

Leo De Berardinis

TEATRO E EMERGENZA*

Oggi la parola precarietà può sembrare senza senso.

C'è clima di omologazione, di falsa pacificazione.

Per quanto mi riguarda, la precarietà mi appartiene da sempre.

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

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

La precarietà è sensibile ai mutamenti delle situazioni storiche, per cui, per stare con la precarietà, bisogna essere flessibili. Questa flessibilità non mi ha vietato, per moralismo, di far parte dei tre gruppi chiamati da Franco Enriquez allo Stabile di Roma agli inizi degli anni settanta, non mi ha vietato di stare quattro anni a Bologna con una cooperativa teatrale pseudo-azienda.

Ci sono delle smagliature, nel sistema teatrale, di cui bisogna ap-

* Questo testo riproduce tre interventi fatti da Leo De Berardinis in occasione del convegno «Teatro emergenza», Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, novembre 1987.

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

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

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

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

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

Deve poter fare a meno di tutto, tranne che di se stesso, per non subire il ricatto tecnologico, per cui hanno sovvenzioni e circuiti solo gli spettacoli con scenografie costose, decine di tecnici, luci, costumi, ecc.; il che può aver senso sul piano della lotta alla disoccupazione, ma poco ha a che vedere col teatro.

L'attore, quando è veramente tale, è agile: può dire ad un altro attore «domani ci vediamo a Perugia per fare lo spettacolo»; oppure, in mancanza di compagni di strada, può fare lo spettacolo anche da solo.

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

Attualmente siamo in una situazione di pericolo. Il che non significa che dobbiamo rinunciare ai progetti che amiamo. Tra qualche giorno comincerò le prove di *Macbeth*, e non sarà uno spettacolo d'emergenza come *L'Uomo Capovolto*, che aveva solo quaranta candele ed un attore.

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

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

Ma questo attore non rinuncia a lottare per avere la Scala con

cinquanta macchinisti, settanta elettricisti e ottanta attori.

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

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

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

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

Qui si pone un problema pedagogico inteso in modo totalmente altro da come viene posto nelle scuole di recitazione.

Non si tratta solo di talento, che dovrebbe essere scontato, o della grande eccezione, che comunque ci fa sempre felici, si tratta di possibilità d'incontro, di trasmissione d'esperienza e di 'mentalità'.

Una delle carenze più gravi in questo momento riguarda proprio l'ambito della 'mentalità'.

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

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

È soltanto un giochetto di immagini, di apparenze.

Oggi il mio spettacolo, il *Macbeth*, è prodotto dall'Università di Roma, il che può anche essere prestigioso, ma è grave che il teatro non voglia produrre ciò che non è un giochetto di immagini e di apparenze.

* * *

In alcuni casi mi pagarono perché non lavorassi.

Quando feci parte della 'smagliatura' del Teatro di Roma mi pagarono per allestire *Re Lear*, ma non mi diedero un teatro per le prove né un teatro per la rappresentazione.

Allora affittai una sala, Spazio 1, sempre a Roma, mi accordai con l'Affratellamento di Firenze per la prima e misi in scena *King*

lacreme Lear napoletane, con la mia compagnia di Marigliano, anch'essa scritturata e pagata dallo Stabile di Roma: un'anomalia che quella 'smagliatura' permetteva. C'era con me anche Perla Peralgallo.

Comunque pochi videro quel *Re Lear*: il Teatro di Roma era un filtro, un impedimento.

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

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

Quello che mi riguarda è il primo significato, quello di uno stato di necessità che deriva da un pericolo.

Questo pericolo per me è permanente. Infatti credo che pericolo ed emergenza ci saranno sempre, perché non è dato ad un teatro che si pone come «diverso» dal sistema teatrale di non essere permanentemente in pericolo. Soltanto in situazioni particolari può verificarsi un aggiustamento di tiro, sintomo di paura da parte del sistema teatrale.

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

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

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

Anche i nomi sono gli stessi, oggi come ieri: anche allora c'erano Ardenzi, Ivo Chiesa, il Teatro di Roma, Gassman e c'era la 'regia'.

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

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

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

In un film, *Servo di scena*, un vecchio attore, che interpreta *Re Lear*, alla fine dice «Finalmente mi sono visto recitare». Ecco che

cosa è l'attore, e che cosa è l'uomo: colui che si vede recitare.

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

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

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

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

La tensione deve essere verso l'autore-attore.

Il teatro si risolve nella presenza dell'attore come medium, sciamano, maestro. Se non ci fosse un'energia sotterranea che governa l'evento teatrale, che surclassa i supporti rappresentati dal testo, dalla regia, dalle luci, e che fa scattare la dialettica tra l'energia del palcoscenico e quella della platea, non ci sarebbe teatro.

