

Claudio Meldolesi

PENSIERI

In ricordo di Claudio, pubblichiamo tre frammenti: due lettere dal passato; qualche pagina dal suo ultimo libro (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 Edizioni, 2009); e un breve discorso, tratto da uno dei suoi ultimi interventi pubblici, il 13 maggio 2009, alla Soffitta, in occasione di una discussione intorno al volume di Luigi Squarzina Il romanzo della regia. L'eredità che Claudio Meldolesi ci ha lasciato sono in primo luogo i suoi libri; poi un modo di pensare alla storia del teatro e la capacità di creare schemi, formule, sistemazioni teoriche efficaci per tradurre anche quelle che per un altro sarebbero solo impressioni. Ma c'è anche altro, ed è qualcosa che era molto importante per Claudio: l'amore per la classe degli attori, di cui ha intuito il potenziale politico ed esistenziale, e non solo artistico. Il teatro può essere tante cose, può essere uno specchio dei tempi, e può essere un contenitore di rivolte. A Claudio, e a noi, era questo l'aspetto che piaceva: il teatro come mondo alla rovescia, luogo ideale per ospitare qualsiasi forma di capovolgimento – politico, spirituale, esistenziale che sia. Gli interventi che abbiamo scelto per questo numero riguardano quindi tutti e tre il teatro agito, il fare teatro, e la sua corsa verso l'eresia. Il primo in ordine di tempo sono le due lettere dal passato, indirizzate da Claudio a Eugenio Barba in occasione della seconda sessione (Volterra, 1981) dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology che Barba aveva fondato l'anno precedente. L'ISTA è stata per molti anni un momento di incontro, un perno intorno a cui si sono annodate le discussioni e le esperienze di un gruppo di studiosi e di uomini di teatro. Entrambe le lettere sono conservate presso gli Odin Teatret Archives, Fondo Odin, Serie ISTA-A, busta 2, fasc. 2. Ringraziamo Laura Mariani ed Eugenio Barba per averne permessa la pubblicazione.

Lettere sull'eresia

[7 luglio 1981. Claudio Meldolesi a Eugenio Barba.]

Caro Eugenio,

ho aspettato a farmi vivo sperando in una maggiore disponibilità di tempo. Purtroppo, oltre al trasloco a Bologna, si è creata una situazione difficile con mia madre: con i vecchi ci vuole gentilezza – scriveva Brecht, e mia madre è molto anziana e bisognosa di tutto. Dovrò stare con lei nel mese di agosto, ecco il mio impedimento (fra l'altro un po' angosciato).

So che l'ISTA di Volterra è un appuntamento importante. Mi dispiace davvero di chiederti una partecipazione da visitatore, ma non ho alternative. Dunque, la mia richiesta è la seguente: *una settimana fra la fine di agosto e i primi di settembre*. È possibile?

Io ho molti problemi, di bambini, di madri, di lavoro e di traslochi, ma – credimi – tengo molto al nostro rapporto; spero perciò in una tua risposta affermativa. Un caro abbraccio – Claudio.

[2 settembre 1981. Dattiloscritto indirizzato a Eugenio Barba, con il titolo «Appunti di Claudio».]

So bene che quella dell'ospite è una figura ambigua, ma in fondo nel lavoro teatrale la mia presenza è stata sempre esterna/interna; perciò parlare da ospite dell'ISTA di Volterra non è per me innaturale.

D'altro canto, la complessità dell'esperienza in corso crea un altro tipo di preoccupazione: temo di non essere utile. Con questa preoccupazione stanotte ho fatto un sogno coinvolgente, che definirei la mia «improvvisazione» *nell'ISTA*.

Ecco dunque il mio portale onirico: nel primo riquadro mi vedevo aggrappato a una parete montagnosa, fatta di massi leggeri come quelli dei presepi. I massi cedevano. Non ero angosciato perché in passato avevo già scalato quella parete; questa volta però sentivo che avrei potuto avere le vertigini. Secondo riquadro: sceso a valle, incontravo un alter-ego, un garibaldino incarognito con il fucile in spalla; non ci parlavamo. Terzo riquadro: ero in una riunione di amici di vecchia data, si parlava di una signora di 106 anni che ancora giocava a golf, una madre tiranna che aveva imposto ai suoi di apparecchiare il desco in ogni possibile luogo, per poter essere sempre

spontaneamente soddisfatta. Quarto riquadro: un'amica, un amore che a suo tempo avevo rifiutato, mi portava al letto di un'altra donna, che a suo tempo aveva rifiutato me. Ero ancora emozionato e attratto; era pallida, ammalata, un ciuffo di peluria bianca le era spuntato sul lato destro del viso. Mi ordinava soltanto di non parlare più con la mia accompagnatrice.

