

MARCO DE MARINIS

Leo de Berardinis artista-teorico*

Data la natura dell'occasione per la quale ho steso queste riflessioni a proposito di Leo de Berardinis, credo di non potermi sottrarre all'obbligo di parlare del mio rapporto con lui, un rapporto quasi ventennale.

La scoperta da spettatore, come per tanti altri credo, avvenne nella seconda metà degli anni Settanta, quando Leo, in coppia con la indimenticabile Perla Peragallo, stava dando vita sulle scene dei teatrini off della capitale (Alberico, Beat 72, Teatro in Trastevere) a una serie di spettacoli straordinari, ancora pieni degli umori, dei materiali e dei vissuti della incredibile *saison à l'enfer* che era stato il soggiorno a Marigliano, in provincia di Napoli, nella prima metà di quel decennio: *Assoli* (1977), *Tre Jurni* (1977-1978), *Avita muri* (1978), *De Berardinis-Peragallo* (1979). Spettacoli all'insegna dell'azzardo ma con Leo e Perla in stato di grazia: spettacoli spericolati, arrischiati, largamente improvvisati, sul filo del rasoio o sulla corda dell'acrobata, per intenderci, ma che sempre o quasi si risolvevano miracolosamente in grande teatro.

Il primo incontro ravvicinato con Leo l'ho avuto nel 1984 a Bologna, l'anno dopo il suo arrivo nella nostra città grazie alla chiamata della cooperativa Nuova Scena che allora gestiva il Teatro Testoni. Fu in occasione del convegno che Nuova Scena organizzò per il debutto dell'*Amleto* di Leo e intitolato "Il mito di Amleto e il Grande Attore" (4-5 maggio 1984). Io tenni una relazione interamente dedicata al leggendario *Hamlet* di Craig-Stanislavskij (gennaio 1912), mettendo fra l'altro in luce alcune consonanze fra la visione craighiana del capolavoro shakespeariano e quella di Leo. La relazione gli piacque e da lì cominciò un rapporto, professionale e amicale, che sarebbe stato interrotto solo dalla sua malattia.

Senza mettere troppo in campo il privato, vorrei ricordarne alcuni momenti di importanza forse non soltanto personale.

L'anno successivo (marzo 1985), in occasione dell'allestimento del suo primo *King Lear* bolognese, lo intervistai lungamente (nel corso di due incontri) e il testo di quella intervista fu pubblicato l'anno successivo da Renato Tomasino sulla rivista palermitana "Acquario". Senza falsa modestia, si tratta di una delle interviste più ad ampio raggio e articolate mai concesse da Leo, forse di qualche utilità ancora oggi, per la varietà dei temi toccati, la profondità e l'acutezza delle sue riflessioni sia teoriche che storiografiche. Vi accennerò fra poco.

* Testo della relazione presentata alla tavola rotonda "Per Leo de Berardinis, di nuovo!", a cura di Claudio Meldolesi e Angela Malfitano, Centro La Soffitta, 14 aprile 2008. In corso di stampa nel volume degli atti.

Nel 1989 lo invitai a tenere una conferenza all'Università di Macerata, dove insegnavo in quegli anni, e da lì nacque un rapporto di lunga e fruttuosa collaborazione fra Leo e il Teatro Lauro Rossi di quella città (al punto che, poco prima del disgraziato incidente medico che lo avrebbe per sempre sottratto al teatro, data la crisi in atto con il Comune di Bologna, si era parlato di un possibile trasferimento di almeno una parte delle sue attività proprio nelle Marche).

Dieci anni dopo, quando decisi con l'amico Giacomo Martini di dar vita a una rivista, "Culture Teatrali", la presenza e il sostegno di Leo furono per me fondamentali. E non avvenne certo per caso se i primi due numeri ospitarono i più importanti scritti politico-culturali composti da lui in quegli anni, con rinnovato ma indomito spirito militante: da *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, nel n. 1, agli *Scritti di intervento* raccolti nel n. doppio 2/3, fra i quali spicca il densissimo e ancora attualissimo *Teatro e sperimentazione*, un testo il cui studio dovrebbe essere obbligatorio in tutti i Dams e in tutte le scuole di teatro. Fra l'altro, Leo volle inserire la presentazione della nuova rivista nel programma degli eventi culturali della stagione 1999/2000 e la presentazione avvenne in un giorno del gennaio 2000, con la partecipazione, oltre allo stesso Leo e a Martini, di Gianni Scalia.

