

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

mezzo del quale si «rappresentano delle idee più o meno aperte a ipotesi critiche sui testi»; non uno strumento che, bene o male, tenta di comunicare qualcosa utilizzando delle forme e dei modi espressivi mutuati dalla tradizione storicizzata o dalle varie mode, in cui l'arte diventa un fattore come un altro d'informazione, che vende pensieri-merce.

C'è bisogno di un teatro vivo che solleciti, negli attori e nel pubblico, almeno un vago desiderio di trasformazione positiva.

Il rischio di una debolezza quantitativa può trasformarsi in forza qualitativa e non massificante: lo spettatore partecipa all'evento teatrale, è l'altro polo che riceve energia dall'attore e gliela restituisce, contribuendo a creare una forza nella sala, da cui tutti prendono ciò che possono, se hanno dato.

Ma perché tutto ciò avvenga, occorre una disponibilità mentale, una vocazione, una tecnica, sia per l'attore che per lo spettatore, ed una politica culturale che faciliti, invece di ostacolare o ignorare, l'essere e il nascere di quella disponibilità mentale, di quella vocazione, di quella tecnica.

Esiste ormai in Italia da più di quarant'anni, un teatro diverso, non convenzionale, che di volta in volta è stato chiamato d'avanguardia, di ricerca, sperimentale ma che potremmo semplicemente chiamare Teatro, distinguendolo dallo spettacolo demagogico pubblico o di profitto.

Con scarsissimi mezzi produttivi, mal distribuito, privo di strutture, questo Teatro resiste solo grazie alla determinazione e al talento degli artisti che lo praticano; essi hanno formato un pubblico non generico e più aperto in tutte quelle realtà dove hanno potuto lavorare più a lungo; sono stati scritti libri su di loro, tesi di laurea, eppure sono ancora tenuti ai margini o ignorati.

Io penso a un Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale dove formazione (degli attori e del pubblico), produzione, distribuzione siano un unico organismo, a partire proprio dall'esperienza di quel patrimonio culturale, che rischia di andare disperso e che invece andrebbe considerato come il fondamento di un Nuovo Teatro.

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 lo pseudo «work in progress» né, tantomeno, con i famigerati «studi» in circolazione, essendo lo *studio* in senso proprio, il più altro 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 estre-

me possibilità del pianoforte, nella loro compiutezza e maestria del momento.

Quindi, un teatro che possa favorire la nascita e la crescita di una diversa mentalità, di un diverso modo produttivo e lavorativo, che coinvolga anche studiosi e specialisti delle varie discipline: le quali, messe in relazione, diano vita a quel fenomeno complesso, eppure semplice, che è l'evento teatrale.

Al centro l'attore, la cui sola presenza è già teatro.

L'attore si pone umilmente di fronte alla tecnica, dalla più semplice, di base, alla più complessa; la sperimenta aggregandola e disgregandola, negandola e riaffermandola, la verifica in un'assemblea, modificandola e tenendola costante; porta se stesso, il suo essere teatro in diverse situazioni pubbliche, per confrontarsi, ricevere e ridare stimoli. E dalle diverse esperienze ricava nuove angolazioni, nuove ipotesi. E se la vita è metafora di un qualcosa che ci sfugge, il teatro non è una metafora della vita, ma una metafora più profonda di questo qualcosa. Metafora che modifica magicamente l'uomo.

Credo sia questo il possibile paradigma del vero attore. E questo paradigma, che soltanto pochissimi possono praticare in isolamento, bisogna che diventi schema di formazione, bisogna che diventi fisicamente un edificio teatrale, un luogo dove si possa parlare al pubblico in maniera differente.

Il teatro, quando è vera opera d'arte, parla agli uomini, interagisce profondamente con essi, diventa *meditazione*, esperienza sintetica e veloce sia del vero che del reale. Ed alla parola meditazione sarebbe ora di non dare più la connotazione tetra, invernale, sacrificatoria in senso volgare, che la pseudocultura le attribuisce. La meditazione può anche avere connotazioni comiche.

Che cosa dovrebbe allora essere un Laboratorio Permanente di Ricerca Teatrale, se non un corretto modello di un Teatro pubblico?

Un luogo libero da condizionamenti economici e di pensiero, dove è l'incontro, l'evento a produrre nuove visioni non di massa, ma di individui, ognuno a suo modo, dove la realtà possa essere rielaborata con inaspettate connessioni, non imposte ma vissute.

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 ritrovarvi la bellezza, averne nostalgia e 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 di certo lo spontaneismo in palcoscenico.

Attori si nasce ma si diventa. Le capacità naturali vanno rigorosamente affinate nella tecnica, poi bisogna far sparire la tecnica, come nelle arti mar-

ziali: si recupera il movimento naturale della difesa e dell'attacco fino a non pensarli più, mentre il corpo agisce per intuito profondo.

Il nostro Teatro Laboratorio non è un genere teatrale, così come non è un genere teatrale il nostro teatro di ricerca o di sperimentazione.