Ho imparato a non cercare delle risposte chiare nei sogni. A un tema però vorrei accennare, perché legato alle veglie di ieri e di stamani e a questo mio ultimo sogno; penso alla mancanza di giovinezza, ovvero alla mancanza di eresia. Sento questa mancanza confusamente in me, come nell'ISTA, come un indizio utile alla conoscenza, e non esterno. Ci siamo troppo lavati, si chiederebbe Bloch?

Ancora una riflessione in parte blochiana e brechtiana, per dire la mia preoccupazione: la logica è il denaro (il valore alienato) del sapere. Eppure, come parlare senza logica? Vorrei che gli amici usassero queste mie problematizzazioni con freddezza.

Detta la mia gratitudine (commossa) per l'ospitalità, vorrei ora svolgere il tema della mancanza di eresia nell'ISTA, trattando di quattro punti: 1) l'ISTA come scuola di perfezionamento, 2) l'ISTA come cosa personale di Eugenio e degli altri, 3) l'ISTA come esperienza di organizzazione umana, 4) l'ISTA come fatto inerente la politica e la cultura dei gruppi.

1) Come scuola di perfezionamento, l'ISTA sta pienamente riuscendo. Ciò entusiasma un po' tutti. È, direi, una scuola di amore per il teatro, alla Jouvett, prima di tutto. Lo si vede dal fatto che si carica ogni giorno di più, come una bomba dalle incalcolabili reazioni. D'accordo con Eugenio: è una scuola di anatomia teatrale che disseziona e crea sapere, studiando gli esseri viventi al suo interno, che sono tanti e di tante specie diverse. Scuola dunque di perfezionamento, per registi, attori, e anche per intellettuali, in quanto diversi come gruppi umani e come tipologie all'interno degli stessi gruppi.

Quale la differenza con le scuole tradizionali di teatro? Non nelle materie impartite (che sono le stesse come in un'enciclopedia); non nella «fede» per il teatro (anche nelle accademie di arte drammatica si parla di tenere la scena, di peso dell'attore, e di altre verità meta-teatrali); non nell'efficacia dell'insegnamento (recentemente ho assistito a ottimi concerti sinfonici di ragazzi, cosa impensabile soltanto ieri: l'ISTA si colloca in un panorama di ormai rinnovato saper fare, saper insegnare e saper apprendere). Direi che la differenza è nella super-teatralità che qui *si vive*. Qui potrebbe esserci l'embrione dell'eresia, nel voler correre dappertutto, staccandosi – come Eugenio

dice – dagli stereotipi della vita quotidiana. Sarebbe un'eresia dall'interno della fede paleo-religiosa delle scuole tradizionali.

Il punto problematico che vorrei sollevare in relazione a quanto ho detto è il seguente: questo tipo di eresia è difficilissimo da professare, perché spontaneamente andrebbe verso una sorta di futurismo, tornando di lì nella normalità. Per conservare davvero un carattere iconoclasta (penso alle icone della quotidianità mercificata), essa dovrebbe invece passare per l'interno delle persone, facendole lievitare: il teatrante come uomo staccato dalla quotidianità non può che «perfezionarsi» dall'interno, dal suo interno, cercando una liberazione esemplare, solo condizionata dai tempi. Qual è lo stato di questo sommovimento nei gruppi dei partecipanti e in ciascuno di essi?