Che Leo de Berardinis sia stato un uomo di teatro totale è, o dovrebbe essere, ormai chiaro a tutti: attore straordinario, regista, drammaturgo, pedagogo. Ma anche, fra l'altro, animatore-promotore instancabile di iniziative teatrali: si pensi, almeno, alla sua triennale esperienza di direttore del festival di Santarcangelo. E Claudio Meldolesi ha giustamente sottolineato in lui la valorizzazione dell'eredità novecentesca dell'attore-artista, definendolo «attore per eccellenza differente»¹.

Fra le tante sfaccettature dell'operatività teatrale di Leo quella forse meno sottolineata, fino ad oggi, riguarda il teorico. La mia ipotesi è, invece, che Leo rappresenti, in continuità sostanziale con la grande stagione novecentesca, sia un regista-pedagogo (come sappiamo si tratta di un'autodefinizione di Mejerchol'd, rilanciata da Fabrizio Cruciani negli anni Ottanta), anche se con scarti e distinzioni rispetto alla linea Stanislavskij-Grotowski, sia un artista-teorico, anche se in maniera ovviamente diversa rispetto ai padri fondatori della regia (da Appia a Craig, da Fuchs al già citato Stanislavskij), per i quali quella dicitura è stata coniata.

In effetti, andando dagli interventi del primo periodo, in particolare il lungo scritto *Attorno all'eliminazione del teatro*, che apparve nel 1971 su "La scrittura Scenica" (n. 3) diretta da Giuseppe Bartolucci (e poi venne ripubblicato, non per intero, ne *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* di Franco Quadri, opera uscita nel 1977)², fino agli scritti d'intervento degli

¹ MELDOLESI (2001, 403).

² QUADRI (1977, 263-79).

anni Novanta, passando per numerose interviste e in particolare quella, già citata, raccolta dal sottoscritto nel 1985 (e sottotitolata, con una strizzata d'occhio al Leo *d'antan*, "Intorno al superamento del teatro mediante il teatro")³, si ha l'impressione di una grande solidità e profondità di pensiero teatrale, e colpisce la continuità essenziale di una riflessione mai contingente o superficiale pur nella occasionalità, il più delle volte, degli interventi che la contengono.

Nell'itinerario umano e artistico di Leo attraverso il teatro dagli anni Sessanta agli inizi del XXI secolo, possono essere individuati agevolmente cambiamenti e svolte anche drammatiche, cesure talora laceranti: dalla fuga dalle cantine romane per l'autoesilio nel napoletano, alla fine degli anni Sessanta, al trasferimento a Bologna nel 1983, dopo anni di una sperimentazione al limite, e anche oltre, non priva di componenti autodistruttive sia sul piano professionale che su quello privato; dalla fondazione del Teatro di Leo nel 1987, dopo il distacco da Nuova Scena, alla creazione dello Spazio della memoria nel Teatro San Leonardo, affidatogli nel 1995 dal Comune di Bologna.

Non v'è dubbio che queste svolte e queste cesure si riflettano nei suoi interventi teorici, nelle sue prese di posizione sulle varie questioni teatrali. Ma alcune costanti, alcuni elementi di continuità profonda sono – ripeto – facilmente rintracciabili. Si può dire, anzi, che sulle questioni di fondo, quelle veramente dirimenti, pregiudiziali, Leo non abbia mai cambiato idea; al più, ha mutato il modo di esporle e proporle. Procederò per punti, sette in tutto, per tentare di essere più sintetico.

