritorno di Scaramouche, sarebbe di nuovo Leo Pantalone che duellava con la sua stessa morte, che ci conduceva in alto, sarebbe l'eleganza della tua voce, la battuta, l'inchino e lo sberleffo. Io non sono più quella, ma come tu dicevi, il tempo non esiste, e quindi, con uno sgambetto, torni lo stesso, un Fool maestro dalla schiena dritta troppo presto dimenticato.

Torni anche grazie alla tenacia di qualcuno, grazie a quella misteriosa scia di memoria e di energia che non comanda, non ha padroni e resta.

Stefano Randisi

**DRAMMATURGIA SPEZZATA E RICOMPOSTA.  
I LAMPI DI AMLETO, URLO, TOTÒ E LAURENCE OLIVIER  
IN THE CONNECTION**

Io ho scelto di ricordare il primo spettacolo che Leo ha realizzato al suo arrivo a Bologna, nel 1983. Era stata Nuova Scena a invitarlo, per cominciare quel rapporto di produzione più continuativo che gettò le basi della compagnia che oggi ci vede riuniti qui. Lo spettacolo era *The Connection*, un testo degli anni Sessanta scritto da Jack Gelber e rappresentato a suo tempo dal Living Theatre. I temi erano legati alla *beat generation*, alla rivoluzione culturale e sociale di quegli anni, al movimento di liberazione che investiva la società e soprattutto i giovani e gli artisti. Il plot ruotava attorno alla droga e alla produzione artistica, e Nuova Scena organizzò a latere dello spettacolo un convegno proprio su questo tema, invitando nomi come Gregory Corso, Timothy Leary e Fernanda Pivano. Leo era un artista quasi ai margini da un punto di vista intellettuale, nel senso che voleva andare oltre gli schemi prefissati, e aveva appena deciso di liberarsi dalla dipendenza dell'alcol con una cura disintossicante che fece poco prima di giungere a Bologna. *The Connection* sembrava dunque il testo giusto per lui e per questo suo nuovo inizio. Tutto era incentrato sull'arrivo di un pusher che avrebbe portato «la robbia» (come diceva Leo) a un gruppo di ragazzi in nervosa – a volte catatonica – attesa. Tra di loro c'erano dei musicisti che, nello spettacolo, attaccavano ripetutamente a suonare la loro musica jazz. Leo ne fece uno spettacolo che parlava di solitudini altissime, di icone dell'Arte e della Letteratura, dal teatro alla musica, dalla poesia al cinema, c'erano citazioni da Shakespeare, Allen Ginsberg, Charlie Parker, Laurence Olivier, Totò, Billie Holiday, Buster Keaton, e Leo entrava dentro ognuno di questi grandi artisti diventando di volta in volta il loro corpo vivente.

Quando arrivò a Bologna per conoscere e parlare con noi attori, scelti da Nuova Scena per lavorare con lui, Leo iniziò a presentare un suo modo di fare lo spettacolo: parlava di far nascere lo spettacolo da un'idea, più che dal testo che andavamo a mettere in scena; il testo era un pretesto, e difatti iniziò a usarlo smontandolo, prendendo dei grappoli di battute e chiedendoci di lavorarci sopra, poi avrebbe poeticizzato il nostro intervento e lo avrebbe inserito nel suo disegno. Il disegno consisteva in un percorso, che poi ho potuto riscontrare in tanti altri spettacoli di Leo. Un percorso di composizione e scomposizione, approfondimento, allargamento di un'idea, accostando cose che sembravano completamente diverse. Amleto, *Urlo*, l'amato Totò...

Alla prima dello spettacolo c'erano Fernanda Pivano e Jack Gelber. La Pivano, che aveva fatto una bellissima traduzione del testo, si voltava all'autore dicendo «Non c'è niente! Non c'è niente!». In realtà non c'erano le parole ma c'era il senso di *The Connection*. Leo, le parole, aveva la capacità di reinventarle anche attraverso gli inter-

venti di Amleto, le battute di Totò, la gestualità di Buster Keaton. Abbiamo imparato in seguito a capire come queste citazioni si inserivano nei suoi spettacoli. Leo aveva la capacità di individuare collegamenti imprevedibili, acuti e illuminanti, fra una poesia e una musica, ad esempio, e attraverso una battuta teatrale li “armonizzava”. L’immagine iniziale dello spettacolo era uno schermo bianco che si andava illuminando, poi Leo ogni tanto cambiava personaggio, doveva fare il pusher ed entrava vestito da donna con una parrucca rossa... era orrendo! Si era convinto che voleva far ridere Enzo [Vetrano] in scena e ci provava sempre con trovate diverse. Si divertiva molto, sul palco, e poi improvvisamente entrava in un altro «stato di coscienza», per usare le sue parole, e sprofondava nella disperazione o nella solitudine, ascoltando un brano musicale, o usando il microfono come amplificazione e deformazione della sua voce. La sua bellissima voce.

A un certo punto, in una scena, noi eravamo ingessati, nel vero senso della parola. Eravamo andati tutti all’Ospedale Rizzoli a farci ingessare in diversi punti del corpo, e poi i gessi sono stati tagliati e preparati per poterli riusare in scena. Leo ci guardava e diceva ai tecnici dell’ospedale: lui con le braccia dritte in avanti, lei con le braccia attaccate al busto, lui col collo bloccato, lui col braccio piegato davanti al viso... Non so chi si sia divertito di più, quel giorno al Rizzoli.

Quello fu anche lo spettacolo in cui si conobbero Leo e Maurizio Viani. Parlarono molto della funzione della luce, prima di cominciare a lavorare sullo spettacolo. O meglio, Leo parlava e Maurizio assorbiva le sue parole. Dal loro incontro sarebbe nato un modo di utilizzare la luce in scena che ha fatto scuola e ha insegnato moltissimo a tutti noi. Ricordo un mare fatto con dei sagomatori blu sullo schermo bianco, a un’altezza di circa in metro. Leo faceva finta di pescare con una canna e noi attori venivamo fuori come tirati su per una mano, o una spalla, o la testa. Poi ci guardava schifato e diceva: «Ma dove vi ho pescato, a voi?» In un’altra scena, quando la desolazione diventava generale, si accendevano solo proiettori al sodio, che fanno una luce arancione che divora i colori, quella che c’era una volta nelle gallerie delle autostrade. Restava tutto in bianco e nero, solo con sfumature di grigi, senza altri colori. Oppure quel bianco accecante che illuminava lo schermo nel finale, con le braccia di Leo che cercavano di rompere questo muro, ma che rimanevano imprigionate.

Nello spettacolo c’era poi un momento di un doppio monologo: Leo recitava e Larry [Nocella] suonava il suo sax, una scena sublime.

C’erano momenti di assoluta poesia, di vero teatro... anche se del testo di *The Connection* rimase ben poco.

Angela Malfitano

## LA TEMPESTA BIANCA

*Tempesta* è stato uno spettacolo della trilogia Shakespeariana messo in scena da Leo nei suoi primi anni bolognesi, tra l'86 e l'87. La sua messa in scena era il completamento del ciclo iniziato con *Amleto* e proseguito con *Re Lear*. Leo conclude così anche il suo percorso di trasferimento da Roma a Bologna.

Sono stata interprete di Miranda, la figlia del Mago Prospero, nella seconda edizione di *Tempesta*. Ho debuttato nel febbraio dell'87 a Parigi al Théâtre Gérard-Philipe diretto allora da Daniel Mesguich.

La prima sensazione che ho, appena si deve nominare Leo pubblicamente, è quella di fare silenzio. Leo per me sta in un angolo, protetto sotto molti strati. Sta nei miei ricordi più delicati come carta di riso. Così lo si vorrebbe tenere solo per sé, in disparte, protetto. Ma ciò che si sta facendo per mantenere e tramandare il suo pensiero, se non la sua arte (intramandabile) è giusto. Dunque si deve parlare di Leo, pensando alla trasmissione della nostra eccezionale esperienza di attori e individui.

Ho scelto di raccontare di *Tempesta* e di chiamarla "bianca"; prima di tutto perché in scena tutto era bianco: il pvc sul palcoscenico, le quinte, il praticabile sul fondale dietro un velatino dove erano le visioni di Prospero, bianchi i costumi degli attori e le maschere. Soltanto tre personaggi non erano biancovestiti: Caliban e Trinculo, il mostro vestito di corde, e uno Charlot romagnolo in giacchetta rossa. C'erano specchi sul fondale e sulle quinte. Ma bianca era anche l'energia e la magia infusa da Leo nella trama del lavoro.

Il mio arrivo in compagnia per questo spettacolo ha qualcosa di romanzesco, e questa sensazione si prolunga, nel ricordo, anche per i mesi della tournée. Nel luglio dell'86 ho reincontrato Leo al Festival di Santarcangelo. Cercava un'attrice per il personaggio di Miranda. Scherzammo sul fatto che non mi aveva preso mesi prima per il personaggio di Goneril nel *Re Lear* e ora era senza Miranda. Si era instaurata tra noi una sorta di complicità. Ci accordammo per un provino su parte in agosto, al teatro Testoni di Bologna. Là mi fece indossare un abito bianco monacale con una mantella bianca. Dovevo entrare dal fondo della platea con il monologo del primo atto. Lui mi aspettava a proscenio. Fui presa. La prima cosa che ci disse alle prove fu che *Tempesta* era un'opera altamente esoterica; questo era già evidente studiando la genesi del testo, definito dagli studiosi il testamento artistico di Shakespeare, ma nel lavoro dentro il quale Leo ci accompagnò, tutto diventò altamente prodigioso. Cito dagli appunti: «In *Tempesta* Prospero ha due parti: il negativo Caliban e il positivo Ariel, e porta con sé Miranda. Miranda doveva essere l'innocenza più assoluta, l'occhio nuovo». Miranda viene a conoscenza della violenza con Caliban, dell'amore con Ferdinand. Era lei la portatrice dell'occhio "da zero", innocente. Lo sguardo di Miranda era lo sguardo nuovo, la terza parte dello sguardo di Prospero, il suo terzo occhio. E poi l'inizio: la

scena del naufragio sulle note del preludio di *Parsifal* di Wagner. Tutta la compagnia, tranne Leo ed io, avanzava lentamente verso proscenio, sugli occhi bende bianche. Le battute dei naufraghi date come in un sogno lontano. Poi Miranda, dal fondo della platea, avanza scongiurando il padre di dirle il perché del sollevamento di quella paurosa tempesta.

L'energia che percorreva lo spettacolo aveva qualcosa di incantato, impalpabile, affascinante. Tanto che, durante la tournée, succedettero diversi strani episodi. Una sera, dopo una delle mie scene, dove le luci di Maurizio Viani erano filtrate da mascherine a piccoli buchi che lo stesso Viani faceva a mano, svenni appena uscita in quinta. Ero stordita. L'impressione che questi bolli di luce facevano agli occhi si trasmetteva anche interiormente; tutto il teatro era illuminato in questo modo: tondi di luce sulla scena, in platea, sul soffitto. Maurizio Viani ricorda così nel libro *La terza vita di Leo* le luci di *Tempesta*: «Poi c'è stato il nostro portento della *Tempesta*, e un mese di prove ogni giorno per trovare quel bianco fermo dell'inizio». La magia della *Tempesta*. Leo mi diceva: «Esiste un mondo parallelo a quello che percepiamo, dove segni, simboli e segnali sono in armonia. Noi artisti possiamo coglierli, lavorarli in un percorso di magia bianca. Non usare mai la magia nera, alcuni artisti lo fanno, tu non lo fare mai». Leo mi aveva parlato dei suoi studi sull'esoterismo, sull'Oltre, l'*altro mondo*. Ma non si deve pensare che ne parlasse tanto in pubblico. Conosceva le conseguenze delle sue dichiarazioni. Penso che toccasse questi argomenti soltanto in un rapporto uno a uno e a volte, se necessario, durante le prove a tavolino con i suoi attori. Quando toccava questi temi scattava sempre qualche vibrazione in più dentro di me. Mi sentivo una piccola e silenziosa apprendista stregona. Mi ha segnato la strada fin da allora, lasciandomi libera. Anni dopo avrei incontrato un altro Maestro che nominava le stesse parole: il non detto, l'indicibile, il mistero. Leo e Concetto Pozzati, per nostra fortuna, si sono conosciuti e riconosciuti. E sono grata di averli incontrati entrambi.

I discorsi di Leo sull'Altro mondo, sul mondo sotterraneo, li avrei ritrovati anni dopo negli scritti di Philip K. Dick, proprio per una rassegna dedicata a Leo al Teatro San Leonardo, voluta da Paolo Ambrosino, quando Leo era entrato in coma. Il coma, non è forse un altro atroce incantamento?

L'ascolto delle energie invisibili mi ha fatto interessare all'aspetto sciamanico dell'attore e al suo servizio per la comunità. Tutto ciò infatti si incrociava con il lavoro per la mia tesi di laurea col professor Claudio Meldolesi; e l'antropologia dell'attore è stato uno dei fondamenti della tesi. Lo stesso Meldolesi riprenderà il tema dell'Oltre e lo renderà studio anche nel libro che ho curato con lui insieme a Laura Mariani *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*.

Leo, con grande rigore e disciplina, stava percorrendo la via della Conoscenza, fu un esempio formidabile per noi. Da allora per me è iniziato il percorso di attore-autore che Leo indicava. Iniziò con un testo di Dürrenmatt *La morte della Pizia*, andato in scena nella prima rassegna al suo Spazio della Memoria, il capannone dove tutti noi abbiamo dato la coppale ai bancali. Perché anche questo faceva parte del nostro noviziato. Dell'arte che stavamo praticando con il mago: come Topolino nell'*Apprendista stregone* porta i secchi pieni d'acqua e fa ballare la scopa magica, così noi

ci industriavamo a verniciare i praticabili che avrebbero fatto la piccola *grande* gradinata dello Spazio della Memoria.

Leo aveva l'intenzione del maestro. Un impasto di severità, rigore e bontà. Venne a vedere le prove, sorrise, mi diede consigli. Dopo il mio debutto con *La morte della Pizia* mi disse che ero stata brava. Quanta semplicità e profonda generosità in questo gesto del Maestro verso l'allievo.

Marco Sgrosso

## L'INFERNO DEI GRANDI

«Fermati figlio! Abbi rispetto, figlio, di questo seno, sul quale tante volte il capo ti cadde nel sonno, e tu continuavi a succhiare con le tue molli gengive il dolce latte che ti nutriva».

Questa battuta è tratta dalle *Coefore* di Eschilo e fa parte del dialogo tra Clitemnestra e Oreste, quando lui arriva per ucciderla. Per il mio provino con Leo avevo portato questo dialogo, nel corso del quale, sdoppiandomi, interpretavo entrambi i personaggi, modificando il timbro della voce, la postura del corpo e la gestualità nell'alternanza tra madre e figlio. Lui rimase molto colpito, ma io allora non sapevo che fosse un'ottima carta di presentazione, data la sua attenzione e il suo interesse per il lavoro sulla voce e sulla parola. È un ricordo indimenticabile: recitavo sul palcoscenico del Teatro Testoni di Bologna, dove era allestita la scena del suo bellissimo assolo su Dante Alighieri, e sarebbe dovuto essere un provino di conoscenza, perché lui cercava soltanto le due attrici per i ruoli di Goneril e Regan nel suo *King Lear – studi e variazioni*, ma l'inaspettata rinuncia di un attore che aveva già scelto mi diede la possibilità di fare parte del cast dello spettacolo, nel bellissimo ruolo del bastardo Edmund.

Ho scelto di parlare di *Quintett*, spettacolo dedicato ai tragici greci, proprio per testimoniare il grande amore che Leo aveva per la “bellezza” della parola. La parola teatrale per lui non aveva soltanto la funzione di veicolare un significato, ma era innanzitutto musica, armonia, poesia, e per questo motivo dedicava grande cura all'equilibrio delle voci. Nelle prove di *Quintett* Leo lavorò molto a lungo per creare una partitura sonora basata sui diversi timbri delle voci degli attori e sul ritmo emotivo e tecnico delle battute.

E sono felice di parlare di questo spettacolo perché la cosa più preziosa che resta nella memoria dell'attore, non credo sia soltanto il risultato o il successo dello spettacolo, quanto appunto la bellezza delle prove.

E di *Quintett* ricordo prove meravigliose. Anche per questo è uno degli spettacoli che ho più amato nel corso della mia lunga esperienza con Leo, assieme alle due indimenticabili versioni del *King Lear*, distanti circa quindici anni l'una dall'altra, diversissime ed entrambe bellissime.

In *Quintett*, per la prima volta, Leo ci diede una prova di grande fiducia. Era circondato dagli attori del suo nucleo storico, quelli cui teneva di più, e ci lasciò liberi di scegliere non soltanto la tragedia e il personaggio che volevamo interpretare, ma in parte anche la selezione dei testi. Ovviamente lui si occupò di riorganizzare tutti i materiali, partendo dall'idea iniziale del viaggio compiuto da Orfeo all'inferno per ritrovare la sua Euridice. Nel corso di questo viaggio di conoscenza e di conquista della consapevolezza, Leo/Orfeo incontrava i grandi personaggi tragici e ascoltava i loro drammi, a partire dalla sua stessa metamorfosi nel cieco Edipo. Lo spettacolo

era veramente una ricerca, sia dal punto di vista della scrittura scenica che da quello della drammaturgia: si partiva dai testi greci per mescolarli con schegge di umanità più recenti, ma confinate nello stesso inferno.

Nella direzione e nella composizione di questo lavoro, Leo aveva un'incredibile meticolosità nel fermarci su una singola parola, nel chiederci come allungare o contrarre una sillaba, e così il testo diventava una vera partitura musicale, tanto nelle parti singole quanto in quelle corali. Assieme alla grande libertà di scelta, ci stimolò ad usare il corpo per arricchire l'espressività tragica del personaggio. Così, l'Antigone di Francesca Mazza correva contro muri o barriere invisibili che la respingevano, come una falena prigioniera in uno spazio chiuso; e la Clitemnestra di Elena Bucci doveva avere la forza e a tratti l'immobilità statuaria di una pietra antica. Gino Paccagnella imprimeva ad Oreste l'elasticità e la forza atletica del figlio vendicatore, mentre il supplizio fisico e psicologico del mio Prometeo si manifestava in posture fisiche estreme, scomode, bloccate, oppure in un crescendo di tremiti e vibrazioni, accompagnato dalle percussioni suonate dallo stesso Leo dal vivo, a suggerire la fatica e lo sforzo vano di liberarsi dalla condanna divina inflitta.

In misura forse maggiore di altre produzioni più celebrate, *Quintett* è un esempio perfetto del lavoro di Leo sulla parola e sull'attore, oltre che del suo interesse per la potenza poetica del testo. Rileggendo, poco tempo fa, il copione di *Quintett*, ho ritrovato l'ultima battuta che pronunciava Leo nello spettacolo, una battuta scritta da lui che avevo completamente dimenticato, e mi ha fatto pensare al modo assurdo e improvviso in cui se n'è andato, a quel suo improvviso silenzio che ci ha lasciato tante domande senza risposta: «Perché ancora vedere, quando nulla di dolce al mondo c'è da vedere? Silenzio, non più ridestate il pianger lungo, un fermo suggello ha chiuso gli eventi per sempre, ma già si racconta che nei tunnel delle metropolitane alcuni binari s'intrecciano in uno, in silenzio...».

Dopo tanti anni dal suo abbandono, mi sono di nuovo profondamente emozionato e ho pensato che, come Prometeo regala la coscienza, il fuoco e la vista agli uomini, così Leo ha lasciato a chi sa e vuole coglierlo un dono molto prezioso, indefinibile a parole, ma che rimane, senza il pericolo che rocce, aquile voraci o catene possano roderlo... qualcosa che continua a vivere dentro nel tempo e produce pensiero, memoria e azione.

Marco Manchisi

## IL PESO DELLE PAROLE NEL CREPUSCOLO DELLA SCENA

Dal mio diario di lavoro tenuto durante le prove dello spettacolo *Metamorfosi*.

16 gennaio 1990

Primo giorno di prove. Bologna, Villa Guastavillani. Il sole del tramonto illumina la sala dove lavoriamo, letture intrecciate. Toni bassi e dolci, toni alti e sgradevoli. Piccolo montaggio in piedi.

17 gennaio

*Metamorfosi* per dire esplosione dei testi, macerie grossolane, spezzoni, miscugli, pezzi di pensiero, macromolecole, tutto ciò come pretesto per fare uno spettacolo. Materiale che viene inserito in una trama estremamente semplice come pretesto. Osserviamo Strindberg nel suo naturalismo, e lavoriamo per la sua trasformazione. Una semplicità di base in cui viene inserita una disfunzione come accelerazioni o rallentamenti. Utilizzo delle didascalie e delle descrizioni letterarie come stesso testo recitativo, come teatro. Ogni battuta diventa significativa in sé, come corpo a sé stante, un mondo sonoro. Suonare ciò che è scritto. Consideriamo una battuta come «Chiudi la porta», come un mondo sonoro conosciuto e non come letteratura. L'esistenza della parola va riportata in vita. Quale mondo sonoro pescare in Strindberg? Nell'incubo innanzitutto. Odio. Antipatia. Nel *Memorandum* di Strindberg ci sono molte indicazioni sul modo di recitare. Si lavora sul *Pellicano*. Prima scena.

La madre che dovrebbe essere un centro importante per la famiglia, autoritaria, non viene nemmeno presa in considerazione dalla cameriera. Scardinamento del rapporto. Si aggiungono pause innaturali, stonate. La madre è stata paragonata a Clitennestra. C'è un pessimismo assoluto, sfiducia nella vita, angoscia tetra. Pensiamo a un Dario Argento poeticizzato, pensiamo a Edgar Allan Poe. Attenzione alla punteggiatura, che è logica, per farci capire il senso, ma poi bisogna suonarla la battuta, renderla musicale. Uno squilibrio recitativo per restituire una sgradevolezza nella battuta della cameriera: «Questo c'era da immaginarselo, ed è per questo che avevo...».

Si legge da *La strada maestra* - Stazione terza. Si riprende il piccolo montaggio in piedi con l'aggiunta di un pezzo tratto da *La strada maestra*. Scena Giovinetta e Cacciatore. Sequenza: *Il pellicano, Colonia penale; Il romanzo della rosa; La strada maestra*.

18 gennaio

Concetto di variazione, metamorfosi. Evoluzione storica: tre note primordiali, la scala diatonica, poi vengono i semitoni da cui la scala cromatica. Dodecafonico: 12

suoni come ordine tra toni e semitoni. La musica con le 7 note. 7 numero magico come il 12. 7 moltiplicato per se stesso dà 49, numero del Giubileo. Le vibrazioni, la danza cosmica. 1: unità come contrapposizione alla varietà. 2: come variazione di questa unità. 2 è sempre formato da 2 uno, così come 3 è formato da 3 uno, ecc.

Il teatro per capire la vita universale nel suo dinamico mutare. Lo spettacolo muta da un giorno all'altro anche se non è voluto: il pubblico, la voce, il teatro, la variazione è ineluttabile e bisogna prenderne consapevolezza, poterla osservare e studiare. Il teatro è un modo... È importante nel teatro come dici una battuta. Per noi è importante l'*Amleto* anche perché c'è stato Laurence Olivier che lo ha recitato in un certo modo, non sarà quindi l'*Amleto* di Shakespeare ma di Laurence Olivier. Provare ad essere neri, New Orleans. Si riprende lo schema in piedi, con nuovi inserimenti. Schema A: *Il pellicano; Il romanzo della rosa; Il pellicano; Colonia penale; Il pellicano; La strada maestra*; Shakespeare-Leo, un rovesciamento. Durata: 35 minuti.

19 gennaio

Riepilogo teorico. L'importanza dell'immediatezza vocale. Nel dialetto c'è più immediatezza vocale. L'importanza della vocalità come sonorità che esprime il contenuto. Strindberg è originale perché ha pochi modelli e quindi è una forma di teatro quasi puro. Il sogno ha una sua logicità che la ragione dell'uomo traduce in qualcosa di illogico, in immagini che vorrebbero esplicitare il senso intrinseco del sogno. Rovesciamento della forma all'interno dell'incubo.

Indicazioni tecniche. Semiaperture; microaperture; recitare la prosa come poesia e viceversa; prendere sempre mezzo fiato; lasciare intuire il senso senza colorire troppo; recitare, dopo aver acquisito il senso, una nota sotto; usare i respiri come fatto musicale e per raccogliere concentrazione.

Si legge da *La strada maestra*, scena Giovinetta e Cacciatore. Un regno ridotto a un rudere. Esiste anche una strada occulta: cause sotterranee che ogni tanto emergono e condizionano i comportamenti e le azioni. *Le stelle* di Asimov.

25 gennaio

Leo ci detta un testo. (Dalla *Pulzella d'Orleans*):

FRANCESCA/GIOVANNA (*ispirata*) – Colma è la misura, maturo il raccolto. Con la sua falce giungerà la vergine e mieterà ciò che con la superbia del nemico ha seminato; dal cielo ella strappa giù quella gloria, ch'egli credette d'aver appeso alle stelle. Non perdetevi d'animo! Non fuggite! [*da O' Neill*] Non datemi ascolto, per carità!

BOBETTE – Sembra l'obitorio qua dentro.

MARCO [*da Arriva l'uomo del ghiaccio di O' Neill*] – Il sonno è buono, migliore è la morte, meglio di tutto è mai non esser nati.

BOBETTE – Il silenzio è quello della stanza di un moribondo dove ognuno trattiene il respiro in attesa che muoia. Noi andiamo... Il mio fidanzato finalmente mi porta al cinema. Danno: *Le disgrazie non vengono mai sole*.

PAOLA – Va' a lavare i piatti tu!

BOBETTE – Come?

PAOLA (*ironicamente*) – No, dicevo alla santa...

BOBETTE – Buonanotte.  
MARCO – Buonanotte.  
PAOLA – Buonanotte.

Si rilegge dal *Pellicano* [di Strindberg] il finale. L'assenza del padre vista come il "Re in esilio". Nel fallimento della cultura occidentale è un luogo comune l'assenza, la mancanza dell'uomo. Poi c'è la donna che dà la vita ma anche la morte. "La madre terra" da cui si nasce e dove si ritorna. Il tema della donna è trattato anche da Shakespeare e da altri grandi. Vedi la madre di Amleto e la moglie di Macbeth. Il femminile: creatività e vita e anche incoscienza. "La vita è coscienza". Dante ci parla dell'uomo. Il femminile è da rendere cosciente. Il maschile è la ragione, la coscienza, il sole. Il maschile nel negativo è l'esclusione del sentimento nella società dello sviluppo in occidente che abbandona altre pulsioni come la poesia, ecc.

28 gennaio

Attenzione al naturalismo, che bisogna vederlo come esigenza naturale dell'uomo. Nasce anche come esasperazione delle correnti precedenti, ma bisogna sgombrare il campo dalle etichette storiche. È una realtà poetica. L'attore è naturale in riferimento a sé e non rispetto alla rappresentazione. È il rapporto con se stesso che è importante.