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

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

Facendolo recitare più lentamente?

Facendolo deambulare fra le suppellettili di una bella scena?

Facendolo recitare 'estraniato'?

Sono soltanto trucchetti.

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

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

L'arte dell'attore è pericolosa. Continuando a fare il pupazzo nelle mani del regista e/o del pubblico, l'attore diventa davvero un

testa di legno; il 'testa di legno' non ha energia, non stabilisce vera comunicazione; e la regia quindi non ha più senso, perché l'evento non può accadere.

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

Il regista dovrebbe essere una forza ispiratrice ed aggregante.

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

Quando andiamo in scena non dovremmo pensare solo ad esibirci, dovremmo cercare una grande interiorità, una estrema semplicità, un fuoco che venga alimentato anche da quell'assemblea che è il teatro. Per trasformarci l'un l'altro.

Ed il teatro si può anche far da soli, in una stanza.

Se il teatro è un'opera trasmutativa, ed io credo che sia così, posso anche trasmutarmi da solo se riesco ad essere due polarità, quella dell'attore e quella del pubblico, se riesco ad essere azione e reazione.

Il vero attore sa che trasformando se stesso può anche trasformare gli altri, fortunatamente o no; ma non può presumere la trasformazione del pubblico senza aver prima trasformato se stesso. Non è presuntuoso, non vuole insegnare nulla, perché non c'è nulla da insegnare; vuole trasformarsi, ed è questo l'insegnamento.

Il pubblico serve all'attore per formare una catena magnetica, e l'attore serve al pubblico per lo stesso scopo. Se si hanno tutt'e due le polarità il teatro lo si può fare da soli. Naturalmente ci sono altri livelli di teatro, ma in questi casi si tratta di spettacolo.

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

L'emergenza è connaturata alla condizione di minoranza, e a volte è più acuta, come ora.

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

La cosa è molto semplice, ma allo stesso tempo è diabolicamente ingarbugliata. La semplicità dipende da noi. Bisogna ritagliarsi con

molta determinazione uno spazio, anche in situazioni di emergenza acuta: uno spazio autonomo, rivendicando il diritto all'opposizione non solo formale, ma sostanziale.

* * *

L'attore totale ha come fine l'uomo totale, che è poi anche il fine del teatro, ma è totale anche nel senso delle grandi possibilità tecniche e della flessibilità che gli permettono di agire a molti livelli. L'attore totale può agire con disinvoltura e con forza per la strada o in uno spettacolo complesso alla Scala.

Si dovrebbe partire da una pedagogia-trasmissione, da una scuola che fosse sì un fatto mentale, ma anche un edificio.

Il fondamento, l'alfa e l'omega del fare teatro, dovrebbe essere l'edificio teatrale.

In questo edificio la formazione degli allievi non dovrebbe essere limitata da un 'metodo', ma dovrebbe realizzarsi per mezzo della sollecitazione dell'allievo da parte del maestro, nello stesso modo in cui il regista dovrebbe sollecitare l'attore.

Si dovrebbero 'toccare' le parti sconosciute del futuro attore, evidenziandone il teatro nascosto, una sorta di 'sollecitazione profonda': è inutile descrivere i colori e le forme ad un cieco, bisogna fare in modo che il cieco veda il mondo con i propri occhi.

In questo senso bisogna sollecitare l'allievo e l'attore: perché possa 'vedere' e 'vedersi' in modo completo, con tutta la sua personalità.

Certo ognuno ha le sue possibilità. Sono cose misteriose, fatte di trasgressioni, adesioni, energie, stimoli; comunque ci dovrebbe essere come fondamento comune una indicazione tecnica non univoca, fatta anche di contraddizioni, in modo che l'allievo possa personalizzarla.

E l'allievo dovrebbe poi uccidere il maestro.

Questa scuola, ad un altro livello, dovrebbe essere permanente all'interno di una compagnia sempre in stato di formazione, mai chiusa, mai statica, luogo di tensioni, permeabile, dove anche il maestro sa essere dinamico.

L'importante è che si respiri un'aria di scuola permanente, dove si svolga un lavoro quotidiano che può anche presentarsi come tap-

pa-verifica in appuntamenti pubblici, a prescindere dagli spettacoli.

Questo edificio teatrale si occupa anche della distribuzione, non arraffando 'piazze' qua e là, ma distribuendo con logica creativa, contaminandosi e confrontandosi con altre realtà, con altri edifici.

Non si può continuare con produzioni al di fuori di qualsiasi progettualità, con piazze qualsiasi, con attori-pupazzi portati in giro, che diventano tutti uguali anche umanamente, svuotati, venduti e comprati.