1) Per cominciare i suoi interventi teatrali non sono mai esclusivamente tecnico-estetici ma sempre politico-culturali, impegnati insomma, nel senso meno superficiale e datato del termine: egli ha sempre affrontato la questione teatrale come una questione che non è mai soltanto settorialmente (sovrastrutturalmente) artistica ma sempre anche strutturalmente culturale e sociale: politica, nel senso che concerne la *polis* tutta, la comunità. Il tema del teatro come costruttore e ricostruttore di comunità è uno dei *leit-motiv* della riflessione teorica di Leo dall'inizio alla fine. Anche se, ovviamente, nel corso dei decenni cambiano le retoriche, muta il linguaggio, che ad esempio si decanta degli inevitabili ideologismi sessantotteschi e alla fine, in *Per un Teatro Nazionale di Ricerca*, si traduce nella proposta di un laboratorio permanente inteso come una comunità di attori e spettatori motivati, che ricercano-sperimentano insieme⁴.

2) In secondo luogo, un altro tratto distintivo di lunga durata, dall'inizio alla fine, degli scritti di Leo è l'indignazione: un'indignazione che spesso trasforma i suoi interventi in invettive, anche fisicamente-vocalmente urlate negli anni Sessanta e Settanta. Ma anche in seguito, quando il tono si

³ DE MARINIS (1986, 55-71).

⁴ DE BERARDINIS (1999, 149-50).

fa più pacato, la capacità d'indignarsi resta come resta, anzi diventa ancora più marcato, il pessimismo. (In quello che, per quanto ne so, è stato il suo ultimo intervento, la lezione magistrale pronunciata in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Dams a Bologna, il 4 maggio 2001, il pessimismo culminò nell'allusione, premonitrice purtroppo, al fatto che – data la situazione storica del momento, con il «cosiddetto mercato libero», in realtà «truccato» – «un artista che vuole seguire la propria vocazione deve avere le caratteristiche del santo, dell'eroe o del martire»)⁵. Ma si è sempre trattato di indignazione e pessimismo non sterili, cioè mai alibi per non agire, che bloccano o insteriliscono il fare, ma stimoli per l'azione, per agire più efficacemente. Inoltre si è sempre trattato di una indignazione e di un pessimismo derivanti da un'idea altissima dell'attore e del lavoro teatrale.

3) A tale proposito, che il teatro non sia essenzialmente informazione e rappresentazione, cioè mero spettacolo, ma qualcosa di più e di ben diverso, cioè una “forma di conoscenza”, una “tecnica conoscitiva nell'incontro”, è convinzione che anima Leo fin dagli anni delle cantine romane (lo prova, appunto, il già citato scritto del '71) e che non lo abbandona più, approfondendosi anzi nel tempo (ad esempio, nell'intervista dell'85 su “Acquario”, egli parla, fra l'altro, di «conoscenza sovrarazionale»)⁶ e arricchendosi sempre più di sfumature sapienziali e quasi esoteriche (ma non elitarie) negli scritti degli anni Novanta:

- si veda l'insistita distinzione fra l'evento teatrale e lo spettacolo, così formulata in *Per un teatro pubblico popolare* (1996): «lo spettacolo rappresenta il già noto per un ascolto passivo, laddove il teatro ricrea una nostalgia per una vita *altra*, da rivendicare poi nel quotidiano»⁷;

- oppure si legga (in *Aprire un teatro*, discorso fatto in occasione dell'inaugurazione del nuovo spazio al Teatro San Leonardo, nell'aprile 1995) la definizione di teatro come «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»⁸; ovvero (in *Lavoriamo insieme!*, del gennaio 1997) come «uno spazio unificato che contamina attori e spettatori per sperimentare in un tempo compresso ed extraquotidiano la vita»⁹.

4) Ma naturalmente il tema forte, centrale, della riflessione (visione) teatrale di Leo è sempre stato l'attore. E sull'attore, e sul tema inevitabilmente connesso della sua formazione, si manifesta ancora una volta nei suoi scritti una forte continuità di fondo. All'insegna, ovviamente, di un pessimismo senza sconti, che nella lunga intervista dell'85 veniva così perentoriamente formulato:

⁵ DE BERARDINIS (2001, 405).

⁶ DE MARINIS (1986, 58).

⁷ DE BERARDINIS (2000b).

⁸ *Ibid.* 59.

⁹ *Ibid.* 63.