La semplicità è nel mettere né un gesto in più né un gesto in meno. Elementi importanti per il teatro ma anche per la vita. Né risparmiarsi né dare molto. Semplicità come economia. Che rapporto avremo con una battuta di Pirandello o di Shakespeare? Che naturalezza in noi deve esserci per dire quella battuta? Perché Shakespeare ci sembra più mitico di Pirandello? Perché non faccio questo gesto quotidiano quando recito Shakespeare? Il dramma borghese con la sua gestualità ha portato un allargamento dei mezzi, che non deve significare però essere più ricchi di mezzi. A questi bisogna unire naturalezza ed economia, scavalcando la storia con le sue etichette. Essere onesti con se stessi, non essere falsi, essere veri nella falsità della rappresentazione. Nel dialogo è importante che quando uno non recita, non resti immobile ed incassi il colpo, affrontando la realtà in un modo particolare, come se vivessimo in un'altra realtà. In Pirandello questo esercizio è assai difficile, ma è un modo utile per non rappresentare la bieca quotidianità, così come fanno i vari De Niro, Enrico Maria Salerno, etc. Cioè il bieco verismo. Strindberg con la sua quotidianità, ma anche con la sua grande capacità simbolica, intuisce questo, contiene in sé i germi giusti per lavorare in direzione di un nuovo Pirandello e di una giusta quotidianità. Non si tratta di apparire o dire una cosa con semplicità, ma bisogna dire a se stessi «devo essere semplice», e basta. Per quanto riguarda i monologhi pirandelliani, bisogna pescare dentro il proprio inconscio quei personaggi che apparentemente non potremmo mai recitare, così come fa Shakespeare scrivendo personaggi come *Re Lear* o *Macbeth*.

Si lavora sulla presenza degli oggetti in scena. Toccarli in modo congruo e incongruo. Punti di contatto. Leo aggiunge una nuova battuta per Paola: «Prima di lavare i piatti, pulisci la verdura, togli la polvere, lucida i mobili e lava per terra, che sarebbe ora... Io vado di là, c'è un programma che m'interessa. Il Re se vuole restare a cena, tanto con quello che si mangia...».

Esce Paola ed entra Francesca con un portaverdure che mette sul tavolo. Recita un pezzo da *Santa Giovanna dei Macelli*... poi lava per terra.

29 gennaio

*Il Pellicano* è stato paragonato alle *Orestidi*, ma Leo vede una relazione anche con l'*Amleto* nel rapporto madre figlio. L'*Oresteia* ha molte implicazioni con la vita nel passaggio dall'inconscio alla coscienza, attraverso Oreste che restaura il mondo maschile non con la violenza, ma grazie a una presa di coscienza. Nel *Pellicano* il mondo maschile si restaura attraverso la punizione, con l'incendio della casa attuato dal figlio. Riconoscendo i suoi errori, anche la figlia così si purifica, e diviene simbolicamente "sposa". Alla luce di questo, bisognerà rileggere la scena Madre-Figlia. La Figlia si stacca dall'incoscienza della Madre e dalla sua non vita. Coi, la donna, che dà la vita, il latte, il nutrimento, nel *Pellicano* è la madre cattiva che rende i figli incompleti, che solo attraverso il fuoco e la conseguente purificazione si completeranno.

30 gennaio

Si sta delineando una decadenza della cultura occidentale dove il re in esilio, che ha perso il suo regno (così come gli uomini che hanno perso il proprio regno), cerca di ritrovare la sua terra.

Da *La donna del mare* di Ibsen:

LEO – Cos'è quella grande nave che s'avvicina?

FRANCESCA – Dev'essere il vapore inglese.

LEO – Si ferma fuori alla boa, getta sempre l'ancora qui?

FRANCESCA – Per mezz'ora soltanto, poi risale. Andrà al largo, sul gran mare aperto. Lontano, attraverso gli oceani. Oh, poter esser là sopra...

LEO – Non hai mai fatto lunghi viaggi in mare?

FRANCESCA – No, null'altro che brevi gite.

LEO – Se gli uomini si fossero abituati sin dall'inizio a trascorrere la vita sul mare, o fors'anche nel mare, saremmo molto migliori di quel che siamo. Non soltanto migliori, ma anche molto più felici. Ma quel che è fatto è fatto. Ormai abbiamo sbagliato mestiere e siamo diventati animali terrestri invece che animali marini. In ogni caso credo che adesso sia troppo tardi per rimediare. E forse gli uomini stessi se ne rendono conto e portano con sé come un rimpianto o una pena segreta per quest'errore. Credimi, questa è la ragione profonda della malinconia umana.

FRANCESCA – Non credo che gli uomini siano tanto malinconici nel proprio intimo. Io credo che la maggioranza degli uomini posseggano una grande gioia inconscia.

LEO – No, non mi pare che sia così. Quella gioia... somiglia alla gioia che ci ispira una lunga e limpida giornata estiva. Su di essa pesa il presagio delle tenebre incombenti, e quel presagio appunto getta la sua ombra sulla felicità umana... Era così azzurro e sfolgorante fino ad un momento fa: ed ecco che all'improvviso...

FRANCESCA – Non dovrete lasciarvi prendere da pensieri così tristi.

Enzo Vetrano

## **TOTÒ, PRINCIPE DI DANIMARCA**

Inizialmente io non facevo parte del cast di *Totò, Principe di Danimarca*. La mia partecipazione è avvenuta pienamente nella ripresa dello spettacolo per la televisione, quando mi sono stati affidati i ruoli dell'impresario della compagnia (nelle versioni precedenti di Neiwiller e Castellaneta) e di Genoveffa, la moglie di Leo.

Prima della ripresa televisiva, però, feci anch'io una replica dello spettacolo. Avevano portato lo spettacolo a Nantes e pochi giorni dopo ci sarebbe stata una replica a Montemarciano. Una mattina Leo mi chiamò alle otto del mattino dicendomi che Manchisi, che doveva recitare la sera stessa, aveva perso l'aereo a Nantes e che io dovevo sostituirlo, mi stava venendo a prendere in macchina. Durante le due ore e mezza di viaggio ho imparato tutta la parte come la voleva lui. Lo spettacolo l'ho fatto con il copione in mano. Per me è stata una serata magica, il pubblico ha riso moltissimo, forse perché mi vedeva col copione in mano, forse perché anche i miei colleghi cercavano di rubarmi il copione, se si dimenticavano qualcosa. Alla fine è stato emozionante, perché Leo e gli altri attori mi hanno ringraziato pubblicamente.

Quando a Leo è stato commissionato *Totò, Principe di Danimarca* per la televisione, volle affidarmi due parti molto importanti. Era solito affidare più parti a ogni attore, ma quelle due erano veramente enormi rispetto a tutte le altre volte.

Divertivo molto Leo, e nel ruolo di sua moglie Genoveffa anche di più. Vedermi pelato e col vestitino rosa che sputavo nei piatti lo divertiva particolarmente. Lo spettacolo è andato in scena con un successo strepitoso al San Leonardo, dove furono fatte tutte le riprese televisive. Poi è successa una cosa molto dolce. Un giorno Leo è venuto da me dicendomi: «Enzo, io sto facendo il montaggio, ma devo togliere un po' di applausi a scena aperta che ti hanno fatto perché sono troppi, sennò si interrompe troppo il racconto per la TV, mi dispiace tanto». Me lo ha detto con una tenerezza... era dolcissimo Leo con me.

Forse la gente lo immagina o lo conosce come una specie di guru, un po' cupo e triste, in realtà Leo non aspettava altro che un la per divertirsi da morire. L'affetto che lui riusciva a dare ai suoi attori non l'ho trovato in nessun altro regista. Lui aveva un grande rispetto, non offendeva mai un attore. Spesso si crede che, trattandolo male, l'attore reagisca, venga spronato, io non credo che sia così, e Leo era dello stesso avviso. Leo ti stava accanto, se facevi qualcosa che non gli andava, te ne accorgevi subito perché iniziava a rabbuiarsi un po', non nei tuoi confronti, iniziava semplicemente a pensare che quella cosa non andava bene e tu te ne accorgevi senza bisogno che lui ti trattasse male.

Leo era una delle persone più generose che io abbia mai incontrato, sia nel lavoro sia come persona. Un piccolo aneddoto che non ho mai raccontato fa capire benissimo ciò che intendo. Un giorno arrivò alle prove con una bella camicia: un po'

strana, azzurra, di quelle un po' plastificate, costavano una follia, io gli dissi che la trovavo molto molto bella. L'indomani mattina arriva in teatro dicendo «Enzo, prendi», era una specie di palla, e in realtà era la sua camicia. Può anche essere considerata una cosa stupida, ma per me ha significato moltissimo.

Il rapporto che avevamo noi era molto particolare. A differenza di altri attori della compagnia, io facevo spesso anche altri spettacoli in giro. Delle volte con Leo non riuscivo a lavorare perché ero già impegnato. Era un rapporto un po' diverso, magari gli attori della compagnia fissa avevano un po' di soggezione, se così vogliamo chiamarla, con me si divertiva, c'era sempre un rapporto di gioco. Leo era quello che mi svegliava alle due di notte e mi diceva: «Enzo, come fa la iena?», io gli facevo il verso e lui rideva, era un gioco che continuava anche nella vita. Anche se mi svegliava, mi faceva un gran piacere, per me significava tantissimo!

Quelli erano sicuramente altri tempi rispetto ad oggi. Leo obbligava ad avere 60-70 giorni di prove, adesso te ne danno 20-25. Questa cosa è terribile, va contro il buon esito degli spettacoli: spesso in così poco tempo non hai neppure la capacità di maturarli, di farli arrivare dentro. Con Leo invece era diverso, Leo imponeva questo lungo impegno ed era straordinario. Avevi la possibilità di improvvisare, di provare diverse cose. Io dico sempre che da uno spettacolo di Leo avevi la possibilità di fare altri dieci spettacoli diversi e tutti meravigliosi.

Durante le prove Leo accumulava tantissimi materiali, noi eravamo spaventatissimi perché pochi giorni prima del debutto non avevamo ancora lo spettacolo finale. Lui, con una capacità magica, iniziava ad estrarre pezzi, li metteva uno accanto all'altro e ne faceva uno spettacolo coerente e perfetto. Nello stesso tempo si doveva rinunciare ad altrettante scene bellissime, che potevano comporre altri spettacoli.

Leo ti dava tantissimi stimoli quando eri sul palco. Pur recitando, stava molto più tempo sotto. Noi ci chiedevamo come avrebbe fatto a fare la sua parte, non avendola mai provata. Ma dieci giorni prima della prima iniziava a provare con noi e riusciva a farlo in maniera incredibile. Le prove a tavolino duravano poco e, anche quando si cominciava con il tavolino, si andava anche sul palco. Leo scriveva man mano, quindi i pezzi di copione arrivavano di giorno in giorno. Ogni mattina arrivava con delle nuove scene, non c'era quasi mai un copione vero e proprio a priori.

Il rapporto più stretto con lui iniziò con una collaborazione per *L'impero della ghisca*. Alla fine dello spettacolo aveva inserito un pezzo di una commedia di Peppino De Filippo, dei morti di fame andavano a mangiare in un ristorante e poi scroccavano il pranzo. Eravamo: Leo, vestito col frac, Servillo con un impermeabile e io vestito da marinaretto. Quei venti minuti erano un gioco infinito di ascolti ed equilibri. Al pubblico piaceva moltissimo, e noi ci divertimmo veramente tanto.

Negli ultimi tempi questo rapporto era diventato molto forte, una volta mi ha portato il giornale e mi ha detto: «Guarda cosa scrivono: Leo de Berardinis trova la sua spalla ideale». Ero io, e per me questa cosa fu bellissima, sia per il riconoscimento sia perché era stato lui a farmelo vedere, e lo fece senza gelosia ma con una felicità particolare. Anche il rapporto con i colleghi era bellissimo, ma io credo che tutto girasse intorno a lui.

Leo è una figura unica. Non ci sono altri che uniscano la cura dei rapporti, la creatività, l'eccellenza artistica e la generosità come ha fatto lui. Per me è stato un

maestro, un maestro vero, un maestro in tutto, non solo negli spettacoli, che erano straordinari, ma maestro di vita, di sentimenti.

Mi ricordo quando Leo mi chiedeva di partecipare a un suo spettacolo e tante volte gli ho detto di no perché stavo facendo altre cose: un po' mi rammarico di questo. Non è che tornando indietro non farei i miei spettacoli, ma forse cercherei di conciliare maggiormente quello che mi chiedeva.

Adesso lo trovo spesso: consciamente non riesci a capire cosa c'è di Leo dentro un tuo spettacolo, però c'è molto. Una cosa che è fondamentale, e che credo mi sia rimasta molto, è il rigore, Leo l'ha profuso a piene mani. Il rigore nelle motivazioni: anche un passo che fai deve avere un'intenzione. È il moto d'animo che ti porta da una parte all'altra dello spazio. Pirandello, quando non funzionava una prova, diceva che gli attori leggevano e non agivano per «mossa d'animo».

Leo diceva la stessa cosa, non parlava di «moto d'animo» ma di *essere* anziché *fare*. *Essere* era entrare dentro, diventare quello, essere, non fare il personaggio. Personaggio per noi era una brutta parola. *Fare* il personaggio voleva dire diventare qualcosa di un po' esterno. Quando invece riesci a mettere te stesso dentro diventa vero, sei tu anche se camuffato.

Lui chiedeva questo: essere, non fare.

Licia Navarrini

## ***SAMUEL, 120 ORE DI LAVORO SU BECKETT***

Dopo l'esperienza dello spettacolo *Cento attori*, realizzata nella prima edizione che lo vide direttore del Festival di Santarcangelo 1994, Leo de Berardinis decide di ampliare e approfondire il progetto di lavorare con attori provenienti dalle più diverse esperienze ed ambiti teatrali proponendo, nell'edizione successiva del festival, un progetto che inizialmente aveva come titolo *Lavorare insieme*. Il progetto prevedeva venti giorni di lavoro residenziale serrato per conoscere e approfondire l'opera omnia di Samuel Beckett, scambiare le differenti pratiche e poetiche, favorire al massimo quelle che oggi verrebbero chiamate "contaminazioni".

Anche di questa esperienza ho tenuto, su richiesta di Leo, un diario giornaliero che ora si rivela molto prezioso poiché di questo lavoro e dello spettacolo stesso esistono esili tracce. Due elementi insoliti per Leo di questo progetto sono: la decisione di non mettersi in scena (infatti comparirà solo pochi minuti nel ruolo di Vladimiro) e la scelta di lavorare con attori che non facevano parte della sua compagnia storica. Infatti, degli "storici" sono presenti Loredana Putignani per i costumi, io come assistente alla regia, Maurizio Viani per le luci e Paolo Maioli per la parte tecnica. La compagnia di attori è formata da Marco Baliani, Ruggero Cara, Antonio Catalano, Alessandro Fantechi, Khadija Madda, Lorenza Mercuri, Marco Paolini, Andrea Renzi, Cinzia Sartorello, Patricia Savastano, Alessandra Tommassini, Laura Valli.

Il processo che ha portato in scena lo spettacolo *Samuel* è stato una tipica scrittura scenica di Leo. Anche se il tempo era molto limitato, il percorso seguì i medesimi passi delle altre scritture sceniche: Leo aveva previsto per tutta la compagnia (tecnici compresi) un tempo iniziale di riflessione e approfondimento sull'autore e sullo spettacolo, e per tre giorni si è discusso, letto e ascoltato i testi e la vita stessa di Beckett con il prezioso aiuto di Sergio Colomba. Il tempo dell'approfondimento è sempre stato anche quello in cui Leo parlava di come e cosa immaginava ci sarebbe stato nello spettacolo.

Riporto qui alcuni passaggi degli appunti presi dalle parole pronunciate da Leo nei primi giorni di prove di *Samuel*:

Vorrei sondare il rapporto di Beckett con il femminile ed anche con la musica – Vorrei lavorare sulle tre coppie base di Beckett: Hamm e Clov, Vladimiro ed Estragone, Pozzo e Lucky – Questo spettacolo deve essere un fatto teatrale: prima metteremo in scena i testi teatrali poi inseriremo i frammenti, fino ad avere la stessa biografia di Beckett in scena – Io vedo una partita di tennis o di rugby – Dovrete essere disarticolati e insofferenti – La recitazione non deve essere mai riferita all'interlocutore [al pubblico], saremo circoscritti in noi stessi in una grande solitudine – Vedo vagare degli attori in diversi spazi scenici – Dobbiamo trovare molte analogie, il frammento deve costruire un'unità – Arrivare al suono e diventare raggelati – Dobbiamo trovare un distacco partecipato, l'inizio e la fine contemporanei.

Come si può comprendere, le immagini e le indicazioni di Leo non erano mai completamente traducibili all'istante, ma garantisco che, al debutto, tutto quello che nei primi giorni Leo aveva descritto lo ritrovavi e comprendevi nello spettacolo, e questo vale per tutti i lavori di Leo che ho avuto l'onore di seguire fin dalla nascita.

Lo spettacolo *Samuel, 120 ore di lavoro su Beckett* debutta il 2 luglio 1995 ed è replicato fino al 9 luglio, inizio spettacolo ore 24. Dal buio totale della sala (un capannone dismesso) parte l'ascolto della versione integrale di *Sul bel Danubio blu* di Strauss, lo spazio è diviso da tre file di colonne, gli attori agiscono separati per genere: a destra il maschile, nel cui centro c'è un cumulo di sabbia, a sinistra il femminile. I generi possono contaminarsi/incontrarsi solo nel fronte e nel fondo dello spazio scenico. Sul fondo, a sinistra, un pianoforte a mezza coda (suonato da Alessandra Tommassini) esegue Chopin. Per ogni campata ci sono quattro file di lampadine, attorno alle quali gli attori girano come falene. La stanza centrale è immersa in un azzurro totale e il sole di Leo è sulla parete sinistra. Riporto qui la sequenza dei testi di Beckett utilizzati: *Aspettando Godot* – *Più pene che pane* – *Finale di partita* – *Atto senza parole* – *Giorni felici* – *L'ultimo nastro di Krapp* – *Dondolo* – *Catastrofe* – *Testamento*.

I miei diari sono una sequenza di appunti, note, cambiamenti giornalieri, perché è così che lavorava Leo nelle sue scritture sceniche; faceva e cambiava, osservava e riproponeva. A volte chiedeva il silenzio: non erano pause, erano sospensione del tempo e dello spazio in attesa del "parto", e poi lui diceva «Proviamo così», e tutto riprendeva vita e movimento per raggiungere la meraviglia che era già nella sua mente fin dall'inizio.

Termino dicendo che Leo è stato anche un catalizzatore di qualità: negli anni Ottanta ha cominciato a circondarsi di giovani attori di cui ha colto e coltivato l'eccellenza, ha lavorato con loro e su loro, costringendoli e liberandoli. Io ritengo che quegli attori rappresentino l'eccellenza del teatro italiano, non creata ma riconosciuta e coltivata da Leo, e ci tengo a dire che è un onore per me aver avuto un tempo di studio e amore con loro e con Leo.

Gino Paccagnella

## EDIFICIO TEATRALE E POESIA

In fondo cos'è la vita, se non ho bisogno di fare esperienze per superarle? Io faccio teatro per non averne più bisogno.

Leo

Cito da *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, aprile 1999:

Si ha bisogno di un luogo della serenità, dell'igiene mentale, dove il rispetto reciproco delle individualità diventi un organismo che dialoga con se stesso: un luogo di riflessione, di specchiamento. [...] Oggi più che mai si ha bisogno di un Teatro.

E ancora:

Il Teatro ha ben altra forza: la forza del suo linguaggio, che è poesia diretta, senza filtri o falsificazioni.

Teatro come poesia diretta... cioè immediata.

Io voglio testimoniare dello sforzo continuo di Leo di incarnare l'essenza del gesto poetico. Poesia, dal greco antico *poiesis*, atto della creazione.

Se io penso a Leo, a ogni nostra prova a tavolino di ogni lavoro, in cui eravamo raccolti a cercare la necessità di esprimere un certo verso di Shakespeare, oppure una battuta di Pirandello, o un movimento in maschera in *Scaramouche* o *King Lear*, sento una straordinaria e speciale forza di concentrazione, una tensione neuro-immaginativa fortissima che c'era in lui e in tutti noi, quell'attimo prima del dire o fare qualsiasi cosa.

Era come una sacra anamnesi del Silenzio, una specie di atto supremo del conoscere, che permeava e gravidava tutto, il subito prima dello spettacolo, poi ogni accadimento dello spettacolo che viveva del mistero dell'improvvisazione, di ciò che era già in parte conosciuto, e infine sicuramente il dopo, quando l'ultima dissolvenza delle luci di Maurizio Viani ci lasciava completamente immobili in scena, a respirare e basta.

La poesia in Leo, di Leo, o forse meglio, la poesia/Leo coincideva con la presenza formidabile e intangibile del suo pensiero.

Quando ripenso, e rivivo, spettacolo per spettacolo, le sue folgorazioni, le sue intuizioni creative dello spazio scenico, delle scelte musicali che penetravano e coagivano come in una partitura sinfonica, tutto il vissuto degli attori-persone-personaggi, mi si presenta la sua forma-pensiero, e mi si presenta quasi fosse un microcosmo della vitalità umana. È come se ad ogni spettacolo Leo riuscisse a ricreare le condizioni del

Big Bang della condizione umana, dalla sua nascita, per poi attraversare i suoi apici e le sue cadute molto spesso rovinose, fino a giungere alla sua rinascita, almeno annunciata o prefigurata. E non parlo di un tentativo allegorico, di una rappresentazione teatralizzata della vita dell'uomo, che Leo appunto detestava. Pensate ai diversi lavori scritti completamente da lui, ricordo per esempio *L'impero della ghisa*, in cui l'aspettativa dello spettatore "medio" di "capire" il senso di una narrazione spaziotemporale lineare, classica, andava largamente disattesa; certe scritture di Leo erano arcane, totalmente sorprendenti e antiallegoriche e antinaturalistiche. Quindi, anche in questo senso, profondamente poetiche, dettate da intuizioni poetiche.

Quello che intendo è che in Leo, nel suo lavoro, per me, c'era la capacità compiuta di trasferirvi il senso più profondo dell'esistenza umana, e anche del desiderio, o forse meglio, dell'aspirazione a trascenderla, questa esistenza, a superarla. E qui si innesta tutta quella parte del pensiero di Leo che per me è stato molto interessante e importante condividere con lui nelle nostre chiacchierate notturne extrateatrali, che riguardava i suoi interessi fortissimi nella sfera dell'esoterismo, della gnosi, e comunque della parte più spirituale dell'uomo.

E allora questa capacità, appunto, di penetrare il senso profondo delle cose, perché solo così si può essere pronti a trasformarle, questa capacità che possiamo poi leggerla tradotta nel suo talento incredibile a governare tutti i molteplici linguaggi, gli strumenti espressivi, finanche le tecnologie all'avanguardia per il suo tempo, per me era essenzialmente il suo DNA fisico-costitutivo di artista, era la matrice primaria, la sua identità di poeta. Quasi fosse prima poeta e poi attore, oppure un poeta metamorfosato in attore.

Questo essere/fare poesia diretta, questo corpo dell'attore che, come diceva sempre lui, è, deve essere il centro dell'azione teatrale perché sia Teatro e contagi gli altri partecipanti all'evento... questo essere poesia diretta, io lo intendo come il primo pilastro di costruzione dell'Edificio Teatrale di cui Leo ci parla nei suoi scritti.

Poi c'è la parabola di tutto il lavoro di formazione di quell'organismo complesso, di cui ci parla Leo in altri passaggi dei suoi scritti, organismo fatto di pubblico co-attore, appunto, e di tecnici, di studiosi, di critici, di organizzatori, di politici: lavoro di formazione che è passato attraverso tutti gli episodi produttivi dei suoi spettacoli in quanto capocomico, ma in senso ampio, e non solo propriamente artistico, e ovviamente anche attraverso gli incarichi come direttore del Festival di Santarcangelo o di altri teatri, e attraverso tutta la complessa e fruttifera rete di relazioni artistiche e umane di cui il meraviglioso libro *La terza vita di Leo* è alta testimonianza.

Questo grande campo unificato, in cui Leo ha esercitato il suo prezioso talento politico di chiamare a raccolta e spingere a proficua collaborazione e sintesi e, facendo ciò, ha dato sempre più legittimità e forza a chi si impegnava per un Teatro d'arte, per me è l'altro pilastro dell'Edificio Teatrale, di cui voglio solo ricordare un episodio forse marginale, ma per me molto significativo e pregnante.

1995, apertura del Teatro Laboratorio San Leonardo, teatro laboratorio come scuola permanente. Leo volle Sanjukta Panigrahi come artista ospite che inaugurasse lo spazio; Sanjukta Panigrahi, la grandissima danzatrice Odissi, tanto amata

da Eugenio Barba e regina di tanti anni di lavoro all'Ista, Leo l'aveva vista la prima volta al Festival di Santarcangelo nel 1988, da spettatore, anzi da partecipante, e ne era stato colpitissimo.

Leo poi, sapendo del mio amore per l'India, mi chiese se volevo fare da accompagnatore a Sanjukta e al suo Ensemble, quando fosse venuta, e questo è stato un grande onore, e mi ha portato a diventare amico dei Panigrahi, e anche di questo gli sono molto grato.

Comunque, Leo voleva Sanjukta perché, lungi da lui cercare contiguità di linguaggi, nel senso di un'antropologia del teatro così come faceva straordinariamente Eugenio Barba, Leo voleva Sanjukta perché in Sanjukta riconosceva lo stesso afflato, lo stesso atteggiamento vorrei dire spirituale, e le stesse intenzioni taumaturgiche, di salvazione, di trasformazione positiva che può, che deve avere l'evento teatrale.

Leo voleva Sanjukta letteralmente per purificare lo Spazio scenico, l'edificio teatrale che poi avrebbe ospitato il suo/nostro lavoro. Purificazione come elevazione ulteriore.

Come costruzione, cioè, a cui tutti erano chiamati a partecipare, di un corpo d'energia atto a una trasformazione collettiva, quella, come dice lui, che si può generare in questo fenomeno di connessione e passaggio tra attori e partecipanti dell'evento.

Sanjukta, nel finale, si portava ad uno stato di trance. La sua presenza in scena, a quel punto, quietata dopo una moltitudine di movimento e musica che l'aveva sospinta durante tutta l'esibizione, era senza più veli, maschere; presenza nuda, silenziosa, non aveva più bisogno di fare, vibrava di un'enorme carica interiore che naturalmente, dopo essersi generata e aver costruito tutti i ponti per arrivare al cuore di noi spettatori, adesso si irradiava verso, dentro di noi.

Era invito a uno stato di coscienza altro. E bisogna pensare che in India, immersa in quella cultura, quando Sanjukta danzava, migliaia di persone raggiungevano realmente stati di coscienza altri.

Una sera, dopo un'ennesima travolgente performance di Sanjukta, Leo partecipante mi disse: «Hai visto? Sanjukta alla fine, senza più bisogno di far niente, era Teatro. La stessa cosa che sto cercando di fare, con voi».

Io credo che, al di là dell'involucro fisico dell'edificio teatrale, che sarà sottoposto all'inesorabile legge fisica del decadimento, è questo che intendeva Leo per Edificio Teatrale: il tipo di energia, il come lo si abita, gli impulsi di pensiero e gli atti che coerentemente e potentemente ne seguono, che rimangono vivi nelle coscienze e ne caratterizzano l'esistenza.

A distanza di vent'anni da quell'edificio teatrale, da quell'idea e pratica di Teatro laboratorio, credo che il suo esempio, la sua luce siano ancora forti, in qualche modo intatti nelle coscienze che hanno partecipato a quel progetto. Ed è un esempio che ci guida a non arrenderci, nell'arte e nella vita in generale.

E qui chiudo, parafrasando Pasolini, che Leo amava molto come poeta:

Nel teatro la parola è doppiamente glorificata: è scritta, come nella pagina di Omero, ma può essere anche pronunciata e vissuta, come tra due persone al lavoro. E non c'è niente di più bello.

