

giro per l'Italia, e particolarmente interessanti quelli apparsi nel corso del 1984 sul *Tirreno*, che testimoniano delle difficoltà ambientali che portarono il GIA allo scioglimento. Poco lo spazio dedicato al GIA dalle riviste di teatro. Rilevanti sono:

- Pluchinotta, Fausto (1981), *Conoscenza, non creatività* (intervista a cura di Stefano de Matteis), in *Scena* 6 (9).
- Volli, Ugo (1981), *L'Avventura*, in *Scena* 6 (6/7).

Per avere una panoramica delle realtà che hanno interagito con il GIA, sono fondamentali:

- Kolankiewicz, Leszek (1978), *On the Road to Active Culture*, trad. in inglese di B. Taborski, raccolta di testimonianze ciclostilate. Wrocław.
- Schino, Mirella (1996), *Il crocevia del Ponte D'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma: Bulzoni.
- Kumiega, Jennifer (1989), *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze: La Casa Usher.

Per una comprensione anche teorica del fenomeno parateatrale, vedi:

- Grotowski, Jerzy (1982), *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense non rivedute dall'autore, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Roma.
- Grotowski, Jerzy (2001), *Era una specie di vulcano* (intervista di Dossier H), in *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, testi raccolti a cura di Bruno de Panafieu in Dossier H, Milano, Riza.
- Guglielmi, Chiara (2000), *Le tecniche originarie dell'Attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, in *Biblioteca Teatrale* 55-56, (luglio-dicembre): 9-77.

LAUREA HONORIS CAUSA A LEO DE BERARDINIS

Università di Bologna, 4 maggio 2001

Teatro e storia ha deciso di documentare la laurea in Lettere-Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo che ha «onorato» Leo De Berardinis il 4 maggio 2001, all'Università di Bologna, specie per la ricchezza del suo discorso di ringraziamento.

La condizione del «lodatore» di maestri laureandi altre volte era parsa sproporzionata a chi scrive; tuttavia, mai come in quest'occasione l'aveva indotto al turbamento; eppure, per merito del discorso di Leo, a posteriori, è giunto ad equilibrarsi nel suo laudativo, il contrasto fra la personale devozione e il diretto mandato istituzionale. L'elevarsi pratico del pensiero permette tali contagi.

Quest'anno ci ha costretto a constatare la differenza del teatro italiano senza Leo de Berardinis – nonostante la straordinaria vitalità trasmessa dai suoi compagni, attori e non, nel suo Spazio della Memoria. Abbiamo avuto da lui, per quasi quarant'anni, doni inscindibili dagli sviluppi alti del teatro italiano: più di ogni altro maestro della scena recente egli ha saputo rimanifestare di fase in fase una quête, senza distaccarla dalle proprie disposizioni nonché dal proprio impegno socio-politico. Invece, quando Leo non è più potuto salire sul palco, l'attenzione «pubblica» ha reagito in modi miserabili, cercando lo scoop giornalistico più invadente e, poi, decretando un silenzio che ha sorpreso solo gl'ignari dell'anticonformismo da lui ininterrottamente professato. Ma perché di lui continuiamo a parlare sottovoce?

Vent'anni fa il Nuovo teatro avrebbe reagito eticamente, mentre oggi pochi hanno la forza di confrontare le loro devozioni per questo maestro, già promotore di essenziali convegni sul tema «Teatro ed emergenza», cultore della memoria degli artisti scomparsi, come Neiwiller, e sostenitore del bisogno dei nuovi gruppi di non sottomettersi.

Nel rispetto della sua attuale, forzata assenza, è certo ancora da onorare oggi per gli esiti di tali impulsi questo artista migliore; e non è detto che ciò non possa aiutarlo a ritrovarsi. Quanto dovette pesare il pubblico oblio sulle finali tragedie di Artaud e della Duse! E che «nuova» cultura teatrale sarebbe la nostra se tenesse isolate le gratitudini? Almeno, nel '95, durante una Conversazione (con Umberto Artioli,

apparsa nel n. 22 del Castello di Elsinore) un poeta come Sanguineti disse che a teatro gli mancava una collaborazione con lui, con la sua arte, pur con un'argomentazione dal tono e dai contorni provocatori:

Il teatro oggi? Non lo frequento molto, ma senza molti rimpianti. Ho l'impressione che i grandi anni della ricerca, dell'esperienza, dell'avventura siano alle spalle. I nuovi Carmelo Bene, per limitarmi all'Italia, non ci sono e i vecchi grandi non sempre invecchiano bene. Proprio Leo, in talune sue cose recenti, mi pare una felice e memorabile eccezione positiva.

Leo è certo un'eccezione, quale artista teorico, e non solo. Aveva intuito la vittoria della destra al Comune di Bologna e la sua vendetta (le decisioni di sfrattare dagli spazi pubblici gli artisti guida, che li avevano qualificati). E anche tale risorsa può far sperare nella sua lotta, giunto a rifiutare le «tragiche» seduzioni della «santità», dell'«eroismo» e del «martirio».