2) Scrivendo le mie impressioni sul simposio di Bonn, ho già affrontato il tema dell'ISTA in rapporto alla biografia e alle scelte difficili di Eugenio nel presente. Allora mi sembrava che il problema fosse per lui: specchiarsi nel proprio passato per ritrovare vecchi-nuovi fili di lavoro. Anche se è delicatissimo parlare di queste cose, azzarderei un'ipotesi anche per questa ISTA volterrana, che è tanto diversa. Eugenio ha usato inavvertitamente un'espressione che mi è parsa sintomatica, durante una discussione informale. Ha detto: «Ora che sto mostrando il lato buono del mio carattere, non vorrei intromettermi nel lavoro dei registi (degli allievi)». È arduo essere eretici mostrando il proprio lato buono, diceva l'Anima buona, alla fine. Non so dire di più: ho l'impressione che ci sia una scommessa privata dentro l'ISTA di Eugenio, forse il tentativo di andare oltre il dialogo già intrattenuto con Brecht e Dostoevskij. Ma quale nuova eresia «dal basso» ci è consentita partendo dai quattro gradini dei sentimenti? Il teatro tradizionale ha risolto il problema *facendo finta* che tutti i sentimenti siano trasformabili. Eugenio non fa finta, dunque esclude le durezze non trasformabili, quella che un tempo si chiamava la sentimentalità irrevocabile: punta però giustamente sulle emozioni e sugli affetti, che sarebbero teneri piedistalli per l'eretico, se egli non vi aggiungesse una cultura oscura; è questa cultura oscura che dà spessore di trasformazione alla terra dei sentimenti negli spettacoli dell'Odin. Di qui la domanda: è possibile far pedagogia nel profondo, mostrando *solo* il lato buono di sé?

Meno ancora sono in grado di parlare dell'ISTA dei partecipanti. Nel mio sogno non c'erano giovani per tanti motivi personali, ma anche perché – credo – questi straordinari giovani registi e attori, che riempiono l'ISTA di comportamenti fattivi, non agiscono da giovani, anche se i loro corpi scattano come archi. Forse è qui l'embrione del-

la loro eresia; ma non condivido del tutto la convinzione di Nando, che l'eresia, per le sue motivazioni, possa restare nell'anima di questa generazione non detta. Ci può essere una duplicità, un andare verso le parole dell'eresia. Ma ci può essere anche il contrario, anzi c'è senz'altro: una decapitazione del discorso teatrale di Eugenio, per cui si prendono le conclusioni e si scartano le ragioni (penso alle ragioni dei suoi ultimi scritti); per cui, come fa l'Odin, si prende il training per punto di partenza nella costruzione degli spettacoli, e poi lo si convenzionalizza a volte nelle stesse direzioni seguite dal teatrante tradizionale che convenzionalizza il testo.

Ancora: qui a Volterra ci sono bellissimi vissuti personali, e ci sono desideri alienati, di ruolizzazione, ben rivelati a volte dai lavori su *Amleto*. E se prevalesse la funzionalità?

3) L'organizzazione allora diventerebbe una copertura, un mero fattore di uniformazione: le parole antropologiche della famiglia rischiano oggi seriamente di falsare l'esistente, perché l'individuo ha la vertigine della *libertà concessa*, e alla «solitudine autentica» è portato a sostituire un processo di estraniata ri-individualizzazione.

Forse l'eresia richiederebbe a questo punto uno scioglimento (non traumatico) delle famiglie, in quanto corrispondenti all'organizzazione dell'insediamento.

4) Ho molti motivi personali per voler bene agli attori, non solo a quelli del terzo teatro, e ho capito che non basta definirli asociali: ci sono molti modi di essere asociali, più di quanti ce ne siano nell'essere sociali. L'asocialità dell'attore, fra l'altro, si plasma e si riplasma di continuo a seconda dell'habitat in cui pulsa, ha un fulcro ricorrente e una fenomenologia mobilissima. In considerazione di questo, perché non sono stati invitati degli attori tradizionali, invece di tanti intellettuali di passaggio, qui a Volterra? Loro avrebbero potuto risentire il «primo grido» del teatro (devo a Fabrizio questa citazione da Copeau), mentre i partecipanti avrebbero potuto misurarsi con l'ortodossia ospitata. Sento qualcosa di ingiusto, oltre che di fatale, nelle morti brutte degli attori: in Italia un'intera generazione sta morendo malamente: Noschese, la Valori, Vannucchi, De Lullo, Peppino, e gli stessi nemici come Romolo Valli.