Il Teatro Laboratorio è un modo di concepire il teatro come poetica e come prassi.

Il teatro di ricerca o sperimentazione è concepire il teatro come arte autonoma, come creazione, come poesia originale e non come traduzione scenica di un testo.

Mentre il teatro di traduzione, di messinscena, rappresenta idee incarnate in attori, scenografie, luci, il nostro Teatro Laboratorio, attraverso nuove forme teatrali, cerca di provocare la nascita di nuove idee, commisurate al livello di cultura, sensibilità, consapevolezza dell'attore e dello spettatore.

Il mio teatro non rappresenta, ma provoca eventi, esperienze.

In questo senso «sperimentazione» ha un duplice significato: da una parte, in quanto ricerca di nuovi procedimenti tecnici e formali, dall'altra, in quanto esperienza collettiva, dialogo vivente fra attore e pubblico.

In poesia la ricerca è permanente, e il teatro, essendo esperienza collettiva, non può che essere laboratorio permanente, che mette perennemente in discussione il suo rapporto, la sua relazione con l'altro, con lo spettatore: è una scuola permanente sia come tecnica per gli attori, sia come Maestra di vita esperienziale in uno spazio - tempo depurato dalla quotidianità, e ricco di nuove ipotesi, di nuovi mondi, di nuovi comportamenti.

Questo «modo» teatrale è altamente sociale e di primaria necessità, se è vero che la storia dell'uomo è fondamentalmente la storia delle sue relazioni con sé e con l'altro da sé.

La sperimentazione teatrale non è, comunque, cominciare a far teatro, provare a far teatro, non è neppure falsa originalità, né spontaneismo privo di tecnica e di cultura teatrale (per cultura teatrale non intendo l'erudizione teorica o la conoscenza di testi drammatici, etc, ma il dominio di tutto il proprio corpo: dal respiro al gesto, dalla voce alla fantasia, dall'intelligenza all'etica).

La sperimentazione è Maestria.

Se questo è un modo corretto di intendere il teatro, allora è anche corretto pensare che sia compito dei vari governi, locali, regionali, nazionali, assumersene la responsabilità economica, strutturale e di base, senza ingerenze personalistiche o di potere, per un governo delle relazioni fra i cittadini, governo che garantisca libertà e dignità, nel rispetto di norme democraticamente decise.

Non si tratta di ricercare il consenso, la quantità, il ritorno utilitaristico immediato della cosiddetta «immagine», ma di facilitare la circolazione di un'arte che apra nuove prospettive critiche, evolutive e di convivenza.

Credo sia estremamente proficuo riequilibrare la nostra epoca, che en-

fatizza la tecnologia e le sue protesi, con l'umanesimo, e coniugare scienza ed arte.

Il teatro così inteso non è un lusso, ma una necessità primaria, come la scuola, la sanità, la solidarietà, e fa quindi parte di quei compiti che una democrazia di fatto deve assumersi come Stato sociale.

Il teatro così inteso non può essere partitico, ma politico nel senso più profondo ed etimologico della parola. È uno dei principi fondamentali su cui devono accordarsi una nuova sinistra e una nuova destra.

Per iniziare il cammino verso una democrazia sostanziale, occorre che una nuova sinistra e una nuova destra si accordino su alcuni principi democratici fondamentali, li approfondiscano, li applichino; altrimenti non ci sarà alternanza democratica, ma, semplicemente, alternanza tra democrazia e non democrazia, oppure alternanza di diverse clientele ed interessi personali.

Uno di questi principi fondamentali è la libertà di espressione, l'autonomia culturale ed artistica, la non dipendenza dagli apparati di partito.

Finora, ogni carica di direzione artistica è stata quasi sempre una estensione degli apparati, senza tenere conto dei meriti, che possono o non possono esserci: è indifferente.

Bisogna spezzare questa consuetudine.

Questo, a prima vista, può apparire il desiderio di un ingenuo, ma è profondamente semplice e necessario per chi ha una reale volontà di cambiamento.

Com'è possibile pensare che una vocazione artistica e culturale autentica possa dipendere dai cambiamenti amministrativi locali, regionali o nazionali?

Allora non si parla di cultura, ma di appalti devianti!

E chi li accetta, a destra o a sinistra, non è un artista, ma un affarista, che ha soltanto la rima del poeta e non la poesia.

E chi li propone non governa una politica culturale, desidera semplicemente occupare centri di potere.

Se tutto ciò sembra un'illusione, non dimentichiamo che Liszt, sostenuto da un Granduca illuminato, immune dagli interessi personalistici ed economici dei teatri privati, in pochi anni fece di un piccolo teatro di Weimar il centro culturale più importante d'Europa e influenzò tutta la musica contemporanea europea.

Noi per Granduca illuminato intendiamo uno Stato illuminato e per Liszt alcuni uomini di talento e di buona volontà.