Francesca Mazza

## LA LUCE E LO SPAZIO SCENICO

Il primo spettacolo che ho fatto con Leo era *Amleto*.

A un certo punto delle prove, sono arrivata in teatro e c'erano *le luci di Leo*: non avevo mai visto niente di simile. Tagli, traiettorie, geometrie, colori, riflessi e trasparenze. Gli specchi arrivati dalla Germania che riflettevano il volto di Amleto sul petto di Gertrude che, a sua volta, appariva in trasparenza. E buio, buio profondo che serviva a nascondere, per poi rivelare, sorprendentemente, ciò che nascondeva. Scoprivo una diversa concezione dello spazio scenico: non la scenografia, se non tratteggiata per lo più attraverso elementi astratti – cubi di plexiglass, pietre di tufo – ma luoghi e percorsi definiti attraverso le luci, visioni fatte di luci. La follia di Ofelia lungo i tubi al neon, *l'essere o non essere* nei pressi di una spirale di luce, la corte del Re Claudio illuminata da tanti medaglioni di cui dovevamo indovinare le posizioni in un passaggio al buio. Quasi una lotteria ogni volta... ma era una vertigine, uno stupore continuo.

E, da allora, nella mia memoria si rincorrono immagini: l'oscillare della lampadina nel finale di *Dante Alighieri – studi e variazioni*; la rete di luci che dal palco invadeva la platea e sembrava imprigionare il pubblico di *Novecento e Mille*; il riflettore che, calando dall'alto, schiacciava Leo nel monologo di Hamm in *Metamorfofi*; la cornice di lampadine per il monologo di Filumena Marturano in *Ha da passà 'a nuttata*; la fascinazione delle immagini proiettate e sovrapposte ne *I giganti della montagna*: Turner, Hopper e, dietro ancora, la panchina, i cipressi e l'ulivo della villa detta La Scalogna. Il bianco e i colori di *Tempesta*, de *Il ritorno, riflessi da Omero – Joyce*, de *Il fiore del deserto*; il sentiero di luce lungo il quale si allontanavano, di spalle, Totò e la fioraia di *Luci della città* in *Totò, Principe di Danimarca*. E l'elenco sarebbe ancora lungo, e davvero peccato per chi non c'era: difficile restituire a parole, ma anche per immagini fotografiche, la magia e il disorientamento che potevano suscitare in chi assisteva.

Le sue scene non prendevano spunto dall'arte visiva, non descrivevano, non arredavano. Quando c'erano indicazioni più precise fornite dalle didascalie, venivano re-interpretate attraverso semplici elementi evocativi, spesso distribuiti in un voluto disordine. Le scene nascevano dalla sua visionarietà, dal suo concepire lo spettacolo come una partitura scritta secondo una logica onirica e non discorsiva.

Partiva dal vuoto e sempre e soprattutto le luci – studiate a lungo, con la preziosa collaborazione di Maurizio Viani, un artista a sua volta, oltre che un tecnico sapiente – progressivamente definivano i luoghi degli attori e delle azioni.

La luce pulsava, respirava, non era quasi mai ferma e anche i cambiamenti da una scena all'altra erano per lo più trasformazioni che avvenivano in un procedimento d'impercettibile dissolvenza. Anche le intensità erano calibrate con scrupolo e, per Maurizio Viani, niente memorie programmate, tutto rigorosamente manuale. Chissà

che direbbero di fronte al dilagare degli orribili led che imperano nel teatro contemporaneo? Scherzando, sostenevano che ci volessero molti “pezzi” per ottenere un certo buio.

Rivendicava il fatto di aver usato per primo le luci industriali. Neon, lampade al sodio che cancellavano i colori uniformando tutto e tutti in una specie di spettrale bianco e nero. Lasciava traccia del suo Sud in quelle file di lampadine che ricordavano le feste di paese, in quelle nicchie di luce che ricordavano le edicole votive. Mi raccontava di una scena in cui Perla svitava delle lampadine appese a un albero e tenute “in resistenza” e le raccoglieva, come fossero arance. Raccontava dello spettacolo fatto a Roma, in non so quale “cantina”, dove agli spettatori venivano consegnate all’ingresso delle luci a dinamo e, se volevano vedere lo spettacolo, dovevano attivarle a mano.

Penso che, attraverso il buio e la luce, volesse portare in primo piano – quasi in un procedimento cinematografico – le azioni e le parole. A volte sembrava unire la platea alla scena, voler confondere lo spettatore facendogli dimenticare il luogo in cui si trovava, trasportandolo in quell’*oltre* che tutta la sua vita teatrale ha ostinatamente ricercato.

Creava, a volte, senza lucida coscienza ma come in uno stato di “possessione”, come se qualcosa fuori da lui imponesse le scelte: diceva che era lo spettacolo a chiedere determinate cose, ad andare in una certa direzione, come se avesse una vita propria, come se fosse un organismo autonomo. Nonostante la profondità, la cura maniacale con cui curava ogni aspetto del suo lavoro, a volte gli chiedevo: «Leo, perché hai fatto questo?» e lui mi rispondeva «non lo so», come se al cospetto del Teatro s’inclinasse umilmente, obbediente. Non c’è una spiegazione per *tutto*. L’arte, sapientemente, ci mette di fronte al mistero.

Noi che eravamo parte di questo *mistero* e testimoni di questo processo, sapevamo di essere privilegiati. Senza superbia, grati.

# STUDI



Vito Minoia

## IL TEATRO UNIVERSITARIO INTERNAZIONALE DAL SECONDO DOPOGUERRA AI GIORNI NOSTRI

### Premessa

Il *teatro universitario internazionale*<sup>1</sup>, non è più da considerare un fenomeno marginale, indegno di storicizzazione, ma, al contrario, si è dimostrato capace di assolvere funzioni di rilievo per la cultura e la fenomenologia teatrale *tout court*.

I teatri universitari, nelle loro specificità dipendenti da singoli contesti accademici, dalle diverse culture e condizioni di libertà dei Paesi di riferimento, hanno saputo farsi interpreti di uno spirito di ricerca che non può essere immaginato solo per le avanguardie. In diverse situazioni hanno saputo contribuire con il loro operato al sensibile aumento del pubblico del teatro, così come dei praticanti, coinvolti nello sviluppo di nuove azioni come quelle del decentramento, della nuova socialità dei teatri di base, del teatro sociale o di comunità, fino al rinnovamento delle pratiche sceniche, come ad esempio l'idea della regia collettiva con orizzonti rivoluzionari (vedi il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, nato nel 1964 dall'Atep, l'associazione teatrale degli studenti parigini della Sorbona)<sup>2</sup>.

Il teatro universitario si è originato e diffuso con ampiezza e diversificazione a livello europeo sin dalla nascita delle prime università nel Medioevo (da Bologna a Parigi, da Cracovia a Oxford, da Coimbra a Vilnius). Possiamo però datare la nascita del teatro universitario moderno alla metà del XX secolo, in particolare dopo la seconda guerra mondiale, quando si è sviluppato un processo di ulteriore internazionalizzazione del teatro studentesco. Ha contribuito a rendere più distesi ed efficaci le relazioni internazionali nel contesto di quella rivalità che si sviluppò tra Stati Uniti e Unione Sovietica, con il coinvolgimento degli alleati delle due potenze, un conflitto che si combatteva con gli strumenti della politica, dell'economia, della propaganda in un clima di terrore determinato dal possesso, su entrambi i fronti, di armi di distruzione di massa. Si pensi, ad esempio, alle partecipazioni del Teatro Studentesco

<sup>1</sup> Da alcuni anni mi sto occupando di una ricerca sulla Storia del teatro universitario nel mondo, su mandato dell'International University Theatre Association (Iuta, [www.iuta-aitu.org](http://www.iuta-aitu.org)). In un rigenerato orizzonte di studi sull'argomento è nata la collana "Teatro & Università" a cura di Nuove Catarsi, editrice della rivista europea «Catarsi-Teatri delle Diversità» all'Università di Urbino "Carlo Bo" (cfr. [www.edizioninuovecatarsi.org](http://www.edizioninuovecatarsi.org)). La collana intende documentare in modo sempre più accurato e con criteri di scientificità le iniziative di studio e ricerca avviate dall'associazione internazionale, fondata nel 1994 a Liegi e che oggi conta sulla partecipazione di aderenti da oltre cinquanta nazioni di cinque continenti. Cfr. V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2016. Un secondo volume, in corso di pubblicazione, intende esplorare lo sviluppo delle pratiche di ricerca teatrale nelle università.

<sup>2</sup> Cfr. B. Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, Arles, Acte Sud-Papiers, 2009.

moscovita a svariate iniziative festivaliere negli anni Cinquanta e Sessanta in Europa occidentale, o alla storia singolare del gruppo studentesco polacco *Teatr Osmego Dnia*, fondato da Lech Raczaek nel 1964 all'Università di Poznań<sup>3</sup>.

Officina, in Europa, nel corso degli anni Sessanta, della forza nonviolenta delle significative pratiche sceniche prodotte in ambito accademico fu il Festival Mondiale del Teatro Universitario di Nancy (1962-1984), diretto da Jack Lang. Lang fu un animatore energico, sempre in collegamento con tanti emissari che viaggiavano in tutto il mondo facendo scoperte straordinarie. Furono invitati a Nancy, tra gli altri, Jerzy Grotowski nel 1965, il Bread and Puppet nel 1968, Tadeusz Kantor e Bob Wilson nel 1971, Pina Baush nel 1977<sup>4</sup>.

### Fattori di sviluppo e reti internazionali

Robert Germay, presidente fondatore della International University Theatre Association, riprendendo Marie-Madeleine Mervant-Roux, ritiene che le attività drammatiche spontanee come quella del teatro studentesco, si sviluppino prevalentemente in due particolari circostanze: nei periodi sociali di crisi o dopo le guerre<sup>5</sup>. Se la seconda guerra mondiale determinò una catastrofe culturale per il mondo intero, la situazione fu ancora più drammatica per la Germania. Negli anni del nazismo tanti furono gli artisti che scelsero la via dell'esilio e il conflitto armato non fece altro che lasciare rovine e divisioni politiche e ideologiche: la ricostruzione fu affidata a giovani universitari e non, animati da un gran desiderio di riprendersi la vita<sup>6</sup>. Il primo grande festival internazionale del teatro universitario nasce nel 1946 a Erlangen, una cittadina nei pressi di Norimberga, roccaforte del regime nazista. La "città dei congressi del partito" – che ospitò, a partire dal 1933, il *Reichsparteitagsgelände*, una vasta area ai margini del lago Dutzendteich con strutture ed edifici per congressi e grandi adunate, dove nel 1935 vennero promulgate le leggi razziali – tornò alla ribalta quando venne scelta per ospitare il celebre *Processo* con il Tribunale Militare Internazionale, istituito dalle tre grandi potenze degli Usa, Unione Sovietica e Gran Bretagna.

Il teatro offrì ai giovani tedeschi una grande opportunità di esprimersi. Il Festival andrà avanti fino al 1968, ospitando anche molte compagnie dall'Europa dell'Est e dagli Stati Uniti, e influenzerà profondamente tutto il teatro tedesco attirando personalità come Grass, Hildesheimer, Weiss, Fassbinder, Stein. Persino il rapporto con il pubblico si è evoluto grazie a questo importante evento annuale con una serie di incontri formali ed informali al margine della manifestazione; è possibile, inoltre, che Erlangen abbia tracciato la strada verso il successivo Festival di Nancy: la Federazione Nazionale

<sup>3</sup> Cfr. L. Raczaek L., *Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, Poznań, Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2012.

<sup>4</sup> Fu lo stesso Jack Lang a decretarne la chiusura durante il primo dei due incarichi di Ministro della Cultura sotto il governo Mitterand.

<sup>5</sup> Cfr. M.-M. Mervant-Roux, *Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

<sup>6</sup> Cfr. H. Braun, *Theater in Deutschland*, München, Bruckmann, 1956.

del Teatro Universitario Francese, ufficialmente riconosciuta dal 1947, conosceva bene l'evento ed era regolarmente rappresentata da spettacoli prodotti da propri gruppi studenteschi<sup>7</sup>.

Nei primi anni Cinquanta nasce l'Unione Internazionale dei Teatri Universitari (Uitu) con i nuovi Festival a Wrocław, Bristol, Zagabria, Coimbra, Istanbul. In Italia, il primo centro teatrale universitario fu quello di Padova<sup>8</sup>, a seguire ricordiamo le esperienze di Venezia<sup>9</sup>, Genova, Milano, Parma e, ancora dopo, quelle di Bari, Perugia, Firenze. Percorsi che si differenziarono dalla superficialità e dal conformismo che avevano regnato nei Gruppi universitari fascisti (Guf), subordinati alla cultura del regime.

Seppure i nuovi centri non riuscirono ad esprimere una politica culturale comune o a definire una propria identità, trovarono nel festival del teatro universitario di Parma, fondato nel 1953 da Mario dell'Argine e Filippo Buja (due studenti universitari tornati entusiasti dal festival di Erlangen), un luogo privilegiato di incontro. A Parma si provò anche a redigere nel 1955 una *Carta del teatro universitario* che tentò senza successo di fissare punti comuni al fine di uniformare le attività. Si trattò di un festival all'inizio un po' disorganico, con una programmazione prevalente di teatro classico e filologico e un'atmosfera goliardica che, solo a partire dalla collaborazione artistica di Bogdan Jerković nel 1962, seppe liberarsi dal repertorio classico, soprattutto plautino, aprendo le porte all'ospitalità di elaborazioni sceniche su testi di Büchner, Majakovskij, Beckett. Fu, infine, il graduale arrivo in Italia di nuove esperienze di grande impatto artistico, culturale e politico (Berliner Ensemble, Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, Teatro Campesino di Luis Valdez, Bread and Puppet di Peter Schumann, Open Theatre di Joseph Chaikin) a determinare lo scossone dello sperimentalismo e di un sensibile processo di politicizzazione del teatro, una "maturazione" «definibile come assunzione di responsabilità da parte del teatro universitario europeo»<sup>10</sup>.

I festival internazionali del teatro universitario tendono ad assumere una caratterizzazione sempre più precisa. [...] Dopo ormai quasi un ventennio di sperimentazioni si è creata infatti, almeno nei centri più sensibili e avanzati, la convinzione che il ruolo del teatro universitario d'oggi, il teatro che si è configurato negli anni del dopoguerra, sia strettamente legato da un lato allo studio, all'elaborazione e all'approfondimento di nuove proposte valide anche per il teatro professionistico, dall'altro alla ricerca di un nuovo pubblico, che non sia necessariamente quello degli studenti o comunque dei giovani. Ultimamente i festival, nella quasi totalità, hanno assunto una posizione netta e precisa: esaminata con spregiudicatezza la posizione del teatro nella vita della propria nazione, ogni festival ha cercato di strutturarsi in rapporto ad esso in funzione critica e svecchiante<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. R. Germay, *Les grandes tendances du théâtre allemand d'après-guerre. Essai de synthèse*, dans «Revue des langues vivantes», XLI, 1975, pp. 162-182.

<sup>8</sup> Esperienza diretta da Gianfranco de Bosio, alla quale è dedicato di seguito un approfondimento.

<sup>9</sup> Cfr. G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'Arte*, Corazzano, Titivillus, 2019.

<sup>10</sup> Cfr. M. Becchetti, *Il teatro del conflitto*, Roma, Odradek, 2003, pp. 29-54.

<sup>11</sup> C. Valentini, *Teatro Universitario. I festival si caratterizzano*, in «Teatro Festival», 1967, nn. 2-3, p. 99.

Una politicizzazione che sarà anche alla base di grosse difficoltà nelle relazioni istituzionali per il teatro universitario e porterà gradualmente all'interruzione dei festival europei più importanti. Già nel 1967 quello di Erlangen fu sospeso per un anno per il mancato arrivo delle sovvenzioni ministeriali. Anche a Parma l'esperienza confluì gradualmente in un nuovo percorso di carattere professionale, dando vita nel 1971 alla cooperativa La Compagnia del Collettivo.

La chiusura degli eventi internazionali di Erlangen e di Nancy e lo scioglimento dell'International Student Theatre Union (Istu), fondata a Zagabria nel 1962 (di riferimento per il festival di Erlangen), non tolse comunque alle compagnie universitarie il desiderio di viaggiare e di incontrarsi. Dopo una parziale battuta d'arresto, al contrario, in ambito internazionale, gli anni Ottanta vedranno una vera fioritura di nuovi festival di teatro universitario da Coimbra a Montreal, da Casablanca a Puebla, da Nantes a Vilnius. Una delle rilevanti conseguenze di questi scambi in ogni direzione di compagnie attraverso i paesi e i continenti fu di mettere in evidenza per un verso la grande diversità di approcci e di stili, e dall'altro il riconoscere l'identità di quelle pratiche universitarie che possiamo collocare come un territorio specifico tra il teatro professionale e il teatro amatoriale. Significative le relazioni e collaborazioni con l'Iti (International Theatre Institute, creato dall'Unesco a Praga nel 1948) e con l'Aita/Iata (International Amateur Théâtre Association, fondata a Bruxelles nel 1952).

Agli inizi degli anni Novanta si manifestò per il teatro universitario, in particolare nell'ambito degli incontri internazionali di Liegi (Ritu), il desiderio e al tempo stesso l'esigenza di creare una nuova organizzazione. Nasce nel 1994 nella città belga, con il suo primo congresso, la International University Theatre Association (Aitu/Iuta) organismo che oggi assicura visibilità e credibilità al teatro universitario nel mondo. Da allora si sono tenute altre undici edizioni del congresso mondiale nelle università di Valleyfield (1997), Dakar (1999), Cracovia (2001), Olympia (2003), Urbino (2006), Puebla (2008), Leicester (2010), Minsk (2012), Liegi (2014), Manizales (2016), Mosca (2018).

Nel 1998, a seguito di varie iniziative nel corso degli anni precedenti in alcune sedi accademiche italiane è stata costituita una rete italiana, T.A.U. (Teatri Associati Universitari) alla quale aderirono le esperienze di Bergamo, Genova, Padova, Pisa, Sassari, Trieste, Urbino, Venezia, Viterbo<sup>12</sup>. Un'iniziativa che, pur rimanendo in vita solo due anni, si affiancò in modo significativo ad altre importanti sperimentazioni (ricordiamo, fra le altre, quelle del Centro La Soffitta al Dams di Bologna, del Cut "La Stanza" a Brescia, del Centro Teatrale Universitario a Ferrara). In anni più recenti si sono originate in Italia nuove esperienze di festival internazionali di teatro universitario. Ricordiamo *Teatri e Contesti* a cura del Teatro Universitario Aenigma di Urbino, *Universo Teatro* a cura della Compagnia Solot di Benevento (con un in-

<sup>12</sup> «In un'epoca di mercificazione globale anche il teatro rischia di essere parte di quella cultura dell'apparire, che invece di portarlo ad essere momento formativo dell'individuo, tende a deformarlo, assecondando voglie narciso-individualistiche di palcoscenico. Il Teatro Universitario per la sua specifica collocazione all'interno della società, deve rivendicare e portare avanti finalità e tempi diversi rispetto a quelli del business». Dal manifesto sottoscritto dagli organismi fondatori del T.A.U.; cfr. V. Minoia (a cura di), *Se all'università si sperimenta il teatro. Le esplorazioni del Teatro Aenigma all'università di Urbino (materiali dal 1987 al 1998)*, Pesaro, Magma, 1998, p. 164.

teressante lavoro intergenerazionale diretto da Ugo Gregoretti), il *TACT* a cura del Cut Trieste, il *Festival of Academic Theatre* a cura del Gruppo Teatrale della Scuola Normale Superiore di Pisa. Nell'ambito della seconda edizione del FACt, nel giugno 2019 a Pisa, si è tenuto il convegno *Stati generali. Teorie e pratiche del Teatro Universitario in Europa*, con la partecipazione di gruppi dalle Università di Pisa, Parigi, Teramo, Lecce, Cattolica di Milano, Losanna, Urbino, Brescia, Padova, Roma (Gut Sapienza, simbolico erede del lavoro storico del Teatro Ateneo). Di buon auspicio anche le prime iniziative del Teatro Universitario Il Falcone di Genova e del Centro teatrale universitario Cesare Questa di Urbino.

### **De Bosio e «la storia breve» del teatro dell'Università di Padova (1945-1952)<sup>13</sup>**

Se il concetto di stabilità teatrale inizia a farsi strada in Italia solo nell'immediato secondo dopoguerra, la tradizione dei teatri di vocazione pubblica in Europa era già nata a metà del XIX secolo. La nostra penisola è stata culla di una tradizione itinerante, quella della Commedia dell'Arte, che ha segnato la storia delle nostre istituzioni teatrali. La perdurante separazione tra teatro e cultura universitaria nel nostro Paese potrebbe essere collegata a questa eredità storica. Mentre in Germania o in Austria, ad esempio, i primi dipartimenti e le scienze teatrali a livello universitario nascono agli inizi del Novecento, in Italia solo dopo il 1945 si procede con una lenta e graduale riforma e, purtroppo, con un approccio idealistico, privilegiando la storia o le analisi filologiche, piuttosto che concentrandosi sulla pratica del teatro. Primo a focalizzare la propria attenzione sul teatro fu Mario Apollonio negli anni Cinquanta a Milano (dove però l'insegnamento ufficiale della materia arriverà più tardi). Ad inaugurare un corso di storia del teatro fu Giovanni Macchia a Roma, e solo con il Dams all'Università di Bologna nel 1971 fu realizzato il primo esperimento accademico di dar vita ad un intero corso di studi dedicato allo spettacolo, alla musica e alle arti in generale. Lo studio delle cose teatrali è stato a lungo in Italia distaccato puntualmente dall'estetica, dal «regno delle pure forme dell'arte»<sup>14</sup>.

Ma furono gli anni della Resistenza a produrre indirettamente la nascita del primo teatro universitario italiano, quello di Gianfranco de Bosio che dal 1945 al 1952 diresse a Padova il Teatro dell'Università. Il suo fu, per quegli anni, un nuovo modo di concepire la scena. Un giovane studente di vent'anni come de Bosio, dopo aver combattuto per più di due anni insieme al rettore dell'Università Meneghetti e a eminenti professori delle Facoltà di Lettere, di Legge, di Medicina (Valgimigli, Marchesi,

<sup>13</sup> Il paragrafo è la sintesi di una conversazione realizzata con G. de Bosio nel luglio del 2006, quando accolse la proposta di far parte della direzione scientifica del VI Congresso mondiale della International University Theatre Association a Urbino. In quella circostanza de Bosio seguì l'intera iniziativa, i vari momenti di riflessione organizzati e tutti gli spettacoli, coordinando anche un gruppo di giovani studenti universitari di Urbino e di Milano nella realizzazione di uno studio scenico su *La Parodie* di Arthur Adamov.

<sup>14</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. Sansoni).

Valeri), si ritrovò insieme a loro a condividere l'idea di dare spazio nell'ateneo ad una formazione teatrale di carattere pratico, inizialmente informale. Un gruppo di giovani studenti avviarono una serie di attività: una radio iniziò a diffondere il pensiero libero dell'università di Padova con programmi d'informazione culturale<sup>15</sup>; vennero avviate attività teatrali, musicali e cinematografiche.

L'attività teatrale si rivelò essere la più seguita ed i primi testi messi in scena furono *Le Coefore* di Eschilo, traduzione di Manara Valgimigli, e *Il Pellicano* di Strindberg, prima opera dell'autore svedese rappresentata in Italia nel dopoguerra, nel 1946. L'operazione era collegata all'attività delle edizioni Rosa e Ballo dirette da Paolo Grassi, che negli stessi anni fonda il Piccolo Teatro di Milano<sup>16</sup>.

De Bosio avverte dunque l'esigenza di approfondire lo studio, puntando ad una formazione teatrale con significativi orizzonti di ricerca, e con Lieta Papafava, altra protagonista di quei primi anni di lavoro, nel 1947 ricevette una borsa di studio per frequentare la scuola Epjd di Parigi.

Entrai nella scuola dell'Éducation par le Jeu Dramatique (EPJD), patrocinata da Jean-Louis Barrault, che tuttavia mai vi tenne lezione, e diretta da Jean-Marie Conty, già aviatore e sodale di Antoine de Saint-Exupéry, e dalla sua compagna Mytho Bourgoïn, eccellente pedagoga e donna di fascino e viva intelligenza. La scuola seguiva la storica ricerca artistica di Jacques Copeau, uno dei maestri del teatro francese del Novecento, ispiratosi alla straordinaria versatilità degli attori della commedia dell'arte [...]. In verità, avrei potuto andare all'Accademia di Silvio d'Amico, a Roma, ma avrebbe comportato tre anni di studio, contro uno solo a Parigi, dove oltretutto sarei stato più autonomo, andando non a studiare in un'accademia, ma a lavorare in un laboratorio di formazione. Tra gli allievi dell'EPJD, infatti, non c'erano soltanto attori, anzi; si trattava in gran parte di intellettuali interessati ad approfondire la propria personalità.<sup>17</sup>

Al ritorno i due attori, inviati in missione in Francia, si ricongiungeranno con Agostino Contarello e Amleto Sartori, rimasti a Padova a condurre ricerche sulla maschera. Arrivò in seguito anche Marcel Marceau, che aveva vissuto con de Bosio l'esperienza di scuola accanto a Decroux.

L'esperienza si autofonda come scuola del teatro dell'università e, con un nuovo gruppo rigenerato dalle presenze di Marceau (e subito dopo di Lecoq), si inizia un nuovo percorso di formazione che darà luce al lavoro di ricerca sul mimo. Grazie alla presenza di Ludovico Zorzi, inoltre, si procederà alla scoperta del teatro del Ruzante con la pubblicazione dei suoi testi<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Esperienza poi chiusa nel 1948 a seguito del divieto della Radiotelevisione Italiana.

<sup>16</sup> Se la data accreditata per la nascita del Piccolo Teatro è quella del 14 maggio 1947, in occasione del debutto dell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij nella nuova sala teatrale allestita nell'ex Cinema Broletto di via Rovello, la «data che può essere assunta per l'inizio, detto in termini burocratici della "pratica" del Piccolo Teatro è il 27 giugno 1945», quando Strehler e Grassi incontrarono Lamberto Jori del Cln lombardo per esporgli una prima traccia ufficiosa del loro progetto. Cfr. E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, p. 139.

<sup>17</sup> G. de Bosio, *La più bella regia: la mia vita*, Vicenza, Neri Pozza, 2016, p. 69.

<sup>18</sup> Lavoro completato sempre grazie a Zorzi dalla casa editrice Einaudi di Torino nel 1967. Ruzante era un autore poco conosciuto allora, come sconosciuti erano i suoi testi originali; le poche rappre-

A Salisburgo, nel 1949, il gruppo entra in contatto con altri colleghi statunitensi, che nel decennio successivo daranno vita alla «Tulane Drama Review», con Kenneth Tynan della Oxford University (futuro direttore letterario della britannica National Theatre Company) e con Eric Bentley, studioso di Bertolt Brecht (suo traduttore alla University of California e amico dalla fondazione del Berliner Ensemble). Anche Bentley viene invitato a Padova con nuovi progetti a favore del Teatro dell'Università. Nel 1950 lo stesso avvia la presentazione del teatro di Brecht nello stile del Berliner: i primi drammi ad essere rappresentati sono *L'eccezione e la regola* e *Un uomo è un uomo*. E nel frattempo gli sviluppi del lavoro drammaturgico sul Ruzante conducono alla messa in scena de *La Moscheta*.