Ora io credo che si sia fatta troppa politica con gli (sugli) attori, anche all'interno del teatro di gruppo. La previsione politica fa parte dell'ortodossia del teatro; l'eresia va in senso opposto, toglie le barriere, crea promiscuità, cerca le sorprese; l'eresia è battaglia culturale nelle (e a partire dalle) piccole cose, trattate con grande intransigenza e coinvolgimento. In questo senso a Volterra c'è una ricca latenza,

che potrebbe emergere e non emerge. Com'è possibile che un sudamericano e un tedesco non litighino? Ben vengano i balinesi, che ridono alle rappresentazioni dei nostri drammi.

Resterebbe poi da ragionare della nostra politica di intellettuali utili agli attori. Mancano i contributi *alti*. Perché Nando non scrive il suo romanzo? Anche questa sarebbe eresia, non vecchiaia; più di tanti servizi alla giornata. Sarebbe il nostro modo di far interagire la scienza orientale e il sapere occidentale del teatro.

Il libro su Leo

[*Pubblichiamo due frammenti dalle bozze dell'ultimo libro che Claudio Meldolesi ha curato: 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 Edizioni, 2009.*]

1) ***Sulla scia di Artaud*** – Giunti al termine, si può aggiungere che, più degli altri protagonisti del teatro italiano scomparsi di recente, Leo ha saputo trasmettere poesia scenica e principi di orientamento a compagni e ammiratori, artisti e studiosi. Egli ha fatto scuola, così, e ha nutrito a distanza degli sconosciuti; in tal senso ci siamo trovati a dedicargli ancor più del previsto l'ultima scansione del libro. Non potevamo dare per scontato che ogni lettore maturasse in proprio tale centralità: avevamo ancora bisogno di rifarci ai suoi modi; tanto più in queste pagine conclusive, viventi di più stretti legami e intrecci.

Ma questa premessa vuole entrare anche nel terreno autorale dell'arte di Leo. Il suo divenire recitativo non era turbato dall'apertura alla regia, poiché questa ebbe sviluppo autonomo in lui. Del resto, ogni autentico uomo-teatro non innesta le abilità ulteriori che viene conquistando su rami a lui già familiari (non ne sarebbe venuta qui altrimenti una nuova fase teatrale), ma tende a darsi altre radici. Sicché parliamo di aperture policentriche, variamente connaturate tra la vita del teatro e quella sociale, aperte a ogni specificità creativa.

Scrittore di testi discontinui, ma a tutto campo. [...]

Come dimenticare l'oscurità in cui Leo immergeva i suoi richiami di Commedia dell'arte? E come non supporvi un *quid* riferibile ai finali approdi di Carmelo Bene? La molteplicità di vie prospettata dal suo teatro poteva far supporre relazioni dirette con la stessa capacità di automobilizzazione intima della Duse. E oggi capiamo che la

posta in giuoco in questa dinamica poteva essere un qualche avvicinamento della vita scenica a presenze imprevedibili, ma non solo «finte» della morte, per dirla con Gustavo Modena. Così, in ricerche sui margini delle altre arti e nelle coniugabilità teatrali di travestimento e immediatezza si dovettero supporre magici impulsi.

Ciò che viene prima dell'interpretazione e che rimanda al preconcio poteva essere così manifestato da Leo in uno stato di grazia che faceva del collettivo dei suoi compagni un sistematico interlocutore, esercitato a estremi sviluppi. Ma davvero il Leo rigeneratore, negli anni Ottanta, prospettava di continuo in scena danze di Morte, fino a quelle del *Don Giovanni* mozartiano. D'altra parte, forse non si è abbastanza riflettuto sulla continuità di questi esiti, tendenti ciascuno a un diverso capolavoro. Parliamo di *Totò principe di Danimarca* del '91, dei *Giganti della Montagna* del '93, del *Ritorno di Scaramouche* del '94 e della regia del *Don Giovanni* mozartiano del '95: l'anno in cui lo Spazio di Leo onorò tre giorni la memoria di Neiwiller e ospitò la danza odissi di Sanjukta Panigrahi.

Quale artista giunto a familiarizzare con il lutto tanta sua energia, Leo qualificò questa straordinaria successione di spettacoli e l'aprì tecnicamente persino a una risorsa altra come un piccolo «palco da Commedia dell'arte». (Su quei quattro metri per tre gli attori erano costretti a una sorprendente efficacia nell'agire). E, appunto, in rapporto a ciò acquistano valore di testimonianza anche certe estreme dichiarazioni di poetica lasciateci da questo maestro, come quelle poi pubblicate in *Memoria e oblio*.