Non è filosofica, comunque, la visione dell'arte teatrale di questo cercatore, dotato di competenze letterarie e scientifiche, specie di fisica e psicologia, per distinguere il mondo delle creazioni sceniche (non solo sue) da quello dell'esistenza comune. Al di là dei punti di contatto fondativi, perciò, diverge dal «doppio» di Artaud o dalla vita «parallela» delle ricerche teatrali di Barba il mondo altro cui si riferisce Leo de Berardinis, quale globalità concreta, per sé esistente: non metafisica e non materializzata solo dal lavoro di scena. L'idea shakespeariana dell'attore che ha sempre perseguito, di persona determinatrice di coesistenze misteriose degli opposti, è venuta così trovando una fondazione concreta. Leo considera sue porte i contrasti di ritmo-senso-forma, e ha sempre perciò cercato alle prove, con i suoi compagni, serene emersioni di energia, volte ad affioramenti ardui, ma non forzati, come quelli del jazz freddo. Materiale e interiore è stata così la decantazione artistica cui è approdato, disposta a dar voce alla mente di un moribondo nell'Uomo capovolto, come a manifestarsi quale Ilse pirandelliana senza alcuna caratterizzazione. E oggi a questa esperienza dell'oltre sono legate le nostre speranze.(c.m.)

Claudio Meldolesi, *Laudatio di Leo De Berardinis per il conferimento della laurea ad honorem in Dams*

Non è frequente nelle università italiane il conferimento della laurea ad honorem ad attori, ma di un'università e di un attore particolari qui si tratta. In forma di «prologo in cielo» basterà a riprova sottolineare che nella

nostra città, capostipite della cultura universitaria, si riunirono per secoli le compagnie del teatro nazionale e che l'uomo di scena qui onorato è un raro continuatore di una straordinaria via artistica. Ci si riferisce alla via dell'Attore artista, aperta da Eleonora Duse nel primo Novecento per rovesciare la logica, prevalente nel teatro italiano, dell'imprigionamento nella natura effimera della scena. Fu motivata infatti quella figura, all'origine, dal bisogno di dilatare il tempo fenomenico degli incontri di scena con gli spettatori, in modo che vi pulsassero anche forti percezioni dell'antico e del futuro, dell'inconscio e del possibile; sicché, naturalmente, l'arte dusiana della nevrosi e del presentimento, attraverso continuatori come Eduardo, la Morelli o Ruggeri e durevoli primi interpreti pirandelliani, si rimaniò correlativa di varie ragioni della regia storica, in contrasto con la riconsolazione di questa da parte del fascismo.

Ma per valorizzare l'eredità dell'Attore artista nel tempo della regia italiana, attiva dal secondo Novecento, Leo De Berardinis dovette passare, come Carmelo Bene, per una fase di negazioni: a cominciare da quella delle messinscene correnti di Shakespeare, che fin da allora fu assunto da Leo a maestro anche di vita.

Negli anni '60 e '70, con Perla Peragallo ed eletti spettatori, egli oppose alle solite esteriorità realizzative l'improvvisazione e il lirismo del jazz freddo; e ne scaturì, con il rifiuto della subalternità alla letteratura drammatica, una nuova disposizione a farsi personalmente scena. Leo avrebbe donato questo alla fondazione del Nuovo teatro italiano, restando però l'unico creatore militante di quel movimento a saper passare asceticamente dal riso alla tragedia, alla dissacrazione, agendo fra lingua e dialetto.

Emerse poi lentamente in lui l'urgenza di investire tali negazioni in inediti incontri con la grande letteratura; e a Bologna egli la manifestò, una volta ritrovata la freschezza del fisico, prima segnato da tante sfide. Si trovò nelle condizioni di andare oltre, così, riguardo sia al teatro rappresentativo che al teatro degli esperimenti a ripetizione, da attore rivelatosi insieme pedagogo-drammaturgo-regista. Già la sua arte si era rigenerata a Marigliano, attraverso un distanziamento che non può non far pensare ancora alla Duse, ma distintiva di quel nuovo Leo fu la capacità di far reagire il dettato shakespeariano con la sceneggiata napoletana. E inoltre si rifece a Pirandello, per «trovarsi» ancora, da esperto di liberazione dagli obblighi attoriali e da attore per eccellenza differente; ma in più quel continuato richiamo shakespeariano lo aveva rivelato a se stesso creatore globale. Paradigmaticamente egli fece quindi rinascere i testi più vari, classici o di suo pugno, facendo maturare alle prove il lavoro dei suoi giovani compagni, per rivelare il proprio solo negli ultimi giorni. L'Attore artista sembrava così essersi approssimato, nel suo caso, alla drammaturgia registica di Mejerchol'd. Nacquero in tal modo la sua appassionante edizione integrale di *Amleto* come i suoi distintivi dialoghi con la drammaturgia italiana di *Novecento e mille* e con Totò, in *Totò principe di Danimarca*.