Ma proprio nel momento di maggiore attività e presa del Teatro dell'Università di Padova, mutò all'improvviso l'atteggiamento dell'ateneo della città veneta. Il rettore Meneghetti finisce il suo mandato e l'attività del teatro universitario viene oscurata in un clima di restaurazione. Progressivamente gli spazi si riducono. Si riducono le sovvenzioni: il Comune di Padova azzera il proprio sostegno e lo segue la stessa università, proprio mentre la compagnia stava recitando *Un uomo è un uomo* di Brecht nella sede del Piccolo Teatro a Milano. Fu Paolo Grassi, come direttore del Piccolo Teatro e tra i primi estimatori dei risultati artistici ottenuti dalla compagnia universitaria di Padova, ad elargire un prestito al giovane Gianfranco de Bosio per sciogliere la compagnia e chiudere il teatro.

«Si è trattato della storia di un breve successo e poi di un fallimento», come lo stesso de Bosio racconta in una emblematica lettera ad Amleto Sartori, co-promotore insieme a lui dell'esperienza e grande costruttore-artigiano di maschere, scomparso nel 1962<sup>19</sup>.

Ma i temi della scuola di teatro all'interno dell'università, della costituzione di una compagnia universitaria stabile, della ricerca scientifica con seminari specifici sulla figura di un autore da far conoscere in modo più approfondito al grande pubblico (come è stato il Ruzante nell'esperienza di Padova) sono tre punti nodali, che contraddistinguono la storia di altre esperienze di teatro universitario nei decenni successivi.

### **Il repertorio come “progetto culturale” in esperienze internazionali più recenti**

Oggi è possibile pensare ad un'unica comunità del teatro universitario, nella quale coesistono tante lingue, tanti modi di stare insieme, come attori e come spettatori, vivendo in una Torre di Babele e riuscendo a capirsi<sup>20</sup>. Tendenza confermata dalla testimonianza di de Bosio:

sentazioni del Novecento erano avvenute su testi riscritti. Si recitavano traduzioni molto dubbie.

<sup>19</sup> G. de Bosio, *Caro Amleto*, in «Catarsi-Teatri delle diversità», XX, 2015, nn. 68-69, p. XVI. Lettera scritta in occasione del centenario della nascita di Amleto Sartori.

<sup>20</sup> «Un affascinante caleidoscopio di voci e di stili». Cfr. E. Pozzi, *All'università Ricerca a 360 gradi*, in V. Minoia et al. (eds.), *Actors in University Theatre*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2010, pp. 26-32. Pozzi si riferisce all'esperimento produttivo del *Cymbeline* di W. Shakespeare promosso dall'Università di Besançon nel biennio 1991-1993, spettacolo, frutto di una drammaturgia collettiva, interpretato in cinque lingue (inglese, francese, italiano, rumeno, lituano) e rappresentato nell'estate del 1993 nelle università delle compagnie aderenti a Digione, Urbino, Iasi, Vilnius, Glasgow. Cfr. anche V. Minoia (a cura di), *Se all'università si sperimenta il teatro*, cit.

L'attore del teatro universitario, guidato da differenti scelte, di conoscenza e studio, di confronto scientifico o più semplicemente di vocazione teatrale, è oggi indotto a partecipare al flusso della storia, in una prospettiva multiculturale. [...] Qui non si esclude la scelta di approfondire anche un solo aspetto del teatro della propria lingua, per ritrovarvi la ricchezza e l'universalità dell'essere umano<sup>21</sup>.

In questa direzione negli ultimi venticinque anni, con una visione sempre meno eurocentrica, una nuova generazione di universitari ha dato vita a oltre cento festival teatrali in giro per il mondo, identificandosi in un lavoro culturale internazionale.

E se in Europa nel secondo dopoguerra il Festival di Teatro Universitario di Erlangen prima e quello di Nancy dopo abbattevano le divisioni tra il teatro professionale e quello amatoriale, invitando accanto alle compagnie studentesche quelle del Nuovo Teatro (con un desiderio di rottura con l'ordine sociale, morale, politico ed estetico corrente), più recentemente nuove istanze di radicamento, critica culturale, ricerca identitaria sono state espresse dalle più giovani generazioni.

Come sostiene Elka Fediuk<sup>22</sup>, studiare un repertorio, prodotto nel corso della vita più o meno longeva di un teatro universitario, ci pone nelle condizioni di valutarne il "progetto culturale". Oggi è possibile organizzare riflessioni sui repertori, verificando se un lavoro nel tempo è condizionato da elementi di *continuità* o *discontinuità* e *riformulazione*.

È il caso dell'esperienza cilena, dove dagli anni Quaranta del secolo scorso e fino ai giorni nostri alla Pontificia Università Cattolica fenomeni estetici e sociali hanno esercitato un'influenza decisiva sugli orientamenti della scena teatrale nazionale. L'istituzione universitaria ha protetto lo sviluppo di tutti gli aspetti della creazione scenica: dalla drammaturgia alla regia, alla recitazione, dalla scenografia al costume e altri aspetti tecnici, favorendo la professionalizzazione del teatro cileno. Negli ultimi settant'anni il Cile ha dovuto risolvere forti contraddizioni sociali, con un sistema economico che ha generato disuguaglianze, instabilità di governo, problemi di lavoro, sanità, istruzione. Il teatro universitario in questo clima ha promosso il ruolo educativo della scena come funzione primaria per la comunità. In questa direzione le università (e i loro teatri) sono diventate luoghi di partecipazione attiva, favorendo democratizzazione, modernità e progresso e promuovendo riflessione e confronto a partire dalle proprie scelte artistiche ispirate ai grandi classici o alle nuove drammaturgie europee<sup>23</sup>.

Anche la storia del teatro portoghese non può prescindere da quella del teatro universitario per resistenza, sperimentalismo, modernità, fino a ergersi a modello di democrazia durante il lungo periodo della dittatura subita tra il 1933 e il 1974, con una forte influenza esercitata dalla drammaturgia spagnola o latino-americana. Al partito unico,

<sup>21</sup> G. de Bosio, *Lo Specchio Infranto*, in V. Minoia et al. (eds.), *Actors in University Theatre*, cit., p. 21.

<sup>22</sup> Coordinatrice del Centro Studi, Creazione e Documentazione delle Arti (Cecda) dell'Università Veracruzana (Messico). Cfr. E. Fediuk, *Repertorio como Proyecto de cultura: Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana*, in V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, cit., pp. 22-37.

<sup>23</sup> Cfr. P. Salvadori Maldonado, *Teatros universitarios en Chile: continuidades y reformulaciones*, in V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, cit., pp. 54-63.

alle alte gerarchie, a corporativismo, conservatorismo e nazionalismo, che impedivano la libertà di pensiero ed espressione, si opposero il Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (Teuc), fondato nel 1938, e le compagnie studentesche nate nei dieci anni successivi nelle università di Lisbona, Oporto e dirette da docenti universitari. Fino al 1974 i giovani poterono impegnarsi culturalmente e politicamente nei teatri universitari, contrapponendosi ai valori conservatori della dittatura e creando nuove generazioni di attori e registi che hanno determinato movimenti teatrali indipendenti<sup>24</sup>.

La prospettiva storica è fondamentale anche in Messico, come dimostrano due casi esemplari: quello delle compagnie delle università di Veracruz e di Puebla.

In sessant'anni di vita (1953-2013) la compagnia di Veracruz ha rappresentato valori e aspirazioni delle istituzioni in prospettiva pedagogica e in dialogo con il pubblico. È possibile riconoscere nel tempo una periodizzazione della produzione artistica, secondo un iniziale progetto culturale nazionale, ma la dottrina estetica del realismo psicologico ha inclinato il repertorio verso la drammaturgia russa e nordamericana. Si è proceduto quindi a una ricerca di equilibrio tra drammaturgia universale e nazionale, ma è solo quando si rimane aperti al dialogo interculturale che la scrittura scenica ne esce rafforzata<sup>25</sup>.

Per il Teatro Universitario di Puebla, oggi diretto da Isabel Cristina Flores, è possibile riscontrare un'attenzione alle relazioni con la storia, la tradizione, lo sviluppo sociopolitico del Paese, che ha condotto ad esercitare un'influenza significativa sulla cultura e sulla tradizione teatrale cittadina sin dalle origini nel 1948. Qui è presente una dedizione distintiva verso il teatro d'arte, con attenzione al teatro giovane e al contemporaneo, anche quando la scelta verte su testi classici (singolare, in questo caso, la ripetuta messa in scena di *Antigone*, con spirito nuovo, nel 1957, 1995, 2002).

Può anche essere la necessità di aderire a un festival a orientare le scelte di repertorio. Due gli esempi che potremmo prendere in considerazione: il festival di Lille, in Francia, e quello di Vilnius, in Lituania. Il primo è un luogo di sperimentazione in costante relazione con l'evoluzione del teatro professionale europeo<sup>26</sup>; il secondo è divenuto cartina tornasole del teatro studentesco lituano: istituendo linee e vincoli di produzione su temi storici, sociali o relativi al patrimonio culturale, il Forum dei Teatri Universitari Lituani ha esercitato nel tempo un'influenza sulle scelte drammaturgiche delle compagnie aderenti, in particolare in rapporto all'elaborazione di un teatro ambientale finalizzato a valorizzare siti architettonici specifici<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> I Festival di Coimbra, Lisbona, Oporto hanno dato origine ad istanze anticolonialiste, a un nuovo pubblico, ad una scena underground con nuove generazioni di attori e registi, molto presenti sulla scena indipendente internazionale. Cfr. M. Adonis Torres, *The Revolution on stage: University Theatre in Portugal in the post-revolutionary period (1974-1976)*, in «Catarsi-Teatri delle diversità», XXIII, 2018, nn. 77-80, pp. 23-27.

<sup>25</sup> Cfr. E. Fediuk, *Las artes en la Universidad Veracruzana y las políticas culturales*, en «La Palabra y el Hombre», n.s., 2007, n. 1, pp. 48-54.

<sup>26</sup> Cfr. S. Haviaras et H. Routier, *Le festival universitaire de Lille*, in V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, cit., pp. 78-89.

<sup>27</sup> Cfr. D. Kiaupaite, *The Themes of the International University Theatre Forum in Vilnius as the Litmus of Lithuania Student Theatre's*, in V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, cit., pp. 252-266.

In un'altra direzione possono essere differenti riferimenti metodologici a segnare scelte di studio ed operative (quindi di repertorio), spesso orientate da un impegno di carattere pedagogico o più semplicemente finalizzate a prediligere un training specifico.

È il caso degli esperimenti di Teatro Educativo sviluppati negli ultimi trent'anni a Urbino dal Teatro Universitario Aenigma con allestimenti emblematici che hanno coinvolto studenti universitari insieme ad adolescenti, persone disabili, detenuti, persone con disagio psichico, grazie anche al lavoro internazionale promosso dalla rivista europea «Catarsi-Teatri delle diversità» e mettendo in contatto il teatro sociale con quello d'arte.

Negli Stati Uniti, in chiave educativa, alla James Madison University, il teatro sperimentale diventa un ambiente di apprendimento esperienziale, stimolando lo spirito d'iniziativa, la responsabilità personale, la disciplina, l'innovazione, il coraggio professionale, come intravisto dall'educatore e teorico dell'educazione David Kolb<sup>28</sup>.

Sempre in Usa, alla Purdue University si sperimenta il teatro interattivo per il cambiamento sociale, con matrici culturali di riferimento in Augusto Boal, Viola Spolin, Michael Rohd e altri ricercatori del presente, auspicando un confronto più ampio a livello universitario internazionale. Alla Long Island University, invece, il teatro eletto a luogo di tensione pedagogica vive un rinnovato dibattito tra tradizione e innovazione, tra scrittura e scena nel testo e nell'attore che lo interpreta. Qui si fa strada anche il metodo Suzuki, che riflette sulle modalità più coerenti per cimentarsi con il "teatro musicale"<sup>29</sup>.

In ambito pedagogico, alla Trinity Western University di Vancouver (Canada), si pratica da diversi anni il *Devised Theatre*, un modello di matrice autobiografica che nasce dalla necessità e dall'istinto, da praticare come esperienza etica, con obiettivi artistici e al tempo stesso per la salvaguardia della salute psicologica della persona.

Rimanendo in Nord America, è molto interessante analizzare le scelte di repertorio nei programmi dei corsi di teatro promossi in *Master of Fine Arts* statunitensi: Maria e Chelsea Horne hanno preso in considerazione le scuole aderenti alla University Resident Theatre Association (Urta) nell'anno accademico 2013-14, dimostrando come i tagli economici al sostegno delle arti hanno compromesso lo sviluppo della produzione di nuove opere che parlino ai nostri tempi. «Il futuro dell'American Drama non può basarsi solo sul teatro commerciale»<sup>30</sup>. L'urgenza di tale indagine è basata sulla consapevolezza che la formazione degli studenti e lo sviluppo del loro pubblico non possono prescindere dalla considerazione che le università debbano rimanere luoghi per la ricerca e l'esplorazione della conoscenza.

<sup>28</sup> Cfr. D.A. Kolb, *Experiential Learning: Experience as a Source of Learning and Development*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984.

<sup>29</sup> Cfr. M. Porter, *Advanced Suzuki Class*, lecture, Long Island University, Brookville, 1 september 2003.

<sup>30</sup> Cfr. M.S. Horne and C. Horne, *On The Subject of Repertoire at Graduate Theatre Programs in the United States*, in V. Minoia et al. (eds.), *University Theatres and Repertoires*, cit., pp. 188-202.

## Alcune considerazioni aperte

Le pratiche di teatro universitario negli ultimi settant'anni sono riuscite gradualmente in tutto il mondo a stimolare il riconoscimento dell'insegnamento del teatro agito nei programmi accademici, superando la visione di uno studio di matrice esclusivamente letteraria. Tali pratiche hanno contribuito, anche attraverso lo sviluppo del fenomeno dei festival internazionali, alla crescita di ricerche e sperimentazioni sul linguaggio scenico, fino allo sviluppo di efficaci pratiche di carattere democratico. Uno sguardo ai repertori ci ha consentito di cogliere le implicazioni di carattere estetico insieme a quelle di carattere etico, sociale, civile.

È sempre più urgente difendere il ruolo culturale del teatro nel sistema universitario contemporaneo.

Per superare l'utilitarismo e l'economicismo più estremo che si presentano come verità dogmatiche, oggi è necessario dotarsi di nuove categorie, capaci di superare i limiti delle analisi economiche neoliberiste. Un nuovo concetto di sviluppo dovrebbe sempre più differenziarsi da quello di crescita. Lo sviluppo economico non dovrebbe coincidere più con un aumento del reddito, ma con un aumento della *qualità della vita*<sup>31</sup>. L'attenzione posta sulla *qualità*, più che sulla *quantità*, ci aiuterebbe a comprendere meglio le potenzialità dell'arte teatrale in generale, quindi anche all'università. L'analisi del teatro universitario consente, inoltre, in modo più allargato di porre domande sull'articolazione tra pratiche e conoscenze nella trasmissione delle scienze umane, sui collegamenti tra pratiche dilettantistiche e itinerari professionali, sull'importanza di un'esperienza estetica nella costruzione delle individualità.

Ma quello universitario è un tipo di teatro che ha conosciuto anche «insabbiamenti corporativi» che occorre evitare, come avvertiva già uno studioso attento e sensibile come Claudio Meldolesi:

È vitale pensarsi anche oltre lo status dell'appartenenza universitaria, in modo che questa assuma una natura moltiplicatrice degli incontri possibili: a cominciare da quelli alternativi fra nord e sud del mondo; e poiché il giuoco del teatro smentisce chi l'esercita senza rigore, ogni sua apertura all'arte potrà rilanciare i fondamenti socio-culturali della partecipazione di ciascuno. Estendiamo insieme questo territorio<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. A. Sen and M. Nussbaum, *The Quality of Life*, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1993.

<sup>32</sup> C. Meldolesi, *Le Scene Universitarie per il Teatro Sociale e quello d'Arte*, in V. Minoia et al. (eds.), *Actors in University Theatre*, cit., p. 33.

Giulia Taddeo

## LA PERFEZIONE DI UN SUPREMO ARTIFICIO. LA FOTOGRAFIA DI SERGE LIDO AL FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL BALLETO DI NERVI<sup>1</sup>

Nel complesso delle pratiche in cui si sostanzia la vita del teatro, un posto di primo piano spetta certamente a quelle di carattere organizzativo, nelle quali convincenti estetici, relazioni personali, posture ideologiche e disegni politici si traducono in protocolli operativi e, soprattutto, in eventi collettivi imperniati attorno a quella che il linguaggio della gestione di progetto ci ha abituati a definire come *mission*, o ragion d'essere, di ogni iniziativa artistica.

Ed è proprio su questi temi, seppur collocati in prospettiva storica, che si concentra questo contributo, nel quale cercherò di portare alla luce il profilo politico-culturale del primo festival italiano interamente consacrato alla danza: il Festival Internazionale del Balletto di Nervi, fondato a Genova nel 1955 grazie all'intraprendenza di un giovane organizzatore di attività di danza, Mario Porcile<sup>2</sup>, e sostenuto dall'Ente Manifestazioni Genovesi (EMG), che, appositamente costituito, vi ravvisava un'occasione di rilancio culturale per la città, esempio di zelo imprenditoriale nei duri anni della ricostruzione post-bellica.

Simile iniziativa si collocava in un panorama produttivo e distributivo che, a dieci anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, appariva assai eterogeneo e accidentato. In Italia, infatti, la danza trovava posto essenzialmente sui palcoscenici dei teatri lirici, in particolare del Teatro alla Scala di Milano e dell'Opera di Roma<sup>3</sup>, dove, seppur con

<sup>1</sup> Questo titolo cita un articolo di Gino Tani, dal titolo *Oriente e Occidente nella danza d'arte*, contenuto nel programma-souvenir del Festival di Nervi del 1956. Per quanto componente costitutiva della programmazione del festival, tralascierò in questo contributo ogni riferimento agli spettacoli legati al folklore, orientale e non, concentrandomi solo sull'ambito del balletto. Per una ricognizione della storia del Festival di Nervi fino agli anni Ottanta, cfr. *Venticinque anni di balletto a Nervi*, Genova, Teatro Comunale di Genova, 1980. Le fonti primarie su cui si costruisce questo articolo, in particolare programmi-souvenir e fotografie legate al Festival, sono invece custodite presso il Fondo Mario Porcile, di proprietà dell'associazione Cro.me-Cronaca e Memoria dello Spettacolo, che ringrazio per le frequenti possibilità di consultazione e studio.

<sup>2</sup> Dopo gli studi in legge condotti senza particolare entusiasmo, Mario Porcile (Genova, 1921-2013) inizia a dedicarsi alla danza fin dai primi anni Cinquanta, aprendo una prestigiosa scuola nella città di Genova e collaborando come consulente con il Grand Ballet du Marquis De Cuevas. Accanto alla direzione del Festival di Nervi, che avrebbe mantenuto, seppur con alcune interruzioni, fino all'ultima edizione del 2004, è stato organizzatore, impresario e direttore artistico presso i maggiori teatri lirici italiani.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda il Teatro San Carlo di Napoli, il corpo di ballo aveva ripreso le proprie attività solo nel 1944 sotto la guida vivace e intelligente della ballerina Bianca Gallizia; milanese di nascita e di formazione, nel 1950 avrebbe assunto anche la direzione della scuola di ballo partenopea, riaperta dopo più di cento anni dalla chiusura del 1841. Cfr. M. Pasi, *Bianca Gallizia. Una stella della danza*, Milano, Ricordi, 1987.

significative differenze sia sul piano della didattica sia su quello delle scelte produttive<sup>4</sup>, permanevano alcuni dei mali endemici del balletto nazionale, prontamente denunciati da una critica professionista<sup>5</sup> che proprio in questi anni iniziava a operare stabilmente: lo scarso numero di spettacoli di balletto, che incideva tanto sulla preparazione e la sensibilità dei danzatori quanto su quelle degli spettatori; la subalternità della danza rispetto alla lirica, nonostante i costi ridotti del balletto in rapporto all'opera e il maggiore apprezzamento del pubblico per lo spettacolo coreico; l'assenza di una stabile direzione coreografica, che impediva la formazione di corpi di ballo all'altezza degli standard internazionali e di un autentico repertorio<sup>6</sup>, costringendo all'ingaggio sporadico di danzatori stranieri e ritardando altresì l'affermarsi di una classe di coreografi italiani, fatta eccezione, almeno in questa fase<sup>7</sup>, per quello che era considerato il più italiano dei coreografi, l'ungherese Aurel Milloss, vero e proprio signore della danza nazionale sin dalla fine degli anni Trenta. Accanto all'attività degli enti lirici figurava poi quella dei teatri privati a gestione impresariale (nel 1950, ad esempio, apre i battenti il Teatro Nuovo di Milano con la gestione di Remigio Paone)<sup>8</sup>, oltre ai programmi dei teatri classici all'aperto – spesso curati dagli enti di promozione turistica – dove ampio spazio trovavano ancora le danze d'ispirazione latineggiante di Jia Ruskaja<sup>9</sup>, ma non vi è dubbio che il principale fenomeno coreico successivo alla

<sup>4</sup> A differenza del teatro romano, infatti, la Scala aveva impostato sin dall'immediato dopoguerra una politica di risanamento della scuola di ballo che, specie sotto la direzione della maestra inglese Esmée Bulnes, avrebbe formato una generazione di talentuosi danzatori, tra cui l'*étoile* italiana per eccellenza, Carla Fracci. Sul piano delle scelte produttive, invece, bisogna almeno ricordare la presenza di George Balanchine, invitato nel 1952 ad allestire il proprio *Balletto Imperiale*, dando così l'avvio a una collaborazione che sarebbe durata almeno un decennio, arricchendo il repertorio del teatro milanese di titoli come *Serenade* e *Le palais de cristal*.

<sup>5</sup> Esemplari in questo senso gli articoli di Fedele D'Amico (in parte confluiti in *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962), in questi anni peraltro direttore della sezione Musica e Danza dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vero e proprio punto di riferimento per un'intera generazione di critici di danza.

<sup>6</sup> Il repertorio dei due maggiori teatri italiani in questi anni oscillava tra riprese di titoli dei Ballets Russes (seppur spesso con coreografie e allestimenti nuovi), classici ottocenteschi (nella forma del *divertissement* o della serata intera, talvolta con intenti filologici), aperture alla coreografia coeva internazionale (con i casi di George Balanchine o Jean Babilée), titoli legati a coreografi di grande esperienza (come Massine o Milloss), produzioni considerate "italiane" o per la scelta del tema (come *La Giara* di Casella, la cui prima edizione risaliva al 1924 con i Ballets Suédois) o per la nazionalità dei collaboratori coinvolti (come nel caso di Alberto Savinio, autore di musiche, soggetto, scene e costumi di *Vita dell'Uomo*, alla Scala nel 1951).

<sup>7</sup> Parzialmente diversa sarà la situazione di Milloss nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando la sua presenza in teatri e festival nazionali diventerà più intermittente e prevalentemente concentrata presso il Teatro dell'Opera di Roma, dove, tra il 1956 e il 1960, presenterà alcuni lavori (tra cui *Estro arguto*) di grande successo presso pubblico e critica. Per approfondimenti e per una ricca contestualizzazione cfr. P. Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 1996.

<sup>8</sup> Alla danza viene affidata l'inaugurazione con l'American National Ballet Theatre. Il teatro continuerà ad ospitare grandi compagnie internazionali (come in Grand Ballet du Marquis de Cuevas) e, con sempre maggiore frequenza, gruppi di danze tradizionali, di particolare successo in Italia per tutti gli anni Cinquanta.

<sup>9</sup> Avendo smesso di danzare già negli anni Trenta, Jia Ruskaja continuava a essere presente nei teatri *en plein air* della penisola con il proprio gruppo di danzatrici, quasi tutte legate, come docenti o come

fine della guerra sia costituito dall'arrivo di grandi compagnie straniere di balletto provenienti in particolare da Inghilterra e Stati Uniti, vale a dire dai Paesi di quel blocco atlantico in cui, anche culturalmente, l'Italia era ormai entrata a far parte. Simili presenze si devono prima di tutto alle scelte distributive di due festival di grande tradizione, che, pur non essendo interamente consacrati alla danza, riservano a quest'ambito uno spazio privilegiato: il Maggio Musicale Fiorentino (dove si esibiscono il Sadler's Wells Ballet, 1949; la Compagnia dell'Opéra di Parigi, 1950; il New York City Ballet, 1952; la Martha Graham Dance Company, 1954)<sup>10</sup> e il Festival internazionale di Musica di Venezia (con il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, 1950; il New York City Ballet, 1953)<sup>11</sup>, il cui esempio sarà seguito poi da tutti i maggiori teatri della penisola (e *in primis* dalla Scala e dall'Opera di Roma), dove le ospitalità internazionali saranno una costante per quasi tutti gli anni Cinquanta, dapprima configurandosi come una necessaria apertura cosmopolita, in seguito contribuendo a ostacolare un'autonoma produzione nazionale.

Un simile desiderio di aggiornamento rispetto a ciò che andava accadendo oltre i confini italiani<sup>12</sup> si rintraccia anche nel progetto culturale del Festival Internazionale del Balletto di Nervi, i cui suggestivi parchi, ben prima della nascita della manifestazione ideata da Mario Porcile, erano stati sede di prestigiose attività estive di spettacolo, organizzate nell'ambito della Stagione Mediterranea d'Arte e Cultura<sup>13</sup> e caratterizzate da una programmazione aperta alla danza, con la presenza, ad esempio, dei Ballets

ex allieve, all'Accademia Nazionale di Danza, così denominata a partire dal 1948. Unico organismo statale di formazione della danza, negli anni Cinquanta l'istituto diretto da Jia Ruskaja diviene oggetto di pesanti accuse da parte di critici e operatori del settore, che ne mettono in discussione sia il metodo didattico – antiquato e inadatto a preparare artiste della danza capaci di soddisfare le coeve esigenze del teatro – sia, soprattutto, il ruolo assegnatole dalla legge del 4 gennaio 1951, secondo la quale nessuno avrebbe potuto esercitare la professione di maestro di danza senza prima aver ottenuto la relativa abilitazione da parte dell'AND. Cfr.: per un inquadramento sulla storia dell'Accademia Nazionale di Danza, A. Porcheddu (a cura di), *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gangemi, 2008; e, per uno sguardo più interno sulla questione, M. Monna e G. Penzi, *Giuliana dai capelli di fuoco: memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Nuova Eri, 1990.

<sup>10</sup> Occorre tuttavia notare come, ben presto, la politica del Maggio vada anche nella direzione di una autonoma produzione di spettacoli di balletto, affidati per la prima volta nel 1951 alla direzione artistica di Aurel Milloss. Cfr.: S. Felici (a cura di), *Il balletto e l'opera di Aurelio M. Milloss al Maggio musicale fiorentino*, Firenze, Salani 1977; M. Bucci e C. D'Amico de Carvalho, *Aurelio M. Milloss. 35 anni di balletto al Maggio musicale fiorentino*, Firenze, Teatro Comunale di Firenze, 1987.

<sup>11</sup> Per un inquadramento essenziale su questi temi rimando almeno a: S. Franco, *Identità artistiche e nazionali a confronto. La prima tournée italiana della Martha Graham Dance Company* (1954), in G. Posesio e A. Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 21-35; S. Poletti, *Il Novecento*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 249-306; A. Testa, *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e nell'immediato dopoguerra*, in «Chorégraphie», IV, 1996, n. 8, pp. 82-108; Id., *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Chorégraphie», V, 1997, n. 9, pp. 75-100.