«il problema di fondo del teatro italiano: la mancanza dell'attore»¹⁰. Opinione, sia detto *en passant*, condivisa interamente, con la stessa radicalità, anche da Carmelo Bene e da Carlo Cecchi, fra gli altri¹¹. Manca qui lo spazio per approfondire adeguatamente la concezione totalizzante dell'attore sviluppata nel tempo da Leo ma – ripeto – presente nel suo lavoro fin dall'inizio¹². Quello che posso fare è limitarmi a elencare alcune delle formule suggestive in cui Leo l'ha via via condensata: l'«attore poeta», «l'attore a mani nude», l'attore che è attore invece di *farlo*, l'attore «la cui sola presenza è già teatro»¹³, «l'attore scarnificato: l'uomo», «Prospero, senza bacchetta e senza libro magico»¹⁴.

5) Non posso esimermi, invece, dal fare almeno cenno alla fustigazione costante cui Leo, a partire da questa idea altissima dell'attore, concepito addirittura come paradigma dell'Uomo Totale («Bisogna ricreare l'Uomo Totale, e questo Uomo può essere l'attore»)¹⁵ ha sottoposto vecchi e nuovi vizi della scena nostrana (ma in realtà non solo italiani). Questa fustigazione può essere riassunta in una invettiva contro gli pseudo-attori e gli sprovveduti, invettiva che – come al solito – nasconde una meditatissima e fondamentale distinzione, anzi due: quella fra tecnica e tecnicismo, da un lato, e fra spontaneità e spontaneismo, dall'altro. Scrive dunque Leo 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»¹⁶. E poco prima aveva detto, a proposito appunto della confusione fra tecnicismo e tecnica, spontaneità e spontaneismo: «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»¹⁷.

6) «Attori si nasce *ma* si diventa», amava ripetere Leo¹⁸. Non posso esimermi dall'aggiungere, avviandomi a concludere, qualcosa sulla questione della formazione dell'attore, questione cui egli si è dedicato con passione crescente e impegno sistematico, esempio più unico

¹⁰ DE MARINIS (1986, 61).

¹¹ Cf., per quel che segue, il mio *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, (DE MARINIS [2005, 27-8]).

¹² Cf., per esempio, DE BERARDINIS (1971, 267).

¹³ DE BERARDINIS (1999, 151).

¹⁴ *Ibid.* 155.

¹⁵ Dagli appunti raccolti dagli attori durante le prove di *King Lear n. 1*, alla data 27 ottobre 1996 (in *King Lear. Sul King Lear n. 1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1997, s.i.p.). L'appunto da cui cito è di Valentina Capone.

¹⁶ DE BERARDINIS (2000a [1995]), 59).

¹⁷ *Ibid.* 58.

¹⁸ DE MARINIS (1986, 61).

che raro nel panorama del nuovo teatro italiano. È una visione, quella pedagogica di Leo, in cui la formazione al teatro sostanzialmente coincide col fare teatro, in una riproposta riveduta e corretta sia del vecchio apprendistato comico sia del laboratorio novecentesco, cui tuttavia maggiormente si apparenta per la consapevolezza teorica che la nutre e la sostanziale identificazione di teatro e scuola (così espressa nella conversazione dell'85 già più volte menzionata: «ogni spettacolo che va in scena ha, comunque, dietro di sé una scuola. [...] In effetti per me il teatro, lo spettacolo, è un accidente laddove il continuum è rappresentato dalla scuola. [...] Comunque per me il concetto vero di scuola è un concetto non demagogico di laboratorio teatrale»)¹⁹. Insomma, per Leo, la pedagogia teatrale ha sempre coinciso sostanzialmente con lo stare in scena, senza con ciò voler negare, ovviamente, «l'esistenza di competenze tecniche, professionali, specifiche»²⁰. Negli ultimi anni questa idea di laboratorio-bottega d'arte evolve ulteriormente, aprendosi sempre di più al contributo dei tecnici (scenografi, musicisti, illuminotecnici, etc.) ma anche di studiosi, critici, scienziati e all'apporto del partner essenziale di ogni vera comunità teatrale, lo spettatore.

7) E quindi la conclusione di questo mio intervento su Leo artista-teorico non può non essere dedicata allo spettatore²¹. Se è vero che, per molti aspetti, l'arte dell'attore di teatro appare oggi come un'arte minacciata, a rischio di estinzione addirittura, questo dipende anche dal fatto che l'arte dello spettatore teatrale è pure essa minacciata, e a rischio di estinzione, oggi. Per tante ragioni, molte delle quali, le principali, sono le stesse in un caso e nell'altro.