Si pensi all'idea che qua e là egli espresse per cui tale teatro avrebbe dovuto darsi anche un solido spazio mentale, attivabile tra coscienza e «non metodo», e a come quest'ultima qualità distintiva avrebbe comportato un ulteriore posizionamento dell'attore al centro: dovendo agire al di là della dimensione esecutiva, «come autore». Altrimenti, «l'universo sembra vuoto», usava aggiungere Leo, ora con intenti motivati, ora con angoscia.

Il che riporta chi scrive alle visite da lui attuate più o meno lungo tutte le realizzazioni di Leo, allo Spazio della Memoria. Ma soprattutto a quelle riservate al *Ritorno di Scaramouche*: perché lungo il suo rivelarsi egli si familiarizzò con il valore maieutico degli smarrimenti lì previsti. Nell'occasione – lo anticipavamo – questi giunsero a far derivare controcorrente il comico dal tragico, come risulta per eccezione in Fo – anche se colpisce soprattutto che ci sia qualcosa di *Mistero buffo* in *Novecento e Mille*.

Può allora risultare indefinibile la variabilità di queste disposizio-

ni, stante pure il fatto che la sola faccia di un attore può produrre mondo. Sicché per lo stesso Leo, che usava parlarne in senso utopico, il «teatro dell'ignoranza» era indissociabile da una nozione autonoma dell'arte scenica – come sarebbe del resto emerso dall'esperienza di uno dei maggiori gruppi romagnoli, le Albe di Ravenna. Così si legge in appunti presi da Leo in vista del convegno di Santarcangelo 1995: al «teatro popolare necessitano l'autopedagogia e urgenti istanze comunicative». Perché oggi esso si fonde con la cultura di ricerca; e dal «teatro di gruppo stesso tendono a riprodursi sue premesse». Ma non solo. Tale teatro vive in sintonia con «la riconsiderazione di una presenza sociale» in arte; e Leo aveva bisogno quindi anche di connesse contestualizzazioni alternative. [...]

Un suscitatore di presenze inattese – È ormai del tutto emerso l'interesse dell'ultimo Leo per classici policentrici, quali Shakespeare ed Eduardo. Ma con il passaggio a Bologna la sua stessa arte dall'intimo è risultata portatrice di qualificazioni indissociabili dai nessi teatrali con il tragico e il riso.

Parliamo comunque di rapporti con la grande drammaturgia che non si sarebbero dati, se Leo non si fosse scoperto col tempo artefice di una linea appunto definibile postartaudiana per le sue posizioni di ritorno al reale muovendo dal metafisico, sempre inclini a debordare. Tanto che nuovi studi dedicati alla decadenza della «forma dramma» dovrebbero dare spazio non secondario a creatori scenici come Leo e Carmelo Bene, giunti nei fatti a sviluppi in contrasto con la logica di genere.

In particolare, riguardo a Leo stesso, bisogni di bellezza gli hanno fatto scoprire centrale un *quid* lirico. Si riconsideri la sua *Discesa agli Inferi*, lo scritto che si legge nel programma di *Quintett* con notizie sparse sulla connessa partitura: un Leo alla Rimbaud l'aveva composto spesso travestendo brani di Orfeo, Empedocle, Eschilo, Sofocle. E vi si legge anche per questo: «*Quintett* nasce dal sentimento di acuta lacerazione che si avverte nel reale cui cerchiamo di reagire anche continuando a fare teatro al di fuori delle mode e dei patteggiamenti benché ciò comporti molti, troppi disagi».

Il lettore è stato messo in grado così di ricomprendere la centralità assunta dalle «presenze policentriche» più volte richiamate. Ma sembra lo stesso da completare questo paragrafo con uno sguardo riassuntivo. Ché Leo doveva immaginare la sua compagnia bolognese in modo da farne un approdo proprio, tutt'altro che da teatro sta-

bile e nemmeno coincidente con quello dei gruppi; se mai in rapporto con le *troupes* della regia storica.