<sup>12</sup> Non a caso Ugo Dell'Ara, co-direttore del Festival Nervi, avrebbe definito il periodo 1947-1955 come «periodo informativo» del balletto (U. Dell'Ara, *La situazione attuale*, in «Balletto», I, 1955, n. 1).

<sup>13</sup> Stando ai materiali reperiti presso la Fondazione Mario Novaro (Genova), l'iniziativa era curata dall'Ente Provinciale del Turismo, dal Comune di Genova e dall'Azienda Autonoma di Nervi.

des Champs Elysées di Roland Petit (1949) e dell'American National Ballet Theatre (1953). Comparivano poi nei programmi delle stagioni nerviesi anche le rappresentazioni del Piccolo Teatro di Genova, presso il quale, peraltro, si sarebbero svolti alcuni dei programmi della prima edizione del Festival del Balletto.

E sono proprio le prime edizioni del festival, in particolare quelle realizzate annualmente dal 1955 al 1958, quelle su cui si concentrerà questo saggio: rimasti nella memoria dello stesso fondatore come gli «anni indimenticabili» della manifestazione<sup>14</sup>, in questa fase il festival assume lineamenti ben definiti che, fondendo un certo ideale di eccellenza artistica con la logica del grande evento mondano, determineranno nel 1960 un primo allontanamento di Porcile dalla direzione artistica, affidata dall'Ente Manifestazioni Genovesi al coreografo Léonide Massine. L'organismo genovese tenterà, in maniera del tutto fallimentare<sup>15</sup>, di modificare l'assetto della kermesse componendo, da una parte, un programma estremamente gravoso sul piano produttivo e piuttosto ingessato a livello culturale (con tanto di trasposizione coreografica di un testo-cardine della letteratura italiana come il *Decameron*) e, dall'altra, assemblando *ad hoc* una compagnia internazionale di danzatori che, seppur eccellenti, non avrebbero avuto a disposizione un numero di prove sufficienti per fondersi in un complesso affiatato.

Nell'interrogarmi sul posizionamento politico-culturale e sulle strategie progettuali dei primi quattro anni di vita del festival, fulgido specchio delle convinzioni di Porcile, sceglierò tuttavia di utilizzare una prospettiva apparentemente indiretta e periferica, in quanto muoverò da alcune considerazioni sulla produzione artistica del russo, naturalizzato francese, Serge Lido, fotografo ufficiale dell'evento sin dagli inizi: assieme alla moglie Irène Lidova, critica di danza ed energica animatrice della scena coreografica parigina, Lido diverrà uno degli amici più intimi di Mario Porcile, nonché una colonna del festival stesso<sup>16</sup>.

Dopo una stringata analisi della produzione figurativa raccolta negli album fotografici *Ballet*, che la coppia Lido-Lidova cura annualmente tra il 1951 e il 1959, dunque in concomitanza con le edizioni del Festival di Nervi prese qui in esame, passerò a problematizzare le funzioni svolte dalle immagini di Lido all'interno dei meccanismi comunicativi e promozionali della manifestazione, con l'obiettivo di dimostrare l'esistenza una sintonia profonda, quasi al livello di vero e proprio *isomorfismo*, fra le prassi di lavoro adottate da Serge Lido come fotografo e quelle seguite da Porcile in

<sup>14</sup> Cfr. M. Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto. Di ricordi si può... morire!*, a cura di M. Corbellini, Genova, De Ferrari, 1999, p. 239.

<sup>15</sup> Già per la successiva edizione del 1962, infatti, la direzione artistica torna nelle mani di Porcile.

<sup>16</sup> Emigrato a Parigi all'indomani della Rivoluzione Russa, Serge Lido (Mosca, 1906-Parigi, 1984) studia scienze politiche nella capitale francese. Ad avvicinarlo alla danza e alla fotografia sarà, sul finire degli anni Trenta, la moglie, anch'essa di origine russa, Irène Lidova, giornalista e critica di danza che, dapprima attiva su periodici di successo come il rotocalco «Vu», nel secondo dopoguerra si dedicherà sempre più all'organizzazione e alla promozione, ad esempio lavorando in qualità di addetta stampa per il Grand Ballet du Marquis De Cuevas (dove conosce anche Mario Porcile) e impegnandosi nel sostegno delle nuove leve della coreografia francese come Roland Petit e Janine Charrat. Nel corso della propria carriera Serge Lido produrrà una straordinaria mole di immagini di danza, in parte confluita in numerosi volumi fotografici curati sempre assieme alla moglie.

veste di direttore artistico<sup>17</sup>. Questo confronto, ponendo in relazione Italia e Francia, vuole aprire l'indagine sul Festival di Nervi a una più ampia prospettiva internazionale, ponendolo al centro di una rete di scambi umani, professionali e, non da ultimo, intellettuali, che nella fase storica considerata consentono ad alcuni di definire il balletto come «la forma più viva, più attuale di tutte le arti teatrali»<sup>18</sup>.

### **Ballet. Una cronaca per immagini**

Nel suo volume *A dance in Ten Movements* Aleksandr Barabanov accenna alla figura di Serge Lido, definendolo un «connoisseur of ballet» dotato di un'approfondita conoscenza della tecnica accademica e capace di ritrarre il mondo del balletto con «poetic sensibility»<sup>19</sup>. La bruciante passione che il fotografo sentiva per il mondo del balletto era d'altronde già evidente nel 1947 per Jean Cocteau, il quale, nell'introdurre il primo volume di Lido, scriveva:

Le balletomane est un type très spécial dont j'ai vu d'extraordinaires exemples. [...] Tel est Serge Lido, mais armé d'un appareil de photographe. Sans l'amour qu'il porte à tout ce qui touche à la danse, cet appareil ne servirait à rien. Il photographierait. Il statufferait un vertige. Or, c'est le cœur même de Lido qui anime l'appareil suspendu à son cou. [...] C'est par un mélange de l'objectif et de l'âme qu'il obtient d'innombrables figures où le mouvement s'arrache de la mort. [...] Il arrive que les documents de Lido nous fassent rêver d'un ballet où le poids humain n'existerait plus, où le cadre de la scène deviendrait la vitre de quelque fabuleux aquarium<sup>20</sup>.

Questo apprezzamento per i fotografi-ballettomani non è condiviso da William A. Ewing che, nella prima pagina di *The Fugitive Gesture. Masterpieces of Dance Photography*, ricco e affascinante viaggio nelle molteplici possibilità di incontro fra danza e fotografia, ricorre polemicamente al termine “ballettomane” per sottolineare un atteggiamento superficiale e vacuamente estetizzante verso la fotografia di danza da cui intende distaccarsi con forza:

<sup>17</sup> Tralascero in questa sede le questioni relative alle reazioni di pubblico e critica dinanzi alla proposta artistica del Festival di Nervi, di cui cercherò di mettere in luce solo gli aspetti ideativi e di programmazione. Seppur consapevole della forzatura metodologica alla base di una simile scelta, dal momento che è impossibile scindere le politiche condotte da un'istituzione culturale dagli effetti che producono nella comunità di riferimento, lascerò che simili questioni rimangano implicite nella trattazione, in cui pertanto non saranno volontariamente citate fonti di carattere giornalistico.

<sup>18</sup> Cfr. A.H. Luijtdjens, *Editoriale*, in «Balletto», I, 1955, n. 1, cit. Su questa rivista, anch'essa nata, come il Festival di Nervi, nel 1955 e contrassegnata dal medesimo titolo impiegato per gli album fotografici di Serge Lido, rimando al mio *“Imparare dai propri allievi”. Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)*, in «Danza e ricerca», X, 2018, n. 10, pp. 47-75, <https://danzaericerca.unibo.it/> (ultima consultazione: 28 maggio 2019).

<sup>19</sup> A. Barabanov, *A dance in Ten Movements*, London, Jonathan Cape, 2011, p. 17.

<sup>20</sup> J. Cocteau, *Préface*, in *Danse*, numero speciale di «Masques. Revue Internationale d'Art Dramatique», 1947, s.p.

To the balletomane, a great photograph shows a celebrated ballerina, in classic tutu, performing flawless *arabesques* or in seemingly effortless flight, wearing an expression of otherworldly serenity; or, if a male dancer, in muscle-revealing tights and incredible *élévation*, the very essence of virility<sup>21</sup>.

Un analogo sospetto di fatuità, d'altronde non del tutto ingiustificato, è forse da porre all'origine dell'assenza di una letteratura scientifica sull'operato di Serge Lido, in larga parte ignorato dagli studi in danza anche per via del carattere commerciale di buona parte della sua copiosa produzione, nella quale confluiscono le sue due anime artistiche, quella del ritrattista (interprete dei volti degli artisti e dei personaggi più in vista della cultura e della società) e quella del fotoreporter sempre a caccia di un dietro le quinte, teatrale o cinematografico, da raccontare attraverso un'immagine prevalentemente destinata al mercato del rotocalco<sup>22</sup>. Ad ogni modo ritengo che, accanto agli aspetti più strettamente salottieri o di cassetta, si possa rintracciare nella fotografia di Lido anche un desiderio di fare dell'immagine lo spazio di affermazione per una certa idea dell'arte della danza che, data la mancanza di riferimenti storico-critici, cercherò di affrescare attraverso una disamina degli album fotografici *Ballet*, fermo restando che sarebbe assai utile comparare il lavoro di Lido con quello dei fotografi suoi contemporanei, non solo (e, forse, non tanto) quelli specializzati in danza, ma anche quelli che, pur senza dedicarsi sempre integralmente, orbitavano comunque attorno al mondo del teatro. Cito, giusto a titolo di suggestione, i ritratti di danzatori in backstage di Cecil Beaton, quelli tutti glamour e intarsi di membra di George Hoyningen-Huene, l'enorme produzione ritrattistica – notoriamente in studio e con un impiego assai drammatico della luce – dei fratelli Seymour o quella, praticata anche in esterno, di un fotoreporter come James Abbe, fino al candido fotogiornalismo di Eileen Darling, interamente consacrato alla scena di Broadway<sup>23</sup>.

Avvicinando ora lo sguardo ai numeri di *Ballet* si vede come questi libri d'arte conducano anche una vera e propria operazione di critica della danza, certo legata alla collaborazione di Irène Lidova, la quale, si legge in calce a ciascuno dei volumi, ricopre il ruolo di “direttrice artistica”: tutti i libri sulla danza realizzati con il marito, si legge nella sua autobiografia, sono frutto di un processo di lavoro condiviso, in virtù del quale ogni aspetto è discusso e deciso assieme, dalla progettazione complessiva alle inquadrature, dalla selezione delle immagini alla loro, essenziale, impaginazione<sup>24</sup>.

D'altro canto già prima di *Ballet*, sul finire degli anni Quaranta, la coppia aveva

<sup>21</sup> W.A. Ewing, *The Fugitive Gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 9.

<sup>22</sup> Oltre al celebre rotocalco «Vu», agli inizi della sua carriera Lido collabora con periodici dedicati al cinema, come «Noir et Blanc» e «Vedettes des stars». Tutta da verificare e argomentare è poi l'influenza che Lido possa aver subito da quella frequentazione con fotografi e fotoreporter del tempo (come Brassai, Kertész, Gaston Paris) dichiarata dalla moglie Lidova nella propria autobiografia *Ma vie avec la danse* (Paris, Plume, 1992).

<sup>23</sup> Scelgo di sorvolare sui riferimenti bibliografici relativi ai singoli fotografi citati. Un prezioso panorama sulla fotografia americana legata al teatro di Broadway tra secondo Ottocento e prima metà del Novecento è tuttavia reperibile sul sito <https://www.broadway.cas.sc.edu> realizzato a partire dall'esemplare lavoro di ricerca da David S. Shields per la University of South Carolina.

<sup>24</sup> Cfr. I. Lidova, *Ma vie avec la danse*, cit., p. 29.

iniziato a curare dei volumi assai simili nella struttura e nella concezione: com'è la stessa Lidova a ricordare, in quel periodo Serge Lido aveva aperto un piccolo studio al numero 16 di Quai d'Orléans, ben presto divenuto – nonostante la povertà iniziale della strumentazione (una piattaforma e qualche proiettore d'occasione) – un punto di riferimento sia per i danzatori che volevano farsi ritrarre, sia per gli ammiratori che intendevano acquistare le foto dei loro idoli<sup>25</sup>. Le singole stampe costavano però care, quindi nacque l'idea di pubblicare degli album grazie al sostegno dell'editore Ru Morsel, che peraltro fondava contemporaneamente la rivista «Masques. Revue Internationale d'Art Dramatique»: uscirono così *La danse* (1947), subito esaurito anche grazie al prezzo di soli 10 franchi e corredato della già citata prefazione di Jean Cocteau<sup>26</sup>, *Danse* (1948), numero monografico di «Masques» a 550 franchi e, fuori serie, *Sauts* (1950), incentrato su un motivo iconografico, quello del salto, che vedremo essere centrale nella produzione di Lido.

Quanto a *Ballet*<sup>27</sup>, per tutte le nove uscite prese in esame, ossia tra il 1951 e il 1959, il formato (24 x 30 cm) e la struttura rimangono invariati: a una breve prefazione (tra le due e le sei pagine) composta delle riflessioni di danzatori, coreografi o osservatori illustri della danza<sup>28</sup>, fanno seguito il corpo centrale delle fotografie<sup>29</sup> e una sezione conclusiva, firmata da Irène Lidova, in cui compaiono brevi ma dettagliate didascalie per ciascuna delle immagini presentate e un testo critico, anch'esso essenziale, che propone una panoramica annuale dei principali avvenimenti nel campo del balletto internazionale. Fra queste tre sezioni si stabilisce una raffinata tessitura di richiami, non solo rispetto alla dimensione della cronaca, i cui protagonisti prendono corpo sulla pagina rimbalzando tra la parola che li racconta e l'immagine che li ostende, ma anche attraverso una più profonda concordanza concettuale.

Il profilo di queste pubblicazioni, per molti aspetti assimilabile a quello della coeva critica di balletto inglese e statunitense<sup>30</sup>, si addensa attorno ad alcuni capisaldi che, esplicitamente dichiarati nelle prefazioni e nelle note di chiusura, costituiscono anche l'ossatura del pensiero fotografico di Lido. Un primo nodo da portare alla luce

<sup>25</sup> Ivi, p. 87 sgg.

<sup>26</sup> Nel 1946, d'altronde, Lido aveva già collaborato con Cocteau come fotografo di scena per il film *La belle et la bête*.

<sup>27</sup> I volumi escono come numero speciale della rivista parigina «Art et Industrie», diretta dall'editore, collezionista d'arte naïf ed ex pilota automobilistico Max Fourny. Il numero del 1959 è invece legato alla rivista «Prisme des Art», sempre diretta da Fourny.

<sup>28</sup> Fra i coreografi cito George Balanchine, Serge Lifar, Léonide Massine, Marie Rambert, mentre per i danzatori spiccano i nomi di Alicia Markova, Yvette Chaviré e Maria Tallchief. Si aggiungono poi gli interventi di figure culturali di primo piano come Jean Cocteau, mentre mancano interventi di critici di danza.

<sup>29</sup> Si presentano circa novanta fotografie per ciascun numero, quasi tutte in bianco e nero, ad eccezione della copertina che è a colori fin dal numero del 1953.

<sup>30</sup> La pubblicistica degli anni Quaranta e Cinquanta, specie in area inglese, offre numerosi esempi di intersezione fra le posizioni critiche di Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti. Si può a tal proposito richiamare il volume, curato da A.H. Franks, *Ballet. A decade of endeavour* (London, Burke, 1955), tutto incentrato sulla disamina della scena ballettistica in questi tre Paesi, nel quale confluisce, accanto alle parole di artisti e direttori di compagnia, proprio il punto di vista dei critici, fra i quali, in rappresentanza della Francia, proprio Irène Lidova.

concerne il modello antropologico sotteso alla concezione della danza propagandata in *Ballet* e fondamentalmente imperniata sul primato del paradigma classico-accademico, catena ininterrotta che unisce gli interpreti del presente alle icone della tradizione ottocentesca, passando di corpo in corpo e trovando anche in altre pratiche, come quella fotografica, un efficace materiale conduttore. Nella sua più intima essenza, allora, la danza rappresenta una vittoria del corpo sul corpo, in quanto prassi di costruzione del ritmo nel tempo e nello spazio grazie alla quale «cette machines lourdes aux mouvements timides, aux joints grinçants»<sup>31</sup> finisce per essere divinizzata, affrancata dalla pesantezza e plasmata in modo da farsi manifestazione di un dramma di forze che esclude qualsiasi eccesso o gratuità sensuale. Questo corpo, tecnicamente trionfante e moralmente rilucente, campeggia, come vedremo, al centro di larga parte della ritrattistica di Lido, che lo esalta soprattutto collocandolo in eccezionali scenari extra-teatrali, statua-di-carne che partecipa tanto della perfezione della Natura, quanto della sapienza contenuta nelle sculture e negli edifici realizzati dall'Uomo.

Altrettanto importante è ciò che emerge circa la ragion d'essere e la logica costitutiva dello spettacolo coreografico, espresse, fra gli altri, nelle parole del Marchese De Cuevas, che scelgo di citare in quanto personaggio assai vicino ai coniugi Lido e, come si dirà, a Mario Porcile:

Je ne trouve pas que la danse doit être considérée comme un moyen de propagande des idées ou des tendances politiques. Je considère la danse comme un Art, où plusieurs éléments de culture réunis produisent un ensemble plein de beauté, qui nous fait oublier les préoccupations quotidiennes et nous repose l'esprit. [...] À la base du succès d'une grande ballerine ou d'un grand danseur, il y a toujours la perfection technique, mais aussi l'élément émotif. Des mouvements parfaitement exécutés sans expression perdent de leur valeur<sup>32</sup>.

Agito in un tempo assoluto, sciolto da ogni ordinaria contingenza, lo spettacolo coreografico è, da un lato, il luogo in cui il corpo perfettamente addestrato del danzatore si sublima nell'emozione e le passioni assumono quella sostanza corporea che nutre anche tutto il lavoro di Lido attorno al ritratto in primo piano; dall'altro lato, esso nasce dalla fusione alchemica degli elementi che lo compongono, esito sorprendente, in quanto teso a generare meraviglia e a sollevare lo spirito dalle angosce quotidiane<sup>33</sup>, del lavoro orchestratore del coreografo. Di quest'ultima figura, lo si dirà, Lido sembra voler essere una specie di alter ego, specie quando trasforma la fotografia in un surrogato della scena teatrale componendo costumi e ambientazioni con intenti narrativi ed evocativi.

<sup>31</sup> A. Maurois, *Réflexions sur l'art de la danse*, in S. Lido, *Ballet*, Paris, Art et Industrie, 1951, s.p.

<sup>32</sup> G. De Cuevas, *Paris, source d'inspiration*, in S. Lido, *Ballet*, Paris, Art et Industrie, 1952, s. p.

<sup>33</sup> Seppur fortemente presente nell'operato della coppia Lido-Lidova, questo approccio disimpegnato allo spettacolo coreografico non è certo esclusivo, come peraltro dimostrato dal supporto che entrambi offrono alla nuova scuola francese, comprendente coreografi che, come Roland Petit e Maurice Béjart, praticavano il balletto con l'intento di indagare la condizione, spesso presentata come angosciosa, dell'uomo contemporaneo. Esemplici in tal senso sono *Le jeune homme et la mort* (1946) di Petit e *Symphonie pour un homme seul* (1955) di Béjart.

Accanto a ciò la posizione critica di *Ballet* (nonché, più nello specifico, di Lidova) si rintraccia non solo in un'impostazione storiografica che pone al centro, dopo l'epoca d'oro dell'Ottocento, la rivoluzione djagileviana quale scaturigine delle maggiori esperienze e tendenze novecentesche, ma anche in un'inquadramento della situazione internazionale che, oltre a ricalcare la contrapposizione per blocchi al centro delle politiche mondiali di questa fase storica, segue anche una classificazione per "scuole", spaziando dal tradizionalismo atemporale di una Russia vivente dietro la cortina di ferro all'assolutismo post-classico, ma innervato di temperamento americano, di George Balanchine; dall'accademismo per eccellenza dell'Opéra parigina e dallo sperimentalismo della giovane scuola francese, con in testa Roland Petit e Janine Charrat, al recupero del repertorio ottocentesco da parte del relativamente giovane Royal Ballet e all'affermazione di una scuola coreografica inglese anch'essa di recente formazione.

Ed è sul terreno di una simile visione dell'arte della danza che, ciascuno mediante le proprie tecniche e secondo dinamiche di seduzione di volta in volta variabili, Serge Lido e i danzatori protagonisti dei suoi scatti finiscono per incontrarsi. Al fine di tentare una classificazione del ricco materiale iconografico contenuto in *Ballet*, voglio richiamare quella sorta di doppia natura che in precedenza definivo come tratto costitutivo del profilo artistico di Lido, nel quale confluiscono tanto il ritrattista quanto il fotoreporter: a queste modalità di intendere e praticare la fotografia, infatti, corrispondono le due fondamentali categorie in cui è possibile suddividere la produzione di Lido, ovvero quella del ritratto (realizzato in studio, sul palcoscenico, in ambientazioni urbane o in contesti naturali) e quella delle foto di scena, scattate da dietro le quinte o dalla platea.

Lo sguardo che, attraverso il ritratto, Lido indirizza al singolo interprete, quasi un corrispettivo dell'indagine sul danzatore condotta da Irène Lidova in sede critica<sup>34</sup>, è non solo originato, com'è d'altronde anche per la pittura del genere, da una volontà di studio dell'individuo, della sua personalità, del suo posizionamento sociale, ma anche dal desiderio di restituirne un'immagine che ne sintetizzi le qualità artistiche e caratteriali, trasformandolo in icona. Di fronte all'obiettivo di Lido, che ne magnifica sì le abilità tecniche e le peculiarità dinamiche ma ne scruta anche in profondità il carattere dentro e fuori dalla scena, i danzatori negoziano la loro attitudine corporea ed energetica con modalità diverse a seconda che il ritratto sia in primo piano o a figura intera.

Nello stringersi sui volti degli interpreti<sup>35</sup>, l'obiettivo di Lido ci restituisce immagini realizzate prevalentemente in studio (o sul palcoscenico, verosimilmente in

<sup>34</sup> L'analisi della performance del singolo danzatore, condotta sia sul piano delle peculiarità tecniche sia su quello delle qualità interpretative, è in questi anni al centro del discorso sul balletto europeo. Cfr. G. Taddeo, "Imparare dai propri allievi", cit.

<sup>35</sup> Lo studio del temperamento trova chiaramente un luogo d'elezione nell'immagine in primo piano. Lido pratica questa inquadratura con grande frequenza, mostrando, per stile e funzioni, un debito evidente nei confronti del cinema e, in particolare, dei rotocalchi di argomento cinematografico, ambiti nei quali egli stesso si muove lavorando sia come fotografo di scena, sia collaborando in qualità di reporter con riviste dedicate al grande schermo. Non mi è tuttavia possibile in questa sede approfondire simile analogia, che tuttavia, sia detto per inciso, mi sembra rintracciabile anche nelle prassi di montaggio che connotano l'impaginazione delle fotografie di scena, nonché nella scelta insistita del piano americano, assai utilizzato nei rotocalchi di argomento cinematografico.

momenti di prova), con una disposizione leggermente in diagonale del soggetto che suggerisce una sua attiva presenza nello spazio e con un impiego evidente della luce elettrica: ne discende un contrasto chiaroscurale smaccato, con zone d'ombra che a tratti sembrano solcare la carne dei danzatori sbalzando i volumi di testa, spalle e braccia, restituendo la grana e le porosità di una pelle ricoperta di trucco o imperlata di sudore, accendendosi, infine, nel bianco dell'occhio, come quando il soggetto guarda fisso in camera, talora quasi con l'intento di ipnotizzare chi sta dietro l'obiettivo, talaltra, specie nel caso di interpreti femminili, con sorrisi e ammiccamenti. Attraverso questo tipo di sguardo, a dire il vero non troppo diffuso nella produzione iconografica esaminata, il danzatore performa in maniera esplicita la propria diretta relazione con il fotografo: simile legame è in realtà sempre presente, con il soggetto che tende a interagire con Lido come se sentisse puntato addosso il binocolo dello spettatore di teatro, dinanzi al quale asserisce la totalità dell'immedesimazione nel proprio personaggio (reso assai evidente, mi pare, dall'atto di abbassare lo sguardo come a volersi guardare dentro) o, che è poi del tutto equivalente, compone un preciso atteggiamento di interprete *hors scène*.

Questa dinamica relazionale, che trova il proprio punto di fuga nella coincidenza fra l'obiettivo fotografico e la prospettiva di un ideale spettatore di teatro, caratterizza anche i ritratti a figura intera, dove i danzatori si dispongono essenzialmente secondo la logica frontale propria della danza accademica e dove, quantomeno per gli scatti realizzati in studio, ritorna un lavoro sulla luce volto all'esaltazione della plasticità dei corpi (spesso ricoperti solo di aderenti calzamaglie), ai quali viene restituita quella carnalità, per quanto profondamente tornita e modellata dalla tecnica, che Robert Copeland considerava come una delle qualità fondamentali della fotografia di danza<sup>36</sup>.

Anche il ritratto a figura intera, inoltre, può essere un'occasione per addentrarsi nella personalità del danzatore, il cui corpo è testimonianza di dedizione e fatica quotidiane, nonché dell'efficacia di un metodo, quello della danza classico-accademica, di cui gli artisti immortalati in *Ballet* rappresentano la migliore delle incarnazioni. In questa direzione occorre infatti leggere tutti quei ritratti nei quali la tecnica risulta ben riconoscibile, tanto da diventare il soggetto stesso della fotografia. Mostrando di percepire il *timing* che conduce al compimento di un passo o di una posa, Lido ne cattura l'esecuzione nel momento culminante, fissandola in una figura ideale, esemplare, nitida, senza dunque andare alla ricerca della scia del movimento, che, specie attraverso le sperimentazioni sul "mosso", caratterizza larga parte della fotografia di danza. L'immagine fotografica si trasforma così in un esempio di riferimento per i danzatori, ma, secondo quanto ha peraltro giustamente notato Matthew Reason<sup>37</sup>, diventa soprattutto uno strumento per plasmare lo sguardo del lettore/spettatore: assuefatto alla visione di corpi vicini alla perfezione nelle fattezze e nel gesto, quest'ultimo troverà inevitabilmente nell'immagine fotografica dei modelli da

<sup>36</sup> R. Copeland, *Dance, Photography, and the World's Body*, in «Performing Arts Journal», VI, 1981, n. 1, pp. 91-96.

<sup>37</sup> Cfr. M. Reason, *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, in B. Sparti and J. Van Zile (eds.), *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*, Hildesheim, G. Olms Verlag, 2011, pp. 275-301.

ricercare poi sulla scena, con tutto il rischio che l'azione teatrale si trasformi nella copia sbiadita di quanto l'occhio sapiente del fotografico è riuscito, catturandolo, a creare.