Un maestro come Leo de Berardinis è stato fra coloro che hanno insistito di più sull'indispensabile apporto di un pubblico non indifferenziato in ogni tentativo serio di dar vita a un teatro inteso non come spettacolo o rappresentazione ma come evento: «L'evento teatrale – spiega in *Teatro e sperimentazione* – 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»²². Dietro a queste parole c'è – lo ricordavo prima – un'idea alta e antica (originaria) insieme del teatro: teatro inteso come “mezzo di conoscenza”, come “tecnica conoscitiva dell'incontro”.

È chiaro che, in una visione del genere, il pubblico, o meglio lo spettatore, non può non essere l'«altro polo essenziale perché il teatro avvenga»²³, tuttavia in una chiara distinzione dei ruoli. «Ci

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cf., per quel che segue, DE MARINIS (2005, 27-8).

²² DE BERARDINIS (2000a [1995]), 56).

²³ DE BERARDINIS (1999, 153).

si può esprimere anche ascoltando», sosteneva Leo²⁴; e sarebbe ammonimento da meditare a fondo in epoche come la nostra, dominate da confuse manie di protagonismo, da forme abnormi e manipolate di soggettività estetica e di voglia di partecipazione, all'insegna del "tutti attori!", "tutti artisti!"

Il tema del teatro come luogo e strumento propizio alla progettazione della nuova *polis*, cioè di nuove e provvisorie comunità, stava molto a cuore a Leo ma mi sembra che sia un tema trasversale che può collegare oggi artisti di teatro anche molto distanti fra loro, e in particolare rappresentare uno dei possibili *traits-d'union* fra le diverse modalità teatrali post-novecentesche, anche quelle maggiormente caratterizzate dalla discontinuità rispetto alla cultura teatrale del Novecento. È stato, ad esempio, un tema molto caro a Romeo Castellucci della Societas Raffaello Sanzio, nella sua ricerca sul tragico contemporaneo (*Tragedia endogonia*), come ad un artista da lui lontanissimo quale Ascanio Celestini. Ma anche per il Teatro Valdoca costituisce da sempre una questione centrale; così come anche per molti gruppi significativi della Terza Ondata, come Masque Teatro e Fanny & Alexander.

Gli scritti politico-culturali di Leo de Berardinis dovrebbero essere oggetto di una maggiore e più meditata attenzione. I miei sono soltanto pochi spunti per cominciare, semplicemente un modo per dichiarargli il mio debito e la mia riconoscenza.

Marco De Marinis
Università di Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Via Barberia, 4
40123 Bologna
marco.demarinis@unibo.it

²⁴ DE BERARDINIS (2000a [1995]), 58).

Riferimenti bibliografici

de Berardinis, L. (1971) Attorno all'eliminazione del teatro. In *La scrittura Scenica*. 3. 43-57 (ora in *Quadri* 1977).

de Berardinis, L. (1999) Per un Teatro Nazionale di Ricerca. In *Culture Teatrali*. 1 (autunno). 149-55.

de Berardinis, L. (2000a [1995]) Teatro e sperimentazione. In *Culture Teatrali*. 2-3 (primavera-autunno) (*Quarant'anni di Nuovo Teatro Italiano*). 56-9.

de Berardinis, L. (2000b) Scritti d'intervento. In *Culture Teatrali*. 2-3 (primavera-autunno) (*Quarant'anni di Nuovo Teatro Italiano*). 51-64.

de Berardinis, L. (2001) Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale. In *Teatro e Storia*. 23. 404-9.

De Marinis, M. (1986) Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il tempo. In *Acquario*. 8-9-10. 55-71.

De Marinis, M. (2005) Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione. In *Culture Teatrali*. 13 (autunno) (*Seminario sull'attore*). 27-8 [in realtà 2007].

Meldolesi, C. (2001) Laudatio di Leo de Berardinis per il conferimento della laurea honoris causa in Dams. In *Teatro e Storia*. 23. 402-4.

Quadri, F. (1977) *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*. Torino. Einaudi, 2 voll.