Il teatro è per Leo de Berardinis un luogo di necessarie conquiste umane, altro dall'alienazione sociale e dalla sofferenza passiva. Anche a Dante perciò egli si è rifatto, teatralizzandone l'*Inferno* prima che i suoi Canti fossero proposti in regolari spettacoli di regia. Ma la meta che persegue è quella di un Teatro nazionale di ricerca, in vista di una riappropriazione che permetta alle città di fare a meno del rito teatrale, essendo la cultura scenica divenuta un patrimonio interiore e diffuso. Perciò Leo non recita, ma agisce da attore in sintonia con creatori elettivi: da Dante, appunto, a Joyce; perciò ha voluto mettere in scena anche il *Don Giovanni* mozartiano e ha perseguito delle visioni luministiche per lui essenziali in quanto proprie sequenze filmiche, integrate negli spettacoli; e non si è limitato a coniugare le arti. Il suo teatro bolognese ha ospitato dialoghi con fisici e psicoanalisti illustri come è stato casa di giovanissimi in cerca di sé.

Anche Leo come Shakespeare, *mutatis mutandis*, è riuscito a creare il sublime con la rozzezza; ed è forse per questo che le attuali autorità del Comune bolognese hanno deciso di cancellare la sua presenza dalla vita cittadina.

Leo De Berardinis, *Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale*

Il Teatro non deve essere, come alcuni vogliono, un'azienda che offre merce ad una collettività di consumatori.

Merce indotta, accettata acriticamente dal pubblico, merce vampira e stregata.

Il Teatro deve costruirsi una sua autonomia e liberarsi dall'economicismo, riaffermando con vigore che l'economia è un mezzo e non un fine.

Il Teatro deve rivendicare il suo diritto alla diversità ed irriducibilità a schemi, mode, etichette; deve ridare valore alla sua intrinseca minoranza ed al suo diritto all'opposizione, come garanzia di uno Stato democratico.

Il Teatro deve essere libero.

Ma la libertà non si conquista una volta per tutte, è una cosa preziosa che va difesa quotidianamente, con grande responsabilità e senza tentennamenti.

Non si può partecipare a lugubri festini pretendendo di essere anche liberi: il lugubre infetta.

Dal vecchio deve nascere un attore nuovo, etico, teatrale e quindi vivo, mobile, inafferrabile.

Un attore agile, che fa del suo corpo la propria immaginazione, e viceversa.

Per motivi complessi, che coinvolgono la natura umana ed 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 artista che vuole seguire la propria vocazione deve avere le caratteristiche del santo, dell'eroe o del martire.

Ma sarebbe moralistico e manicheo pretenderlo, anzi, la necessità di caratteristiche simili, di solito, è un segno che prefigura tragedie.

Ed allora è necessario un luogo mentale e fisico dove le vocazioni possano dispiegarsi e partecipare del mondo e della vita.

Il Teatro che immagino è naturalmente rivolto a tutti, e organizzerà seminari e laboratori destinati non soltanto agli attori ed ai tecnici di teatro, ma a tutti i cittadini, e cercherà, in questa fase storica culturalmente confusa e «fuori dai cardini», di rilanciare i cosiddetti saperi *formativi*, mediante un rapporto molto stretto con le diverse Università che vorranno collaborare per restituire valore e senso all'Immaginazione e all'Estetica.

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.

Un luogo che sia fuori dalla rissa del quotidiano, non per isolarsene sterilmente, ma per contribuire con altre forze e tensioni della società alla chiarificazione, allo scioglimento di quei grumi di violenza e soprusi che di quella rissa sono causa ed effetto.

Oggi più che mai si ha bisogno di un Teatro.

Non parlo naturalmente di un teatro che dia semplicisticamente messaggi, soluzioni, o che dibatta su argomenti, anche se importantissimi, sociali, politici o economici. Parlare di questi problemi, cercare soluzioni politiche, non basta per fare o, meglio, *essere* Teatro.

Sono senza dubbio pratiche lodevoli e necessarie, quando non sono demagogiche; possono anche essere fonte d'ispirazione teatrale, ma non sono Teatro.

Il Teatro ha ben altra forza: la forza del suo linguaggio, che è poesia diretta, senza filtri o falsificazioni. Partendo da intuizioni teatrali il più possibile non mediate, facendo reagire fra di loro le varie forme nello spazio-tempo scenico, favorendo ogni possibilità di ampie connessioni di pensiero, nasce un organismo in cui relazionarsi perché si producano nuove idee, nuove visioni del mondo, che vengono vissute, sperimentate durante l'evento, che non rappresenta, appunto, ma che è.

Il residuo di questa esperienza resta negli spettatori e negli attori, diventando pensiero vivente, agito e non subito.

Un teatro che formi un pubblico nuovo con eventi teatrali *nuovi e sinceri*, con artisti che si rivolgano alla collettività, all'assemblea che si riunisce in sala, per capire insieme qualche cosa, e non per fare *carriera* o avere un facile consenso.

Non i soliti teatri, quindi, con la solita programmazione convenzionale, gli attori ed il pubblico improbabili e non motivati, che dopo il cosiddetto spettacolo sono più improbabili e immotivati di prima; non un teatro per