Rispetto ai ritratti ambientati in contesti urbani o naturali<sup>38</sup>, realizzati mediante un candido e arioso impiego della luce naturale, è evidente come essi si sviluppino attorno alla relazione tra la figura umana e lo spazio che ne accoglie l'azione: in questo tipo di fotografie si esplorano le profondità dell'inquadratura affondando risolutamente nei campi lunghi, che finiscono così per svolgere la funzione di spettacolari scenografie non teatrali, nelle quali le figure umane in primo piano (singoli, coppie o, talvolta, terzetti) sono disposte secondo i principi della prospettiva lineare. In questa tipologia di immagini la mano di Lido si avverte forse con maggiore forza che in precedenza, soprattutto in virtù dell'equilibrio attorno al quale tende a comporre gli elementi costitutivi del bilanciamento perfetto tra vuoti e pieni e della disposizione dei corpi umani lungo le linee disegnate dalle altre entità (alberi, monumenti, elementi architettonici) che campeggiano nello spazio della fotografia<sup>39</sup>; il tutto, ancora una volta, in una sorta di ideale corrispondenza con quel «giudizio olimpico» di cui s'è parlato a proposito di Irène Lidova<sup>40</sup>. In questa ricerca di accordo perfetto tra il corpo umano, la qualità del suo movimento, le caratteristiche del costume e lo scenario che lo inquadra, la personalità del singolo interprete tende a sfocarsi, trasformandosi in statua danzante (con un'analogia notoriamente alla base della teoria stessa della danza accademica), che agisce all'interno di quella logica orchestratrice<sup>41</sup> già

<sup>38</sup> La scelta di un set esterno caratterizzava in questi anni anche un'altra forma di fotografia che celebrava la bellezza del corpo umano, quella di moda, dalla quale Lido potrebbe anche aver tratto ispirazione rispetto all'utilizzo dello sfondo come strumento per far risaltare le masse plastiche dei corpi danzanti. Sempre a proposito delle relazioni con il mondo della moda, ricordo, ma giusto a titolo di aneddoto, che il vero cognome di Lido era in realtà Lidov, poi francesizzato grazie alla caduta della "v" finale su consiglio di Michel de Brunhoff, influente caporedattore dell'edizione francese di «Vogue» nonché cognato di Lucien Vogel, fondatore del periodico «Vu», per il quale, come ho accennato, Lido e Lidova lavoravano negli anni Trenta. Spetterà inoltre a Lidova, sempre all'epoca della collaborazione con «Vu», il compito di iniziare all'impaginazione quello che sarebbe diventato una figura di riferimento nell'editoria di moda, vale a dire Alexander Libermann, che, emigrato dall'Ucraina nel 1921, dopo aver trascorso gli anni Trenta tra Londra e Parigi, partirà per New York nel 1941 e arriverà a ricoprire la posizione di direttore editoriale per la Condé Nast Publications, compagnia che gestiva alcune prestigiose riviste di moda, fra cui, notoriamente, «Vogue».

<sup>39</sup> Simili caratteristiche si rintracciano nelle foto posate davanti a fondali dipinti e, con un grado maggiore di complessità, in quelle di coppia: qui Lido può fare in modo che le membra dei danzatori si dispongano nello spazio creando vere e proprie composizioni geometriche che, nella costante ricerca del perfetto equilibrio compositivo, si sedimentano talvolta in pose da montare in sequenza secondo una logica non di cattura del flusso dinamico, ma di cristallizzazioni mostrate a intervalli regolari.

<sup>40</sup> Cfr. A. Agostini, in M. Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, cit., p. 9.

<sup>41</sup> Non mancano in questi anni i giudizi critici che sostengono la necessità, per lo spettacolo di balletto, di un'armonica orchestrazione dei linguaggi della scena. Ritengo tuttavia più interessante rispetto al prosieguo della trattazione riportare le parole di Mario Porcile su questo punto. A proposito del metodo di selezione adottato nell'ambito del Festival di Nervi, afferma infatti: «ogni compagnia ha un repertorio minimo di venti, trenta balletti, la cui scelta diventa piuttosto delicata se non se ne occupa l'occhio di un competente che sappia scegliere fra tanti quei balletti che formano un'assonanza perfetta tra scene, costumi, musiche e coreografie»; ivi, p. 63 (corsivo di chi scrive).

rievocata a proposito del balletto, secondo cui gli elementi sono chiamati a fondersi in un clima scenico efficace e avvincente<sup>42</sup>.

Il ritratto del danzatore si arricchisce infine di un'ulteriore declinazione nel caso delle fotografie che lo presentano nel costume di un personaggio facilmente riconoscibile, come la Giselle dell'omonimo capolavoro ottocentesco o il fauno del celebre *L'après-midi d'un faune*, nelle quali l'ambientazione selezionata è spesso costituita da un luogo reale *en plein air*, urbano o naturale, capace di rievocare la scenografia del balletto indicato dal costume del danzatore stesso. La fotografia manifesta la propria natura performativa, implicando un gioco di ruoli di natura fortemente teatrale in cui, se il danzatore interpreta il proprio personaggio come se fosse sul palcoscenico, il fotografo assume invece una funzione più smaccatamente registica, dando vita a un'immagine che, lo dicevo poc'anzi, entra quasi in competizione con la scena teatrale e si offre come luogo delle meraviglie, dove il danzatore è al tempo stesso essere umano – la cui concretezza è d'altronde garantita dalla referenzialità insita nel meccanismo fotografico – e creatura fantastica.

Di tutt'altra natura rispetto a quelle presentate fin qui, sono le fotografie di spettacolo, nelle quali il Lido-reporter sembra imporsi sul ritrattista lasciando spazio al potenziale cronachistico e narrativo dell'immagine fotografica. Una differenza fondamentale all'interno di questa serie di immagini è data non solo dalla sostanziale assenza di reciprocità nella relazione con il soggetto, ma anche dalla posizione fisicamente occupata dal fotografo, distinguendo cioè fra gli scatti realizzati nel dietro le quinte<sup>43</sup>, quindi in una situazione in cui condivide con i danzatori il medesimo spazio d'azione, e quelli prodotti dalla platea. Nel primo caso prevalgono immagini che giocano sulle fughe prospettiche prodotte dal posizionamento in quinta ed esaltano la vicinanza con le luci di scena, talvolta inquadrando direttamente alla sorgente; il fotografo si muove in mezzo ai danzatori quasi senza volerli disturbare, spesso catturandoli di spalle: tutti accorgimenti, questi, che rendono lo scatto più piccante e indiscreto, implementando così una modalità di lavoro assai praticata da Lido nel corso della sua carriera come fotoreporter e producendo immagini incentrate sull'atto stesso del guardare (a tal proposito si è parlato di natura kepleriana dell'immagine fotografica)<sup>44</sup>, nonché sull'esclusività del punto di vista del fotografo. Per quanto riguarda le fotografie scattate dalla platea, diminuiscono sensibilmente tanto la leggibilità dei rapporti fra danzatori e spazio, con conseguenti effetti di schiacciamento, quanto l'armonia compositiva

<sup>42</sup> Sempre a proposito della diffusione internazionale di un patrimonio comune di precetti teorici ed estetici, ritengo che vada letta in questa direzione, nelle messe in scena di balletto dei teatri lirici italiani, la presenza del cosiddetto "direttore dell'allestimento", perfettamente incarnato, giusto per citare l'esempio più autorevole, da Nicola Benois, attivo alla Scala sin dal 1937. Sarebbe poi da indagare, rimanendo ancora sul caso italiano, l'esistenza di eventuali analogie fra questa modalità di orchestrare lo spettacolo di balletto e gli sviluppi della regia critica, in particolare rispetto a quella «storia di normalità» di cui parla Claudio Meldolesi a proposito degli anni Cinquanta. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>43</sup> A questo ambito possono essere ricondotti i focus tematici che compaiono in alcuni numeri di *Ballet*, come quello dedicato ai coreografi (1956), alle scuole di danza (1957) o agli scenografi (1958).

<sup>44</sup> Cfr. J. Friday, *La fotografia e la rappresentazione della visione*, in M. Guerri e F. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, pp. 363-386.

dell'assieme: la narrazione sviluppata da questa tipologia di immagini risulta così costruita mediante un massiccio ricorso alla pratica dell'impaginazione, nel quale occorre vedere l'impronta decisa di Irène Lidova, divenuta, fin dalla giovanile collaborazione con la rivista «Vu», una vera e propria maestra della *mise en page*, che considerava come una sorta di composizione coreografica<sup>45</sup>. Non si può tuttavia non notare come questi scatti vadano alla ricerca di momenti scenici esemplari, siano essi costituiti dalla fastosa posa di gruppo che conclude un balletto in più atti, dalla scena madre in cui deflagra la carica emotiva di una rappresentazione o dal virtuosismo atletico del singolo interprete: ancora una volta, cioè, il fotografo non sembra porsi il problema di catturare il divenire del movimento, ma al contrario procede in maniera sintetica e altamente selettiva, proponendo alla visione solo quei passaggi dell'azione scenica che, seppur per ragioni diverse, risultano gli unici degni di essere tratti nello sguardo e conservati nella memoria, così ricalcando una modalità di fruizione dello spettacolo coreografico che, in una sorta di dialettica aria/recitativo, procede a intermittenza, focalizzandosi solo su ciò che può essere ritenuto rappresentativo ed esteticamente conforme ai principi fondamentali richiamati a proposito della complessiva impostazione teorica di *Ballet*.

### Tra gioco e performance: la fotografia a Nervi

La veloce carrellata iconografica che ho appena proposto, pur in un evidente eclettismo dei soggetti e dei rimandi, risulta tuttavia sorretta da un'idea della danza precisa e ideologicamente consapevole, la quale, come nel meccanismo dei vasi comunicanti, si rintraccia anche nei processi di ideazione e realizzazione del Festival Internazionale del Balletto di Nervi, di cui, come dicevo in apertura, Lido sarà fotografo ufficiale. Si tratta di una collaborazione fatta di confronti e influenze reciproche, esplicitata su un piano che accoglie tanto la condivisione di un analogo approccio teorico ed estetico, quanto la messa in campo di ben più pragmatiche strategie promozionali e comunicative: direzione artistica, organizzazione e fotografia si rispecchiano l'una nell'altra e procedono secondo modalità che, diverse nei mezzi e nelle tecniche impiegati, sono del tutto isomorfe nella logica e nei meccanismi realizzativi. Attraverso l'immagine fotografica, infatti, Lido offre allo sguardo una danza elitaria, in quanto appannaggio, da un lato, di interpreti eccellenti sul piano del virtuosismo tecnico e straordinariamente magnetici in termini di personalità scenica e *appeal* sociale e, dall'altro, sedimentata in una forma spettacolare, il balletto, sorretta da una logica di orchestrazione dei differenti linguaggi della scena che punta allo stupore e alla cosiddetta "sensazione". Di tutto questo è possibile trovare ben più di una traccia sfogliando i programmi-souvenir del Festival di Nervi, i quali, sin dalla prima edizione del 1955, ne sottolineano il carattere di novità, in quanto prima manifestazione continuativamente dedicata alla danza, e, soprattutto, ne rimarcano la natura

<sup>45</sup> Cfr. I. Lidova, *Ma vie avec la danse*, cit., p. 29; su «Vu» cfr. M. Frizot et C. De Veigy (éds.), *Vu. Le magazine photographique 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.

fortemente «antologica»<sup>46</sup>, il che, proprio in quanto scelta arnoldiana del “meglio”<sup>47</sup>, richiama in essenza il processo di selezione che abbiamo visto operare nella composizione degli album fotografici *Ballet*. Come accade per i volumi di Lido, insomma, il Festival di Nervi vuole presentare l’arte del balletto nelle sue maggiori declinazioni, in particolare seguendo quattro assi fondamentali che comprendono anche tradizioni diverse da quella classico-accademica, la cui presenza è giustificata dal fatto di costituire una manifestazione “autentica” e, soprattutto, altamente codificata dello spirito popolare<sup>48</sup>: «scuola classica d’insieme, solisti di gran classe, grande folklore, arte orientale»<sup>49</sup>. Un’analisi del linguaggio impiegato nei programmi di Nervi, inoltre, consente di percepire con maggiore efficacia questa sorta di propensione elitista. La strategia comunicativa adottata nei testi di presentazione sembra innanzitutto dominata da una logica di comparazione assoluta – evidente nel ricorso insistito al *pattern* grammaticale “più + aggettivo qualificativo” – che prende corpo attraverso una selezione terminologica appartenente al campo semantico dell’aristocrazia e dell’eccellenza: quanto va in scena a Nervi, si afferma, è frutto di una rigida indagine condotta su scala mondiale sulla base di «chiari criteri di scelta»<sup>50</sup> (invero non esplicitati), che approdano all’individuazione di quanto di più “elevato”, “nobile”, “raffinato” – questi alcuni fra i termini ricorrenti – possa esistere nel campo della danza. Accanto a ciò si noti anche la tendenza ad apporre, su ogni artista, quasi una specie di marchio di fabbrica, anch’esso palese correlato delle convinzioni estetiche celebrate dal festival, che ne garantisca la qualità: accade così, ad esempio, che nel presentare il Balletto Reale di Stoccolma, il cui repertorio comprendeva notoriamente le coreografie di un’artista di formazione e sensibilità espressionista come Birgit Cullberg, si ricordi come la Svezia fosse stata il luogo di nascita di Maria Taglioni, danzatrice-simbolo del balletto romantico e, per esteso, dell’intero Ottocento; o, giusto per fare un altro esempio, tanto la compagnia giapponese Azuma Kabuki, a Nervi in prima europea nel 1955, quanto quella indiana di Ram Gopal, in scena nel 1956, sono il frutto, si legge, di una selezione così rigorosa dei suoi componenti che potrebbe fungere da esempio anche in Europa.

Se tutti questi aspetti emergono con facilità in testi che, come quelli contenuti nei programmi di sala, hanno la funzione di chiarire e difendere le scelte del festival, ben più sottile, ma al contempo efficace e penetrante, è ricercarne l’applicazione

<sup>46</sup> Cfr. s.a., *Il Festival Internazionale del Balletto*, in Ente Manifestazioni Genovesi (a cura di), *Festival Internazionale del balletto. Genova-Nervi 1 luglio 1955-8 agosto 1955*, programma-souvenir, 1955, p. 3. Questo termine è esplicitamente utilizzato per contrassegnare la logica di selezione della proposta artistica almeno nelle prime due edizioni del festival, anche se, implicitamente, un’attitudine antologica si rintraccerà anche in seguito.

<sup>47</sup> Secondo la celebre definizione elaborata da Matthew Arnold della cultura come “quanto di meglio sia stato pensato e conosciuto” nei diversi ambiti del sapere e delle arti. Cfr. M. Arnold, *Cultura e anarchia*, Torino, Einaudi, 1975 (*Culture and Anarchy. An Essay in Political and Social Criticism*, London, Smith, Elder & Company, 1869).

<sup>48</sup> Pur non entrando nel merito delle tematiche connesse alla danza popolare, ricordo che anche nei volumi di Lido un posto non secondario era riservato al folklore e alle tradizioni orientali.

<sup>49</sup> s.a., *Il balletto*, in Ente Manifestazioni Genovesi (a cura di), *Festival Internazionale del balletto. Genova-Nervi 28 giugno-29 luglio 1956*, programma-souvenir, 1956, p. 6.

<sup>50</sup> *Ibid.*

nell'ambito delle pratiche fotografiche, alle quali mi rivolgerò ora problematizzando le funzioni assunte a Nervi dalla fotografia di Serge Lido.

Due parole-chiave guideranno la mia riflessione, vale a dire *meraviglia* e *divismo*, concetti trasversali tanto alle prassi ideative e realizzative operanti a Nervi, quanto al lavoro di Serge Lido. Che la volontà di generare meraviglia rappresenti un'irrinunciabile linea-guida per il direttore del festival Mario Porcile si comprende innanzitutto dalle scelte di programmazione e allestimento: si pensi ai centoquaranta interpreti del Balletto di Zagabria, con cui si inaugura la prima edizione, o alle fontane d'acqua, quasi un "numero" di derivazione ottocentesca, impiegate per l'allestimento del *divertissement* delle *Nozze di Aurora* presentato dal corpo di ballo della Scala nel 1956 o, ancora, alla frequente presenza della compagnia del Marchese De Cuevas, a proposito del quale ho già suggerito la tendenza a pensare e proporre lo spettacolo di danza come disimpegnata contemplazione della Bellezza. Non minore attenzione è riservata all'incanto derivante dai luoghi stessi del festival, come il fiabesco Parco Gropallo che accoglieva una platea da 2500 posti e che, affacciato sul mare, ospitava una pregiata selezione di piante esotiche – anch'essa una singolare antologia – sapientemente illuminate, di notte, in modo da dar vita a forme surreali e suggestive: «L'art et la nature s'harmonisent sous la baguette de Mario Porcile, l'âme du Festival, l'artisan de ces fêtes magiques, le Diable dans le village depuis le premier soir. [...] Ces soirées de ballet s'inscrivent dans le cœur et la mémoire en paillettes d'or et d'argent comme un feu d'artifice dans la nuit des temps»<sup>51</sup>. Arte e Natura, si legge qui, sono mirabilmente fuse divenendo oggetto di una vera e propria messa in scena che, nella sua logica profonda, ricorda assai da vicino quanto dicevo a proposito dei ritratti realizzati da Lido in spettacolari contesti urbani o naturali e tesi alla creazione di una consonanza, ideale, formale e atmosferica, fra il corpo umano e l'ambiente che lo accoglie. A Nervi Lido ha infatti la possibilità di sfruttare con successo una simile modalità compositiva, utilizzando i parchi e le scogliere genovesi come veri e propri set in cui la pratica fotografica produce anche occasioni di performance che, aggiungendosi alle attività ordinarie del festival, ripropongono le dinamiche fotografo-danzatore già viste in precedenza<sup>52</sup>. Va poi sottolineato come parchi e scogliere diventino metonimia del festival stesso e, parimenti, materiale visivo attraverso cui costruire delle immagini-icona immediatamente riconoscibili, le quali, presto inserite nei libri-album del fotografo, conoscono una circuitazione internazionale che contribuisce a trasformare Nervi in una tappa obbligata nelle rotte europee della danza. Si conduce così non solo un lavoro di carattere evidentemente promozionale<sup>53</sup>, ma

<sup>51</sup> R. Sirvin, *Un diable au Paradis*, in M. Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, cit., p. 248.

<sup>52</sup> Sarebbe interessante approfondire lo studio di questi aspetti mediante una più attenta e comprensiva comparazione degli scatti realizzati a Nervi con quelli prodotti in altri contesti onde valutare le specificità della situazione genovese, dove, peraltro, Lido ebbe nel tempo la possibilità di fotografare alcuni fra gli artisti che più amava, come Ekaterina Maximova e Vladimir Vasiliev.

<sup>53</sup> Questo tipo di immagine fotografica, catalizzando due differenti tipologie di eccellenza, artistica e ambientale, assume nel contesto nerviese anche una funzione di promozione turistica che, in risonanza con le politiche culturali del festival, punta a un'ulteriore opera di selezione, quella del pubblico: nel tentativo di recuperare una tradizione ottocentesca legata al turismo di lusso che si era arrestato con l'inizio del XX secolo per poi naufragare durante il Fascismo e la seconda guerra mondiale, il

anche un'operazione teorico-critica consistente nell'associare al festival genovese la composizione di immagini in cui si manifesta una chiara estetica della danza, fondata sui principi della ricchezza inesauribile della forma e su un'idea di creazione coreografica (ma, lo abbiamo visto, anche fotografica) come magica fusione di belle figure: grazie alla collaborazione di Porcile e Lido, Nervi entra nel repertorio iconografico del fotografo (nonché in quello critico di Lidova) conseguendo in tal modo una patente di qualità artistica attorno a cui, come si è accennato a proposito della programmazione, si costruisce l'identità stessa della manifestazione.

L'altro polo verso cui convergono le energie organizzative del festival e l'attività del suo fotografo ufficiale è quello che ho etichettato attraverso il termine "divismo". La presenza di dive e divi del balletto genera veri e propri eventi mondani in queste prime edizioni, in particolare grazie alla presenza di compagnie che riunivano nomi di grande popolarità, come quella di De Cuevas, alle serate di gala (aventi per protagoniste Alicia Markova o Tamara Toumanova) e, soprattutto, a dispositivi spettacolari appositamente architettati, come accade nel 1957 con la ripresa, ad opera di Anton Dolin, del celebre *Pas de quatre* ideato nel 1845 dal coreografo Filippo Taglioni per riunire su uno stesso palcoscenico le quattro principali stelle del balletto romantico: Maria Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi e Lucille Grahn. La ripresa nerviese riunisce tre dive del panorama ballettistico coevo come Alicia Markova, incarnazione sublime della relativamente recente scuola inglese, Yvette Chauviré, raffinata rappresentante della tradizione francese, Margarethe Schanne, gioiello dell'antico indirizzo danese, alle quali si aggiungeva, per l'Italia, una giovanissima Carla Fracci che, nel ruolo di Fanny Cerrito, avrebbe ricevuto qui un'autentica consacrazione<sup>54</sup>.

Dinanzi a un simile dispiegamento di celebrità, è inevitabile che Lido si lanci nella produzione di ritratti che siano tanto capaci di compendiare l'ideale modello di danzatore che ho tratteggiato in precedenza, quanto di alimentare il mercato della fotografia destinata a ballettomani e appassionati, certo in prima linea nell'acquisto non solo delle fotografie ma anche degli album e delle riviste specializzate in cui era possibile ammirarne in quantità. Rispetto alla questione del divismo, però, le più interessanti testimonianze fotografiche sono quelle aventi come soggetto momenti di vita quotidiana, in cui la presenza dei grandi protagonisti della danza produce una messa in scena solo convenzionalmente occultata, in cui confluiscono volontà di documentazione, strategie di costruzione della memoria, vanità, protagonismi e, non da ultimo, anche un esibito e condiviso desiderio di divertimento. La fotografia si trasforma in momento di gioco, durante il quale, ad esempio, è possibile immortalare la divina Alicia Markova che, vestita di un prezioso tutù bianco, si inginocchia ai piedi di un altrettanto elegante e biancovestito Mario Porcile con all'intorno la rigogliosa vegetazione dei

festival è particolarmente attivo nell'incentivare la partecipazione dell'alta borghesia internazionale con il ben comprensibile intento di generare un indotto su tutta l'area, cui non si aggiunse, però, una significativa partecipazione da parte della comunità locale.

<sup>54</sup> Come riprova della centralità di questo evento rispetto all'identità culturale e politica del Festival di Nervi, faccio notare che la fotografia di Serge Lido, con le protagoniste del *Pas de quatre* in posa sullo sfondo dei parchi genovesi, continuerà a fungere da immagine-guida nei programmi del festival fino alla metà degli anni Sessanta.

parchi; o, ancora, emergono garbate conversazioni fra gli artisti durante le prove nelle quali le figure umane, equilibratamente disposte nel riquadro fotografico, gestiscono in maniera contenuta e serena, con tanto di prime ballerine che, anche nelle pause, non tralasciano di disporre un piede dietro l'altro nella consueta posizione di riposo; o, infine, ecco i biondissimi svedesi del Cullberg Ballet avventarsi su un'abbondante fiamminga di spaghetti.

L'obiettivo di Lido entra in una quotidianità del festival che si diverte a farsi momento di spettacolo, con lo stesso fotografo, Porcile e gli artisti coinvolti in un gioco delle parti concepito in funzione dell'immagine fotografica, veicolo ultimo di un modello di vita ideale e privilegiato: lo spazio-tempo del festival è posto così al centro di un progetto di costruzione della memoria preciso e ideologicamente orientato, il quale, sfruttando la visione retrospettiva propria della fotografia, consegna ai posteri la visione di un'esistenza aristocratica, non solo perché imperniata su una pratica colta dell'arte della danza, ma anche perché costruita su relazioni umane, artistiche e intellettuali fortemente esclusive.

L'elitismo di un simile punto di vista, che fa del concetto di selezione un'autentica chiave di volta, vede in Mario Porcile il proprio garante:

Non dobbiamo trascurare la scelta delle compagnie e dei relativi programmi, cosa che rappresenta la parte più difficile e delicata di tutta l'organizzazione. [...] Vi sono infatti infiniti ostacoli da superare, come ad esempio l'accostamento delle varie tendenze di gusto e composizione d'assieme dello spettacolo, che aderisca e contrasti al medesimo tempo con tutti gli aspetti degli altri complessi, che all'unisono formino un tutto armonico nel quadro generale del Festival<sup>55</sup>.

Di questa logica orchestratrice le fotografie di Lido rappresentano un'ideale e persuasiva visualizzazione, capace di esercitare la propria autorità in maniera assai seducente: l'immagine fotografica esalta così le fattezze di un certo tipo di corpo umano presentandole come ideale di Bellezza in senso assoluto e, al tempo stesso, mira a ispirare i comportamenti di quello che considera come il proprio osservatore-modello, spinto a ricercare nell'eleganza esclusiva dell'immagine fotografica un riflesso della propria esclusività.

<sup>55</sup> M. Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, cit., p. 63.

Dario Tomasello

## PROLEGOMENI AD UNA “NUOVA” STORIA DEL TEATRO ITALIANO

La difficoltà di pensare una storia del teatro, segnatamente una storia del teatro italiano<sup>1</sup>, nasce innanzitutto da un problema di opportunità. Un problema di opportunità epistemologica, è chiaro. Ben lungi, infatti, dal concederci una disamina vieta su coloro che potranno esserne i futuri fruitori (la ricezione ha smesso da tempo di essere un problema estetico e fatica, in un'epoca come la nostra, a trovare un orizzonte etico), è nostro interesse verificare, preliminarmente, la validità delle ragioni specificamente teatrali di una storia possibile del nostro Paese. Se da un lato, infatti, non mancano le motivazioni per una ricognizione attenta al portato teatrale come specchio probante di alcune dinamiche complesse che la scena esibisce (il registro linguistico multiforme con la conseguente varietà plurale delle attitudini antropologiche; la vocazione all'interpretazione attoriale dell'esistenza sino al punto da fissarne una maschera efficace e uno stile di vita pronto a farsi dignità di mestiere, etc.), dall'altro, sono proprio queste stesse motivazioni a spingerci verso il riconoscimento di ciò che appunto il teatro, in quanto tale, manifesta come non di esclusiva pertinenza di un genere artistico ma di beneficio alla comprensione di dispositivi culturali più vasti.

La rivendicazione pedissequa degli spazi disciplinari non sempre, ma spesso, è il risultato della paura di perdere il senso dell'orientamento in una stagione di profondo rivolgimento del sapere accademico dentro un quadro di intelligenza della realtà che si va complicando, polverizzando diremmo con Appadurai, più che liquefacendo alla Bauman. È per questo che il monito di Claudio Meldolesi «sui vizi e i debiti degli studi storico-teatrali» risuona oggi più opportuno che mai:

Non parlerò dei teatrologi che ragionano anche loro da spettatori-consumatori, mi soffermerò piuttosto su una nostra malattia ambientale: il settorialismo per cui si dimentica che ogni storia particolare deve essere coltivata, all'interno dei suoi confini (peraltro poco delimitabili), come una storia globale<sup>2</sup>.

La paura relativa a un'estensione eccessiva del campo di osservazione e, dunque, del cosiddetto corpus analizzabile, appare più che condivisibile, ma solo nella misura

<sup>1</sup> In tempi recenti, è uscito il volume curato da Franco Perrelli in cui i contributi dei numerosi studiosi coinvolti calibrano la storia teatrale italiana attraverso una trama geografica, capace di inscrivere le realtà regionali e macro-regionali in una più vasta campitura europea: *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci, 2016. Ci sia consentito indicare, su un versante più squisitamente contemporaneista, il nostro *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci, 2016.

<sup>2</sup> C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, p. 64.

di una prospettiva storiografica che voglia assumere ideologicamente i tratti di una specificità storicamente non sempre circoscrivibile del proprio oggetto di studio:

Un conto sono, insomma, categorie del pensiero che possono aiutare a riconsidere la nozione di teatro (Schechner), un conto esperienze di effrazione, anche la più estrema, del codice linguistico istituzionale (Grotowski), un altro è «prendere alla lettera» questi paradigmi e nell'un caso assumerli come parametro per teatralizzare, anche se in termini di performance, ogni cosa, nell'altro ipotizzare soluzioni di non ritorno che eclissino la specificità della pratica artistica<sup>3</sup>.

Insomma, ciò che diviene dirimente è cosa sia o non sia artisticamente teatro in un Paese come l'Italia, in cui più che altrove la storia dell'attore assume un rilievo non trascurabile rispetto all'intreccio con la storia sociale e circa le considerazioni di un «dislivello esistente tra la microsocietà del teatro e le società normali»<sup>4</sup>.

Ecco che, come vedremo, alcune categorie schechneriane sembrano allora incrociare la vocazione di Meldolesi<sup>5</sup> a riconoscere, a partire da una fenomenologia dell'attore, dignità di uno sguardo più complessivo ed esaustivo alla storia teatrale.

In questo senso, il teatro e, più ancora, ciò che ne rappresenta la componente essenziale, ovvero l'attore<sup>6</sup>, può insegnare, in quanto codificazione precisa di un *frame* reperibile nella routine esistenziale, qualcosa di prezioso e di molto sottile circa il dipanarsi di un quadro complessivo della storia italiana.

Un progetto di storia, a partire da istanze *Performance Studies-oriented* permetterebbe forse di spostare su un piano più alto e più profondo il problema della «non autonomia» del teatro, molto opportunamente segnalata da Guarino, come oggetto di studio:

Le posizioni problematiche sull'oggetto della storia del teatro testimoniano quella che potremmo chiamare la “non autonomia artistica” del teatro. Questa

<sup>3</sup> L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*, in «Acting Archives Review», VII, 2017, n. 13, p. 12.

<sup>4</sup> C. Meldolesi, *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»* [1991], in Id., *Pensare l'attore*, cit., p. 55.

<sup>5</sup> Sia ricordato, tra l'altro, come Meldolesi, valorizzando lo Schechner «pratico-teorico» piuttosto che «teorico-pratico», abbia riconosciuto al suo lavoro, in tempi non sospetti, un senso di svolta: «Schechner è indubbiamente andato avanti, aprendo l'investigazione teatral-sociologica alla teoria della liminalità. Con Turner egli ha capito che il *limen* non è un'entità fisica, con un “qui” e un “là”, bensì un trasmutare ambiguo e insieme costituente una sua dimensione: la ricomposizione ludica dei “fattori costitutivi di una cultura” (Turner). Donde la possibilità di considerare la *performance* come il luogo entro cui si dà il teatro insieme al non teatro. È notevole la ricchezza di conseguenze che può derivare da quest'idea di *performance*, in termini sia critici e analitici, sia registici e ideologici: essendo la produzione di *performances* un processo più globale della produzione di spettacoli, Schechner ha contribuito a sdrammatizzare la tradizionale contrapposizione fra cultura e prassi spettacolare, e a restituire legittimità alle discussioni sul senso del teatro»; C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», I, 1986, n. 1, pp. 145-146.

<sup>6</sup> «Prima: i riferimenti storici all'attore chiedono preventivamente che si restituisca al “sacco” della parola teatro la sua materialità, la mutevole ricchezza delle sue esperienze (che è l'avvertenza argomentata precedentemente). Seconda: lo studio dell'attore, con i suoi riferimenti alle storie strutturali, comporta una piccola rivoluzione: tante tracce del mondo attorico e le diverse attrazioni sentite dagli spettatori – di epoca in epoca – spingono ad approfondire la conoscenza dei livelli intermedi fra civiltà materiale e sensibilità sociali»; C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 64.

non autonomia risalta, come è stato nelle esperienze degli uomini di teatro del Novecento, o nelle analisi culturali degli antropologi, dal confronto con parole e categorie come il lavoro, il culto, il gesto quotidiano, il tempo libero<sup>7</sup>.

A partire dal fortunatissimo assunto teorico di Richard Schechner e John McKenzie<sup>8</sup> sulla “performance” come grande paradigma teorico-pratico, la nostra idea di storia intende contrapporre il teatro all’opaca trama delle narrazioni mediatiche (dalla letteratura ai media recenti, più o meno *social*), dimostrando come proprio nel Paese che ha consegnato all’Occidente la più alta forma di artigianato teatrale (ovvero la Commedia dell’Arte), il “teatro” con la sua caratura rituale e significativa abbia ceduto inesorabilmente il passo allo “spettacolo” con la sua esigenza di accendere i propri riflettori per il tempo breve dell’episodio clamoroso<sup>9</sup>.

Gli “attori”, dotati di una consapevolezza profonda della propria partitura esistenziale, sono stati progressivamente schiacciati dai “personaggi” che si sono sostituiti alle loro *silhouettes* in una malintesa sovrapposizione della soverchiante macchina spettacolare ai processi di realizzazione antropologica avviati dal teatro.

Come definire, se non attraverso questo paradigma, il ribaltamento di conflitti epocali (in secoli tipici come quello barocco, per esempio), scaturiti dalla riappropriazione teatrale e festiva di una dimensione popolare consapevole e suggellati (nonché soppressi) dalla spettacolarizzazione ridondante del potere? Quanta potenza e coscienza attoriale c’è, a tal riguardo, nell’uomo Masaniello, “re” per il tempo breve ma bruciante del proprio “carnevale”<sup>10</sup>?

Altre volte abbiamo detto<sup>11</sup>, senza nessuna pretesa assertiva, che nel teatro c’è qualcosa che supera infinitamente il teatro: la componente antropologica che lo informa e

<sup>7</sup> R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. IX.

<sup>8</sup> J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London, Routledge, 2001.

<sup>9</sup> «La festa, il teatro si inseriscono a questo punto proprio per dissimulare una realtà così contraddittoria; divengono uno strumento del potere per mascherare e soprattutto per cercare di far dimenticare gli scompensi sociali, annullando quella che si potrebbe definire l’aggressività storica dei dominati nell’immaginario, in una liberazione puramente ludica»; G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 10.

<sup>10</sup> «La rivolta napoletana capeggiata da Masaniello nel 1647 appare, ad esempio, fin dall’inizio strettamente connessa a occasioni di spettacolo e forme rituali, come ha dimostrato Peter Burke in un suggestivo saggio di antropologia storica. La rivolta scoppia infatti in concomitanza di feste religiose (la festa della Madonna del Carmine) quando un gioco popolare nella piazza del Mercato che prevedeva un combattimento simulato (la presa di un finto castello) si tramuta in battaglia reale e in generale saccheggio. Come un re di carnevale Masaniello sale su un palco da saltimbanco e si fa incoronare. Poi la rivolta viene arginata dal potere, in un primo tempo incanalata nell’alveo di devozioni popolari, processioni, esposizioni di sacre reliquie (il sangue di San Gennaro), definitivamente stroncata quindi e uccisi i suoi capi. Così la violenza popolare, riuscita a liberarsi ed esprimersi entro i confini permissivi del tempo della festa [...] risulta infine controllata e domata anche attraverso la forza di suggestione di cerimonie e simboli collettivi»; S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 33.

<sup>11</sup> «C’è qualcosa nel teatro che supera infinitamente il teatro e cioè l’uomo: l’esserci inesorabile dell’uomo, qui ed ora. Questo dato torna a riproporre la sua luminosa evidenza, proprio oggi che la specificità teatrale è messa a dura prova dal confronto con la mediasfera pervasiva e onnipresente che sembra censurare ogni possibilità autentica di esperienza e di messa in questione del dato basilare della nostra umanità come istanza di consapevolezza performativa»; D. Tomasello, *Rito Teatro Performance. Modesta proposta per un ritorno alle origini*, in «Mantichora», 2016, n. 6, p. 94.

ne rilancia gli esiti verso una riscoperta di senso diversa, più piena e profonda. È qualcosa naturalmente che investe in primo luogo l'attore, capace, secondo quanto ha detto più volte Meldolesi (indovinando con coraggio nuovi spazi e nuova linfa agli studi teatrali), di spostare la riflessione verso il centro di questo altrove:

Come recitante, l'attore è l'artista delle tante funzioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore. Egli è anche colui che, con le sue abilità sceniche, con le sue stravaganze di comportamento, con il suo spirito mercantile, restando se stesso, riesce a riattivare nel presente la vita antica del teatro<sup>12</sup>.

Nel realizzare questo empito, l'attore si richiama con il proprio repertorio di mestiere a un'istanza performativa e rituale che, com'è stato sapientemente ricordato da Paolo Toschi, rappresenta la scaturigine più autentica anche del nostro teatro: «Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima e unitaria origine dal rito: nascono come i momenti essenziali e più significativi di cerimonie religiose»<sup>13</sup>.

È solo un caso se, ad oggi, il più imponente sforzo di ricostruzione delle origini del teatro italiano sia venuto da un antropologo non eguagliato dai numerosi, quanto ridondanti, tentativi succedutisi in anni anche recenti?

Le origini rituali del teatro italiano sopravvivono e riaffiorano carsicamente (ben al di là di una stagione lunga e impervia quale quella medievale) come lievito primigenio della ricerca di quegli attori che, per esempio in un Novecento eminentemente grotowskiano<sup>14</sup>, ne fanno una componente consapevole o irriflessa del proprio mestiere.

Dinanzi al carattere seriale e istituzionale di un teatro che vira sempre più verso le logiche ostensive e meramente commerciali dello spettacolo, il carattere complice, chiuso, rituale e giocoso del teatro sarà la fonte salvifica cui attingere per ritrovare un senso alle proprie azioni.

Il mestiere vissuto dell'attore risale, almeno secondo un certo coefficiente di profondità, alla vocazione rituale del teatro, al suo essere al di qua dello spettacolo, per manifestarne la potenza in una dimensione latente, intima, non condivisa, se non da chi davvero lo viva e ne faccia esperienza.

L'organizzazione della vita attoriale, nei suoi circuiti disegnati sulle orbite imprevedibili di una peculiarità micro-sociale<sup>15</sup> ha determinato molta della nostra produzione drammaturgica, sia per via di una diretta influenza delle strategie di compagnia sulle ragioni profonde del testo, sia per l'urgenza di ripercorrere o addirittura scardinare

<sup>12</sup> C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* [1989], in Id., *Pensare l'attore*, cit., p. 80.

<sup>13</sup> P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955, p. 7.

<sup>14</sup> «È solo per caso che Grotowski abbia scelto l'Italia per mettere a frutto la tesi più radicale del proprio progetto, ovvero quella dell'arte come veicolo, come teatro senza spettacolo, come ritorno al rituale o a ciò che rimane di esso?»; D. Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies*, in R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue Press, 2018, p. 505.

<sup>15</sup> «[...] l'attore è potuto essere com'è stato in virtù della sua "microsocietà", per metà esterna e per metà interna alle società degli uomini normali»; C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 60.

quelle strategie, quella stessa modalità di funzionamento di un metodo compositivo preciso.

Al fine di raggiungere questo effetto, appare fondamentale il lavoro svolto con la compagnia, un cantiere che esibisce i dispositivi di quella che, anche a proposito del lavoro di altri drammaturghi, chiameremo logica *intra-teatrale*, ovvero la necessità di organizzare la propria poetica a partire dalla relazione interna al micro-cosmo della compagnia, a quella microsocietà in cui tradizionalmente anche i rapporti familiari assumono un rilievo connotante per formulazione di un intreccio drammaturgico.

L'idea di una microsocietà dell'attore che è alla base del dispositivo dell'*intra-teatralità* è inclusiva, nella sua apparente esclusività, di un microcosmo dal quale la realtà sembrerebbe restare esclusa. Si tratta di un dispositivo proprio della tradizione teatrale italiana per cui il mestiere costituisce un universo liminale destinato, al contempo, a escludere e ad ammettere la realtà quotidiana, rigiocandola sul terreno di ciò che nella *competence* interpersonale tra gli attori è già, prima ancora di qualsivoglia realizzazione scenica, parte del gioco (*jeu, play*). Tutta la migliore tradizione teatrale italiana muove, allora, verso la definizione di una linea di svolgimento intima, ambigualmente ancorata, pur nello spettro ampio dei temi che affronta, allo sforzo di far circolare un messaggio interno alla compagnia. È chiaro che in tal senso sarà il Novecento a determinare la cartina di tornasole più probante di questo repertorio *intra-teatrale*, verificandolo, per esempio, nell'esperienza artistica della Duse, costellata da vuoti, porosità, fenditure della sintassi che innescano vertigini, quel senso del teatro che si fa in se stesso, per se stesso, in una dimensione di *intra-teatralità* che domina la condotta dell'attore capace di rovesciare la direzione normalizzante di una messinscena in nome di una qualità più profondamente autentica<sup>16</sup>.

Come si è detto, prendiamo come scaturigine novecentesca di questo discorso la Duse che, come Eduardo, elabora un proprio stile facendo perno su ciò che aleggia intorno allo spettacolo a partire dalla vita (dalla vita di compagnia, in particolare<sup>17</sup>), dal doppio fondo tenebroso e accogliente che precede l'accesso al palcoscenico. Qualcosa

<sup>16</sup> «[...] la Duse costringe a inabissarsi tutto ciò che costituiva, o sembrava costituire, l'essenza del teatro, e cioè la messinscena di una storia, o di un testo, personaggi come persone, frammenti di vita organica ricostruiti in scena. Al loro posto si propone lei stessa come un mondo, pieno di scarti logici, di contraddizioni, di anfratti, eppure sorretto da un'organicità complessiva unitaria, mentre la logica dello spettacolo continua paradossalmente a essere assicurata da altri attori, quelli che incarnano splendidamente la norma»; M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* [1992], Roma, Bulzoni, 2008, p. 396 (1ª ed. Il Mulino).

<sup>17</sup> «Il nostro maggiore godimento sai quand'è? Quando verso sera si arriva soli alla porticina degli artisti e si attraversano i corridoi bui, si salgono le scalette appena illuminate per ritrovare i compagni che aspettano la prova. Sul palcoscenico ci sono pochi lumi, in mezzo alle grandi ombre oblique delle quinte, la platea è tenebrosa e deserta, i palchi sono come cuccette vuote. Non c'è altro che noi artisti, poveri attori e povere attrici, vestiti come tutti i giorni, con la sola compagnia del poeta che ha scritto l'opera che dobbiamo imparare. Siamo tra noi, senza estranei, senza intrusi e pensiamo soltanto al nostro lavoro e non già agli applausi di tutti quegli ignoti che le altre sere riempiono il teatro. In quei momenti mi sento come in famiglia e qualche volta ho l'illusione fanciullesca che siamo lì di nascosto tra quei pochi lumi, come per una cospirazione, una congiura, qualcosa di clandestino e di piacevolmente pericoloso»; E. Duse in E. Angiolini Robert, *Fedelissima della Duse*, a cura di L.M. Personè, Prato, Società pratese di storia patria, 1988, p. 22.

si apre, trabocca sulla scena, anche come effetto dello scatenamento di quella «nausea» del teatro a lungo indagata nei suoi effetti ambivalenti di rifiuto di una certa trasmissione pedissequa del mestiere<sup>18</sup> e di distanza critica che al contrario esso pretende<sup>19</sup>.

Anche la produzione eduardiana muove verso la definizione di una linea di svolgimento intima, ambigualmente ancorata, pur nello spettro ampio dei temi che affronta, allo sforzo di far circolare un messaggio interno alla compagnia. Come si è già avuto modo di dire, «il discorso eduardiano è sempre un discorso del teatro al teatro»<sup>20</sup>:

Puoi far teatro se tu sei teatro  
perché il teatro nasce dal teatro  
e quando è puro non consente giochi:  
l'albero è uno e i frutti sono pochi<sup>21</sup>.

Di questa attitudine è sintomatica, d'altronde, la storia redazionale del testo di fondazione del "Teatro umoristico di De Filippo", *Sik-Sik l'artefice magico*, destinato a diventare l'alter-ego eduardiano per eccellenza (tanto da vedersi attribuite le eventuali *défaillances* dei testi del drammaturgo «[...] se andranno male, io dirò che li ha scritti Sik-Sik. Facciamo a scarica barile, io e lui») <sup>22</sup>. *Sik-Sik* nasce in una corrispondenza coerente con i meccanismi compositivi *intra-teatrali* precedentemente descritti:

Il titolo è un'invenzione con più padroni. Peppino scrive che, guardando il fratello mentre recita, gli fece: "Edua', non lo vedi come sei sicco, sicco [...] ? Pari la statua della fame!". Eduardo, invece, ha raccontato alla moglie Isabella che fu Scala a chiamarlo così. Ad ogni modo "sicco, sicco" funziona, e diventa il nome del personaggio con l'aggiunta di quel "k", che dà un tocco di esotismo in più. Quanto a "l'artefice magico" è una citazione ironica da D'Annunzio, che aveva chiamato così il grande illusionista Gabrielli<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> «Un altro comportamento della Duse è però ancor più incomprensibile e grave agli occhi di Rasi [...] la «nausea» della Duse per il teatro e, in particolare, per le prove. [...] Ma al di là del disagio che tutto ciò gli procura, Rasi soffre perché sa che le prove sono il momento in cui di fatto avviene il passaggio di esperienze da una generazione all'altra. La Duse non ricusa solo la fatica delle prove, ma anche ciò che esse rappresentano per il rinnovamento del teatro»; M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 182-183.

<sup>19</sup> «E tornando ora alla "nausea", risulta subito evidente che questo modo di porsi nei confronti del teatro rivela una distanza [...] la nausea, la noia, la stessa stanchezza tante volte presente nelle sue lettere e tanto testimoniata, significano appunto una presa di distanza dal teatro e aprono il varco a una visione critica del mestiere dell'attore che prelude, appunto, a un modo di sentire e di essere tutto novecentesco più tardi, come abbiamo già detto, dell'attore-artifex»; G. Livio, *Appunti sulla Duse, "la nausea del teatro"*, in *Frammenti di un discorso sullo spettacolo: per Roberto Tessari*, Torino, Edizioni del DAMS, 2003, p. 110.

<sup>20</sup> D. Tomasello, *Eduardo e Pirandello. Una questione familiare nella drammaturgia italiana*, Roma, Carocci, 2014, p. 87.

<sup>21</sup> I. De Filippo (a cura di), *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985, p. 146. Anna Barsotti ha giustamente affermato, anche a partire da questi versi, come dall'esperienza di Eduardo trapeli «il senso di un rapporto privilegiato, che diventa via via esclusivo sul piano biografico-artistico: guardare e vivere la vita *sub specie theatri*»; A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. XI.

<sup>22</sup> I. De Filippo (a cura di), *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, cit., p. 129.

<sup>23</sup> M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, Roma, Elleu, 2004, pp. 92-93.

È, dunque, da un'osservazione complice, interna alla compagnia, che nasce una delle silhouettes eduardiane per eccellenza. *L'intra-teatralità* si realizza a partire da questa confidenza, da questa attenzione delicatissima e costante al profilo dei propri sodali, alla trama disegnata dalla dimensione corporea e psicologica di chi vive *dentro* l'esperienza del fare teatro.

L'elemento determinante rimane, a corollario dell'arte dell'attore, quell'indugiare sapiente sull'esistenza tra somiglianza e differenza, nel profilo perturbante che egli disegna dentro e oltre, attraverso, la vita («l'attore come uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di dilatare il senso del vivere normale»<sup>24</sup>).

La fine del ventesimo secolo raccoglierà ancora i frutti di questa vocazione antica all'eccezione, riepilogandola in modo scandaloso per un'epoca già votata alla serialità e alla riproducibilità. Eclatante, su tutti, il caso di Leo de Berardinis, sin da *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare*<sup>25</sup>, dove avviene una sorta di implosione oltranzista dell'*intra-teatralità* come metodo, che Eduardo aveva esplicitato fino a farne un contrassegno appena riconoscibile nel proprio teatro nazionale e popolare. In Leo e Perla, *mutatis mutandis*, tutto ciò che pertiene alla compagnia come esperienza di vita che è esperienza di arte si chiude in una conflagrazione che finirà per non aver più bisogno del pubblico, non solo per mero spirito provocatorio, ma anche per le brucianti ragioni di un'arte che non ha più bisogno di comunicarsi all'esterno, fuori dai confini della consapevolezza altissima di un'esistenza artistica<sup>26</sup>:

Dopo l'*Amleto*, tutto così... abbiamo pensato proprio a un'opera, un'opera chiusissima. Cioè alla quarta parete... Io con te pubblico del cazzo, che non mi interessi [...] io non ti do niente. Mi faccio i cazzi miei, io e Perla. Non è un'involuzione. È portare avanti un discorso di schifo, appunto, di teatro come errore<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 59.

<sup>25</sup> Il lavoro d'esordio di Leo e Perla che debutta al Teatro alla Ringhiera il 21 aprile 1967 e poi sarà presentato a Ivrea, viene raccontato così da Maximilian La Monica: «su quello [schermo] centrale, più grande vengono proiettate attraverso sovrimpressioni le sembianze di Ofelia e Laerte, figli del potere che sul bordo di una piscina si involano fra racchette di tennis, accompagnati dalla musica di *Mondo cane* di Ritz Ortolani; Polonio con voce 'paperineggiante', corre in motocicletta sfracellandosi sull'autostrada. Sugli schermi laterali, più piccoli, appaiono invece il Re e la Regina trasudanti gocce d'argento dal volto pieno di pustole, dispersi in una distesa di prato a cui fa da sfondo un grande traliccio della corrente elettrica; e Rosencrantz e Guildenstern, i due faccendieri della corte di Danimarca diventano Leo e Perla in cerca di finanziamenti per lo spettacolo, che salgono e scendono le scale dei palazzi del potere per 'batter cassa'. I titoli di testa sono ricavati da parti di insegne luminose montate fra loro in modo da comporre i nomi degli attori, accompagnati da una canzone dei Beach Boys»; M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, p. 22.

<sup>26</sup> «L'aspetto esistenziale prende il sopravvento su quello tecnico. Il principio della "quarta parete", svuotato della sua funzione originale, diviene un riferimento essenziale per la scrittura-attorica di Leo e Perla come verifica della dolorosa condizione d'isolamento che sera dopo sera vivono davanti al pubblico. A differenza della *Faticosa messa in scena* – dove questa condizione veniva rivissuta in scena, ma era stata sostanzialmente esperita durante il lavoro di prove ed elaborazione – in questo spettacolo la dimensione esistenziale viene sperimentata direttamente sul palco giungendo così alla totale ed inevitabile chiusura nei confronti degli spettatori»; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia (1968-1975)*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 47.

<sup>27</sup> L. de Berardinis, in R. Bianchi e G. Livio, *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, in «Quarta Parete», 1977, nn. 3-4, p. 164.

Anche se il «teatro come errore» è stato pensato quale parziale arenarsi di una scena che possa a torto fare a meno del pubblico<sup>28</sup>, esso rappresenta, invece, una tappa imprescindibile e dunque giusta, non erronea, del lavoro di Leo. Ragione per cui, come ricordava lo stesso Leo in una memorabile intervista a De Marinis intitolata, non a caso, *Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, pubblicata su «Acquario» nel 1986, la natura pretestuosa del teatro o diventa una posta in gioco più alta sulla quale puntare la propria esistenza o si sperde nel momento fatuo dello spettacolo, della effimera rappresentazione. Tutto questo conduce a un momento centrale, culminante si direbbe per la “terza vita” di Leo: *Totò, Principe di Danimarca* (1990), laddove l'intento parodistico di Leo si coniuga perfettamente con la creazione di zone spettrali di spaesamento, di quella verticale escursione nell'ombra che non è episodico trauma ma alone algido di morte già contenuto nel ghigno della maschera di Totò annunciata nell'ibridazione shakespeariana del titolo.

«Io ho dentro qualcosa che va oltre lo spettacolo», dice appunto Leo/Totò in un istante topico della pièce, mentre ci ondola con arguzia sapiente dentro e fuori la rappresentazione, trascinandoci chi abbia il coraggio di seguirlo nella strettoia di quel confine capace di organizzare la messinscena come un incidente fatale. Un incidente che conta semmai come allucinato innesco, ma che in sé non può risolvere nulla, può solo proiettare, come nell'incipit platonico di *Novecento e Mille*, un'ombra fuggitiva verso la ricerca disperata di quel nulla che ci spaura ed è il solo vero teatro inseguito da sempre.

In tale prospettiva, il «segreto più profondo»<sup>29</sup> è quello dell'arte capocomicale, destinata ad alimentarsi nel buio umido e fecondo degli interstizi della vita teatrale, nello spazio liminale che sembra separare la vita reale dalla finzione e, invece, prepara quell'orizzonte in cui il mondo inabissandosi nella scena trova compimento e riscatto. Non c'è *figura retorica*, allora, se ci si passa il *calembour*, che non sia destinata a divenire *retorica della figura*, discorso su una figura sapientemente modellata dall'attore verso la consapevolezza del proprio corpo come indice di una qualità relazionale che lo spazio scenico ospita nella misura di una sua caratura misteriosa, appartata, abbagliante<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> «Ciò a cui immediatamente porta questo “discorso di schifo” è l'autoemarginazione di Leo e Perla rispetto alla platea e alla sfiducia nel teatro come arte sociale. Presto, però, gli attori-registi di *Sir and Lady Macbeth* avranno consapevolezza del paradosso su cui il loro spettacolo e la loro attività rischiano di arenarsi. Ritenere il teatro come un fatto esistente in sé e che può prescindere totalmente dalla presenza del pubblico, viene, infatti, definito un errore»; ivi, p. 48.

<sup>29</sup> M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 400.

<sup>30</sup> «Sono le ventuno e trenta. Il pubblico si affolla davanti al botteghino. Fra un quarto d'ora avrà inizio lo spettacolo. Ecco l'unico istante nel quale sento la responsabilità formidabile del mio compito: questa folla è anonima, sconosciuta, esigente. E mai come in questo istante io sono fuori, ancora completamente fuori del cerchio della finzione. Non mi sento ancora convinto di ciò che dovrò essere, fra qualche minuto, sul palcoscenico. Mi sento confuso alla folla e mi sembra che debba anch'io avvicinarmi al botteghino e chiedere un posto di poltrona, per assistere allo spettacolo. Fino a che la luce della ribalta non m'acceca con le sue piccole stelle luminose e il buio della sala non spalanca il suo baratro infinito, io non prendo, né so, né posso prendere il mio posto della finzione. I minuti inesorabili m'inseguono. E nella loro corsa mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si rinchioda, sorda, alle mie spalle. La barriera è chiusa. Due tocchi al trucco. Il campanello squilla: la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il baratro. Ecco l'attore»; E. De Filippo, *Premessa*, in *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959, p. 121.

In confessioni dell'attore sull'attore, come quelle della Duse, di Eduardo, di Leo, sul valore liminale del mestiere, il «baratro» è un abisso rassicurante in cui è meraviglioso perdersi, di là dal confine della realtà, proprio per ritrovarsi, alla fine, perfettamente salvi.

Ci si sorprende non poco nello scoprire come questa idea ritorni con una clamorosa valenza politica nell'ultimo Schechner che declina in senso inedito la sua mai sopita confidenza nella nozione di avanguardia artistica. Schechner parla precisamente, a proposito degli artisti teatrali, dei performer, e dell'innato senso comunitario che li caratterizza, non di «microsocietà» certo, ma di «nuovo terzo mondo». Un mondo in cui giocare fino in fondo la propria parte diviene «un modo di scoprire e incorporare nuova conoscenza, rivivificare la propria energia fondandola su basi performative e non più ideologiche»<sup>31</sup>.

A tal riguardo, a complicare ulteriormente il quadro o, forse, semplicemente a dare alla specificità genealogica del nostro teatro dell'attore un suo connotato essenziale, sta la funzione esercitata dal caleidoscopio linguistico che ne innerva gli esiti.

La diatriba tra dialetti e lingua, che sembrava improntata a un manicheismo inesorabile, ha recentemente conosciuto il senso di una riconfigurazione efficace nella proposta illuminante di un *italiano nascosto*, da parte di Enrico Testa. Riprendendo l'ottica performativa di Goffman, si fa riferimento all'idea di *backstage* come luogo privilegiato di coltura di una lingua d'uso, intermedia tra il registro aulico e quello peculiare dei dialetti: «È il retroscena per noi la dimensione più interessante [...] dove l'individuo torna a essere se stesso (*self*) con i suoi problemi e, talvolta, le sue miserie»<sup>32</sup>.

Questo sostrato polveroso e occulto è esattamente il *milieu* cui attinge il repertorio della tradizione attoriale italiana. Quel repertorio da indagare attentamente per scoprire come, a partire da un'origine *culta* della lingua e da una sua sedimentazione precoce sin nei primi secoli della sua formazione, si sia sviluppata una storia parallela, condizionata da una scaturigine letteraria ma articolata da altri registri:

Resta però, sia tra i vari esiti delle scritture di matrice popolare o intermedia sia tra quest'ultime, nel loro insieme, e quelle di provenienza alta ma destinate ai 'semplici', un fondo comune: l'italiano *pidocchiale*, nelle sue diverse realizzazioni, si muove in un perimetro tracciato da forme relativamente unitarie. La ragione più ampia di questo fatto va ricercata in un dato costitutivo e strutturale della nostra lingua, ben noto agli studiosi della storia dell'italiano ma su cui è forse utile richiamare ancora una volta l'attenzione tanto più nel contesto di

<sup>31</sup> «What unites the New Third World is a community of purpose, a mode of inquiry (the experimental, If you will) and a sense of being other – of not being hangers-on. [...] The vanguard of this New Third World are – and here I hope you won't think me too arrogant – performance theorists and artists who practice collaborative performance research, persons who know that playing deeply is a way of finding and embodying new knowledge, renewing energy, and relating on a performative rather than ideological basis»; R. Schechner, *Can we be the (new) Third World?*, in *Performed Imaginaries*, New York, Routledge, 2015, p. 9. Proprio a partire dalla rilevanza di questo saggio, si articola il recente volume di traduzioni schechneriane curato da A. Jovičević: *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Roma, Bulzoni, 2017.

<sup>32</sup> E. Testa, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2014, p. 163.

una sintesi conclusiva come questa. Si tratta del precoce raggiungimento, fin dai primi secoli del volgare (Duecento e, soprattutto, Trecento), di una forte stabilità di forme e strutture: una fissazione e un'identità che, avvenute sul piano delle scritture, in parte e lentamente si rifraserono anche al livello delle produzioni meno colte e più trasandate; e che, contrariamente a quanto ritenuto per tanto tempo, non hanno consegnato l'italiano a un'esistenza esclusivamente letteraria ma hanno agito pure sul piano della comunicazione pratica come l'abbiamo tratteggiata fin qui [...]»<sup>33</sup>.

Questa stabilità di un italiano *pidocchiale* è la spia ulteriore che ci spinge a indagare, a partire del teatro, un processo di specchiamento e deragliamento dei moduli del parlato che corrisponderebbero esattamente, nonché performativamente, al rapporto culturale tra la scena e lo sfondo cui, attraverso Goffman, ci invita Testa. Le pratiche linguistiche divengono una bussola, talora impazzita, per le pratiche storiografiche. L'idea di una storia del teatro italiano che metta a tema, nel vivo di queste pratiche, nozioni suasive come quella di *restoration of behavior* non è stata ancora tentata e le ragioni sono molteplici.

Delineando recentemente una cronistoria della fortuna dei Performance Studies (d'ora in poi PS) in Italia<sup>34</sup>, abbiamo detto come aperta rimanga la questione del ruolo del rigore storiografico che la teoria schechneriana sembrerebbe, secondo taluni, aggirare.

È come se l'attenzione alle pratiche, prevalente nei PS, fosse distraente o fuorviante rispetto a un sorvegliato inquadramento storico dei fenomeni indagati. È un rischio talora destinato a scatenare una deriva "protezionista", ma anche distinguo più sapientemente calibrati<sup>35</sup>.

In ogni caso, è ben noto come la rivendicazione di una consapevolezza storica plausibile sia parte integrante dell'ampia materia di cui i PS si occupano e quanto sia rilevante, per citare Diana Taylor, la questione dell'Archivio e del Repertorio<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Ivi, pp. 276-277.

<sup>34</sup> D. Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies*, cit., pp. 501-504. La nostra riflessione, anche in questo caso, è densa di profondi debiti nei confronti del lavoro pionieristico svolto da sempre da Fabrizio Deriu. Cfr., in particolare, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*, in G. Guccini e A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, Bologna, Dipartimento delle Arti e AlmaDL, 2018, pp. 193-208. Per una sistemazione teorica più complessiva a opera dello stesso Deriu, si vedano anche: *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.

<sup>35</sup> «I do not want to sound too polemical but, having traveled for many years in various countries all over the world, I have grown convinced that in theatre studies, as it is practiced and taught in general, the importance of historical knowledge is often undervalued as an indispensable basis for a healthy theatrology. (This phenomenon concerns obviously both research and teaching: one needs only think about how, in many countries, there is a lack of textbooks covering the universal history of theatre.) As pedantic as it may sound, let us then repeat that the word "theory" can refer to two things (two metadiscourses) absolutely (genetically) different and not to be confused»; M. De Marinis, *New Theatrology and Performance Studies. Starting Points Towards a Dialogue*, in «The Drama Review», LV, 2011, n. 4, p. 70.

<sup>36</sup> Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

proprio come contrattare, iscritto nella Storia, al mito dell'effimero evento performativo.

D'altra parte, dinanzi alla contestualizzazione cronologica che rivendica le proprie buone ragioni, il dispiegarsi performativo della realtà non può essere taciuto. Marco De Marinis, a più riprese, ha individuato nell'apertura alla processualità come terreno di studio e metodo, la sfida per eccellenza che anche la Nuova Teatologia, sulla falsariga dei PS, non può fare a meno di raccogliere<sup>37</sup>.

La differenza che Schechner ribadisce tra "is" e "as" performance denuncia puntualmente quello che ancora rende per certi versi estranei i PS al dibattito italiano. L'idea che praticamente «qualsiasi cosa possa essere studiata "as" performance», forse spaventa l'orientamento accademico italiano prevalente, così come l'idea che i PS squadernino un panorama tanto ampio da risultare spaesante e, in fin dei conti, non più pienamente ascrivibile al quadro limitato e perciò più riconoscibile, confortevole, ma anche rigoroso dell'"is" performance alimenta non poco scetticismo.

La vera svolta sarebbe forse rintracciabile in uno scarto audace che sappia condurre da un'angusta perlustrazione dei fenomeni meramente spettacolari a un più ampio lavoro sul campo destinato a non escludere ovviamente il fatto artistico, bensì a inquadrarlo in una strategia maggiormente efficace. In questo senso, da una parte la prosodia comportamentale cristallizzata nel repertorio attoriale e dall'altra la trama complessa di un'attitudine antropologica allo spettacolo riemergono, nel corso del tempo, come polarità in conflitto, di cui il presente ha raccolto l'eredità con coscienza di malcelato orgoglio o di esito farsesco della tragedia che fu. Tuttavia, è possibile scandire con una certa puntualità l'evoluzione di questa diatriba in cui, talora, il teatro si è chiuso in sé per ritrovare il senso di un'autenticità che la realtà sociale aveva smarrito o tradito. D'altra parte, se è vero che «il teatro cerca di farsi carico, nel corso del Novecento, delle carenze e delle inautenticità della vita quotidiana a livello fisico e spirituale e di mettere a disposizione degli strumenti o delle occasioni di risarcimento [...]»<sup>38</sup>, si può aggiungere che «nel secolo già cominciato i PS abbiano ribaltato la prospettiva, spingendo la vita quotidiana a farsi carico delle carenze e delle inautenticità del teatro e mettendole a disposizione strumenti e occasioni di risarcimento»<sup>39</sup>. Come si cercherà di dimostrare in questa futura storia culturale e performativa del teatro italiano, ciò vale anche in una misura diacronica.

Quello verso cui varrebbe la pena di muovere, nella contingenza di una storia del teatro italiano, è proprio ciò che fa di questa contingenza non l'occasionalità di un nuovo archivio *ad usum delphini*, bensì l'occasione di un repertorio decisivo di

<sup>37</sup> «Credo infatti che resti sostanzialmente valida l'idea di studiare il teatro – aprendo la storiografia al contributo indispensabile delle scienze umane e sociali e alle scienze della vita, fra le quali ora si stanno imponendo, in particolare, le neuroscienze – come processo, anzi come insieme di processi, piuttosto che come prodotto o insieme di prodotti, inevitabilmente segnati da un'inattesa impermanenza»; M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e Nuova teatrologia*, in «Mantichora», 2015, n. 5, p. 17.

<sup>38</sup> Id., *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2012, p. 213.

<sup>39</sup> D. Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies*, cit., p. 509.

istanze performative. Ecco, forse, ciò di cui si avrebbe bisogno, di là dalla tentazione di uno stanco e spicciolo manualismo, è proprio una storia del teatro italiano come storia della performance e dei performer<sup>40</sup>, in una nazione che ha fatto della povertà e degli eventuali limiti dell'artigianato attoriale una risorsa da contrapporre alla magniloquenza spettacolare dell'establishment prima e dei media poi, per negoziare una visione di sé meno semplificata e risolta.

<sup>40</sup> «[...] i rapporti fra teatro e performance risultano più intrecciati e molteplici, a seconda dei modi in cui intendiamo la nozione stessa di performance e quelle ad essa correlate: performativo, performer, performatività. Cominciamo col dire che la performance può essere considerata come una nozione più generica o più specifica rispetto al teatro. Nel primo caso, il teatro sarà visto come un tipo o genere di performance fra le tante che la società e la cultura ospitano: la performance teatrale, appunto, come sinonimo di spettacolo teatrale. Nel secondo caso, quello che ci interessa approfondire in questa sede, per maggiore chiarezza potremmo riassumere in tre le principali accezioni del concetto di "performance" in riferimento al teatro [...]»; M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 46.

# ABSTRACT



**Cristina Valenti**

***A living archive. History, protagonists, order of the Leo de Berardinis fund***

The Leo de Berardinis Archive, held in University of Bologna, contains the documentation produced and collected by the artist and his collaborators from 1967 to 2003. There are manuscript workbooks, notes, scripts, audio and video recordings, photographs, posters, playbills, press reviews, mostly relating to the Bologna period (1982-2001). The author, curator of the archival fund, traces the events that led to the birth of the archive and its project of ordering, realized by the Department of the Arts with the advice of the IBC - Institute for artistic, cultural and natural heritage of the Region Emilia-Romagna. The essay highlights how the archive is to be considered an essential component of the “Teatro di Leo”, intrinsically in relation to memory and scenic heritage: “space of memory”, like his living theatre and therefore not only a place of conservation, but also of reactivation and opening to the outside.

**Marco De Marinis**

***Leo de Berardinis and the XX<sup>th</sup> century theatre. Some historiographical hypotheses***

The essay analyzes the entire complex theatrical experience of de Berardinis, identifying several elements of strong continuity beyond the clear discontinuities emerging from the surface of his “three lives”, not only theatrical: from the (lead-off) inquiry of a popular and research theatre to the centrality of the “actor-artist” embodied for a long time by Perla Peragallo, to an idea of directing as combinatory-montage that owes a lot to cinema as well as to music. Finally, the permanent claim – at least from the end of the ’70s – for the importance of the laboratory’s discipline for the actor, as a place of training, experimentation, and work on oneself, allows us to fully consider Leo into the XX<sup>th</sup> century theatre, and in particular within the chain of pedagogical directors.

**Stefano Casi**

***Into the dramaturgical workshop of Leo***

The writing work made by Leo de Berardinis for his monologues is exemplary for understanding his relationship with the authors. In his dramaturgical workshop, which can be traced through notebooks and scripts kept in the Archive, one can find an approach towards poem authors such as Dante and Homer, poets like Ginsberg and Pasolini or writers like Joyce. The approach goes towards their absorption within a unitary expression: Leo enters the works of these authors making them his own work. The article examines in particular the process of elaboration of the monologues *Dante Alighieri* (1984), *Il ritorno* (1986), *Lo spazio della memoria* (1991), *Past Eve and Adam's* (2000), derived from the assemblage of texts, and the writing of the original monologue *L'uomo capovolto* (1987).

**Franco Vazzoler**

***Shakespeare enlightened by the traffic light***

Through the writings, the interviews, the testimonies of the actors, taking a look also among the papers of the archive, this essay investigates the constant presence of Shakespeare in the theatre of Leo de Berardinis from 1967 (*La faticosa messinscena*

*dell'Amleto di William Shakespeare*) to 2000 (the monologue of *Richard III* set in *Past Eve and Adam's*), through the “Bolognese trilogy” (1984-1987), *Macbeth* (1988), the brilliant contamination of the “tragic farce” *Totò, Principe di Danimarca* (1990), up to the *Othello* reduced to a monologue (1992) and to Santarcangelo Festival in 1994, the first directed by Leo.

In the varied and continuous modulation of the texts on different occasions, the inseparable unity of life and scene that characterizes Leo's experience has its own paradigm in Shakespeare, a reference point for the scenic praxis and for his thought and for his theatrical “pedagogy”.

### **Stefano De Matteis**

#### ***Marigliano, the island of the dead and the naked man***

The “Teatro di Marigliano”, born on the fringes of official institutions and knowledge, has embodied the extraordinary experimentation of two extreme and brilliant artists, Leo de Berardinis and Perla Peragallo. There they found some “natural actors” and wrote a big (theatre) novel of the denied South, from *O Zappatore* to the last performances in Rome when Perla decided to retire. This experience – that has coincided with the collaboration between the two artists – must be considered as a “laboratory” that has left its mark on them, also continuing in the following “Teatro di Leo”, which has produced a new generation of actors and directors that now represents one of the most interesting aspects of contemporary Italian theatre.

### **Sara Biasin**

#### ***Perla's notebooks***

In the archive of Leo de Berardinis held in Bologna University are kept a number of notebook wrote by Perla Peragallo that document the creative processes they shared for the creation of several performances, first in Rome and then in Marigliano between 1967 and 1976. Taking also into account a particular level of continuity in Leo and Perla's work (recurrences, auto-quotes, etc.), the author aims to reconstruct the various transformations that occurred in their poetics and dramaturgy from the '60s to the '70s through the analysis of the relationship between textual composition and stage writing, structure and improvisation, theatrical fiction and reality.

### **Massimo Marino**

#### ***Leo's traces in Bologna (1983-2001): the theatre building and the irrepresentable***

Leo de Berardinis arrived in Bologna in 1983, called by Nuova Scena. In this city he began a new life, founding after the break with the cooperative his Teatro di Leo, dreaming of a theatrical building containing artistic research, training, dialogue with the city and unifying the arts, achieved despite of many limitations because of the lukewarm commitment of the institutions, with the Teatro Laboratorio San Leonardo (1995) and with the direction of the Santarcangelo Festival (1994-1997). The essay analyses those years, identifying in the artist a tension to listen deeply to reality, which aimed to manifest the irrepresentable through the presence of the actor, in a space-time taken from the chronicle for an attempt to fulfil the unexpressed potential of the human.

**Roberta Ferraresi**

***Leo and theatre criticism. From show to theatre***

The paper analyses the relationship between Leo de Berardinis and theatre criticism throughout his entire artistic path. Starting from the beginning with Perla Peragallo, the author examines the progressive distance which they took both from traditional and – in Marigliano – also with new critics; and then focuses on an important but quite unexplored phase that the artists spent in Rome between the '70s and the '80s, where new possibilities for a concrete collaboration arose during the project *La strage dei colpevoli*. Finally, we will arrive at the “third life” of Leo in Bologna, when he tried to set up a global project of refoundation of theatre which included also a renewal of criticism (the example is the journal created for Santarcangelo Festival in 1996).

**Silvia Mei**

***The night vision of Leo. Observations from the photographic collection in Leo de Berardinis' Archive***

It's just a photograph... but how can it witness a stage action, re-presents a performance? Can a photographer with his medium and his specific language translate or reproduce the “scenic writing” (*scrittura scenica*)? This contribution aims to show the connections between the practice of photography as “light's writing” and the stage practice as “scenic writing” by Leo de Berardinis, while browsing the visual documents of the artist's archive. His dark stage, framed by light effects, was very hard to film. It can be rightly compared with the photographic process. The scene is almost like a vision that emerges from the night; its inhabitants are spectral presences and the play is a picture that gradually becomes clearer as the representation unfolds. It may be just a dream.

**Roberto Anedda**

***Leo composer. Musical dramaturgy in the creative and performative process of Leo de Berardinis***

Music and everything that belongs to the creative approach and to the specifically musical language have been intimately adopted by Leo de Berardinis during the whole course of his artistic activity as a reference and fulcrum of a research constantly directed to overcome any rigid expressive categorization. As a “total” theatre man (actor, director, playwright, theorist, pedagogue), he defined himself with conviction as a “composer”; he recognized in the great jazzman (by “mentality” and technical mastery) his “ideal actor”; he asked the actors to “*be theatre as the jazzman is music*”; the sounds and vocalities in his shows were the expression of a real *musical score*... These elements (among many) indicate a possible reading of Leo's work as a *composer*.

**Laura Mariani**

***Friendship as a theatrical value. Leo and Meldolesi***

The essay reflects on the important relationship between artists and scholars in New Italian theatre, focusing on Leo de Berardinis and Claudio Meldolesi. Connected by a strong dialogue and an intensive collaboration, their works and approaches show several points of contact demonstrated by many documents from both the artist's

archive at Bologna University and Meldolesi private archive. The study is articulated throughout the analysis of different steps in their career and life: from Ivrea Conference in 1967 to de Berardinis' "third life", through performances, cultural activities and theoretical thoughts they developed from the '80s onwards.

**Vito Minoia**

***The international university theatre from the second postwar period to our days***

The contribution wishes to provide synthetic information on the history of international university theatre in the last seventy years and to provide some elements of study and research in the most accurate way and following both recognized and innovative research criteria. The International Association of University Theatre (1994) can count today on the participation of members from more than fifty nations. The author deals with the specific characteristics of the repertoires of a group of significant experiences. The article is a step forward that demonstrates the value of the idea that we are dealing with a phenomenon that should not be considered marginal or worthy of only low historical consideration. University theatre itself constitutes a field that serves important functions for culture and theatre phenomena *tout court*.

**Giulia Taddeo**

***The perfection of a supreme artifice. The photography of Serge Lido at the "Festival Internazionale del Balletto" in Nervi***

The essay aims to outline the political and cultural purposes of the first editions (1955-1958) of the "Festival Internazionale del Balletto" in Genova-Nervi, which has been the first Italian festival entirely devoted to dance. To this end, I will analyse the photographic production of the official photographer at the festival, Serge Lido, and I will show how his ideas on dance and his working method can be compared to those of the founder of the festival, Mario Porcile.

**Dario Tomasello**

***Prolegomena to a new history of Italian theatre***

Another history of Italian theatre? Indeed, this paper aims to outline the methodological premises of a cultural Italian history, seen in the light of Performance Studies. Both the behavioural prosody crystallized in the actor's repertoire, and the complex plot of an anthropological attitude to the spectacle, seem to re-emerge, over and over, as a conflicting polarity still present in current times. Especially in the case of the Italian cultural tradition, putting Theatre Studies within a broader context may result in an unexpected advantage.

## SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

### TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

OUVERTURE Heiner Goebbels, *Estetica dell'assenza. Come tutto ebbe inizio*

SEZIONE I. VEDERE IL SUONO Enrico Pitozzi, *Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme* | Dujka Smoje, *Le théâtre musical à la croisée des chemins*

SEZIONE II. TEATRI DEL SUONO Ryūichi Sakamoto, *The sound perception. Conversation with Enrico Pitozzi and Giulio Boato* | Hubert Westkemper, *Della percezione: il suono come ambiente complesso* | Luigi Ceccarelli, *La materia del suono: un ascolto immersivo* | Scott Gibbons, *The elementary matter of things: the organic aspects of sound* | Hans Peter Kuhn, *A sonic dimension of theatre* | Roberto Paci Dalò/Giardini Pensili, *L'invisibile ben temperato* | Daniela Cattivelli, *Gesti sonori* | Robin Rimbaud (aka Scanner), *The experience of listening* | Francesco Giomi, *Dello stupore: una logica acustica* | Nancy Tobin, *La conception sonore pour la scène*

SEZIONE III. L'IMMAGINE SONORA Jean-Paul Quéinnec, *Effets de constellation de la dramaturgie sonore au théâtre* | Stefano Tomassini, «Un passo dentro allo spartito»: ipotesi su Händel e Bigonzetti

### TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI

a cura di Roberta Ferraresi

Marco De Marinis, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione* | Piergiorgio Giacchè, *C'era una volta il Terzo Teatro...* | Raimondo Guarino, *Il tempo del Terzo Teatro* | Cristina Valenti, *Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica* | Mimma Valentino, *Le "isole galleggianti" del Terzo Teatro* | Roberta Ferraresi, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto*

STUDI Roberto Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione. Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa* | Pierfrancesco Giannangeli, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*

INTERVENTI Marco Baliani, *Ditemi prima i vostri nomi. Lectio magistralis*

## ALTRI NUMERI PUBBLICATI

### 1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

### 2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

### 4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

### 5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

### 6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

**7/8, autunno 2002-primavera 2003**

*STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI*

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

**9, autunno 2003**

*INTORNO A GROTOWSKI*, a cura di M. De Marinis

**10, primavera 2004**

*L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*,

a cura di G. Guccini

**11, autunno 2004**

*ARTAUD/MICROSTORIE*, a cura di M. De Marinis

**12, primavera 2005**

*"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA*, a cura di F. Gasparini

e M. Marino

**13, autunno 2005**

*SEMINARIO SULL'ATTORE*, a cura di M. De Marinis

**14, primavera 2006**

*DANZA/900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, a cura di R. Mazzaglia

**15, autunno 2006**

*ARTISTI E UOMINI DI TEATRO*, a cura di E. Tamburini

**16, primavera 2007**

*TEATRO E NEUROSCIENZE. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti

**17, autunno 2007**

*ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo*, a cura di C. Ossicini

**18, primavera 2008**

*RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro*,

a cura di M. De Marinis

**19, autunno 2008**

*FRA CINEMA E TEATRO*, a cura di G. Martini

**20, annale 2010**

*TEATRI DI VOCE*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

**21, annale 2011**

*ON PRESENCE*, a cura di E. Pitozzi

**22, annale 2013**

*REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE*,

a cura di M. De Marinis

**23, annale 2014**

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAİL ČECHOV e RUDOLF STEINER,  
a cura di E. Faccioli  
SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ,  
POSTMODERNO, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio

**24, annale 2015**

LA TERZA AVANGUARDIA. ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA,  
a cura di S. Mei

**25, annale 2016**

LA REGIA IN ITALIA, OGGI. PER LUCA RONCONI, a cura di C. Longhi

**26, annale 2017**

PENSARE IL TEATRO. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES,  
a cura di M. De Marinis e R. Ferraresi

TEATRO E STORIA

40-2019

«The Mask» e altre sorprese

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2019*

Iben Nagel Rasmussen - Francesca Romana Rietti - Mirella Schino, *Training. In occasione dei trent'anni del Ponte dei Venti*

Nicole Botti, «*La favola è tutta dell'Ariosto*»: *il melodramma e la follia d'Orlando nell'esempio di Prospero Bonarelli, ovvero come riscrivere un classico*

Dossier. «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*. A cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

Matteo Casari - Monica Cristini - Samantha Marenzi - Gabriele Sofia, *Introduzione*; Gabriele Sofia, *L'isola fantasma di «The Mask»: la collaborazione Craig-Lees e le strategie di diffusione della rivista*; Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone. *Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone*; Scheda: Cinzia Toscano, *The Holy East. Articoli, note, recensioni e immagini sul teatro orientale in «The Mask»*; Samantha Marenzi, *Le figure danzanti in «The Mask»*; Scheda: Samantha Marenzi, *Gordon Craig, Edward Steichen e la fotografia*; Marco Consolini, *Una rivista-cervello in un panorama di cronache*; Scheda: Samantha Marenzi, *La difesa del teatro. Craig e le riviste letterarie «Rhythm» e «Montjoie!»*; Lorenzo Mango, *Il dialogo con la storia. Craig, il documento e la cultura materiale del teatro*; Scheda: Cinzia Toscano, «*A history of puppets*» by Yorick per «The Mask» di Edward Gordon Craig; Monica Cristini, *La Scuola d'Arte del Teatro tra le pagine di «The Mask»*; Scheda: Simona Silvestri, *Un microcosmo invisibile in «The Mask»: «Society of Wood Engravers of San Leonardo»*; Scheda: Monica Cristini, «The Mask» e il dialogo tra scena e incisione; Patrick Le Bœuf, «The Mask» après «The Mask»; Scheda: Samantha Marenzi, *Gordon Craig e Sarah Bernhardt: progetto per un «Hamlet»*

Matteo Paoletti, «*Les Anglais ne font pas les choses à demi*». *Spettacolo e mobilità culturale nelle colonie britanniche della Riviera ligure di Ponente (1875-1935)*

Franco Ruffini, *Bobò: lezioni, non solo emozioni. Lettera*

Dossier. *Su due storici militanti. Percorsi nella storiografia di Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi*. A cura di Raffaella Di Tizio e Francesca Romana Rietti

Raffaella Di Tizio - Francesca Romana Rietti, *Introduzione*; Francesca Romana Rietti, *Un maestro di carta. Riflessioni intorno al pensiero teatrale di Fabrizio Cruciani*; Claudio Meldolesi, *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*; Raffaella Di Tizio, *La fiducia nel disordine. Considerazioni sulla storiografia di Claudio Meldolesi*

*Summaries*

Notizie sugli autori

Sommario di «Culture Teatrali»

## Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino

*Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane*  
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen

*Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*  
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij

*La mia vita nell'arte*  
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau

*Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*  
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci

*Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre*  
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella

*La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*  
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis

*Il teatro dell'altro.*  
*Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*  
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd

*L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*  
pp. 240; euro 22,00

Jerzy Grotowski

*Testi 1954-1998. Volume I - La possibilità del teatro (1954-1964)*  
pp. 264; euro 20,00  
seconda edizione

Jerzy Grotowski

*Testi 1954-1998. Volume II - Il teatro povero (1965-1969)*  
pp. 264; euro 20,00

Jerzy Grotowski

*Testi 1954-1998. Volume III - Oltre il teatro (1970-1984)*  
pp. 272; euro 20,00

Jerzy Grotowski

*Testi 1954-1998. Volume IV - L'arte come veicolo (1985-1998)*  
pp. 176; euro 15,00