Questo Leo teorizzava del suo lavoro distanziandosi anche dalle parole e dai fatti del teatro, fino a conferire alla sua fenomenologia una rara complessità di pensiero, perché essenziale alla base; e un po' tutti i suoi riferimenti riluttavano dal farsi definitivi, tanto che non hanno messo in campo il precedente di Jovet, notevole invece per corrispondenze con il suo «pensare il teatro». Cosa significativamente riferibile alla categoria di «uomo teatro» quanto al piacere del suo possibile esplicitarsi in modi sempre un po' inopinati. Amava viaggiare con la mente Leo, comunque, e si direbbe che la sua stessa inibizione agli spostamenti in aereo fosse stata da lui maturata immaginandosi in compagnia di Jovet, appunto, nonché di Artaud. E non si trattava forse, per la cultura d'attore, di un triangolo universale?

È rimasto incomparabile il tardo vissuto di Antonin Artaud perché non cessava di diversificarsi artisticamente, anche quando gli elettrochoc riprendevano a distruggerlo. Ma ciò fa capire che in termini opposti, immediati, l'annullamento di Leo è poi stato analogo al di là del suo carico meno terribile di dolore psicofisico; e tale da far tornare studiosi non solo di teatro a soffermarsi sul declino novecentesco, perché mezzo secolo dopo la rinascita attorale operata da Artaud Leo ha esteso la coscienza del teatro italiano avvicinandosi al maestro francese. Mentre gli è forse sfuggita la differente, indefinibile invenzione della scrittura artaudiana; ma egli si era cercato analogamente nello sbriciolarsi della vita per cui alla rigenerazione di sé promossa da Artaud in sede di scrittura corrispose in Leo il policentrismo creativo prima dichiarato.

Dallo Spazio della Memoria giungevano perciò richiami a un surplus scenico sempre mutante tra lo stato dell'unicità e quello della socialità sospesa; e ciò colpisce per il nitore degli sviluppi cui l'ultimo Leo approdava come se creasse anche oltre le capacità attoriali coinvolte, le invenzioni scenotecniche e la potenza testuale. Ci ha lasciato così come un maestro del creare dall'alto, per dettagli e illuminazioni, fino a inverare l'ipotesi logicamente assurda di un'esistenza teatrale dotata di altra memoria, imparagonabile a quella implicita nelle nostre vite.

Questo epilogo non può dunque che completarsi con un richiamo alla sua messinscena rispettosa dei *Giganti della Montagna* pirandelliani. Quel rispetto nasceva dall'audacia di Leo; ed è ragionevole che egli avesse cominciato così a porre ancor più al centro la parte

del mago Cotrone che Antonio Neiwiller andava realizzando come suo addio all'esistenza. A lui aveva voluto confidare di essere stato avviato a coniugarsi con il meraviglioso da tale personaggio, come dal bisogno di magia era stato spinto a coinvolgere Perla nell'avventura di Marigliano. Leo non era *il* mago ma un artefice dotato di portentosa familiarità con il «mondo di nessuno», sicché non trovò impedimenti nel manifestare questa dimensione in rapporto con il reale scavalcando ogni mimetismo. Laddove Perla intensamente aveva preso a collaborare con Alessandro Fersen (il regista giunto a elaborare il Mnemodramma lungo una notevole successione di scoperte).

Perla però era troppo energica per non reagire alla disgrazia, quando raggiunse infine Leo a Bologna, dopo che la compagnia si era autoconvocata con volontà di resistenza, insieme agli intellettuali elettivi. Infatti ci comunicò il suo verdetto: se non le avessimo ridato Leo ci avrebbe denunciati; e dato che ciò corrispondeva in lei a un atto d'amore dalle conseguenze benefiche, accettammo. Ci parve comunque indiscutibile l'esigenza di proteggere l'identità di Leo da scandali come l'ultimo che aveva turbato la memoria di Carmelo Bene. Si trattava di attori giunti a donarci ricchezze umane ormai smarrite e visioni ancora in crescita, imprevedibilmente fondate nel divenire collettivo.

La scrittura di uno straordinario artefice di scena può trasmettere comunque nuclei di futuro espressivismo, come se fosse nutrita da un *bios* teatrale in sé; Leo aveva persino spiazzato il proprio alcoolismo con l'arte stessa e raggiunto una verità scenica più aperta, per così dire, di quelle esercitate lungo la storia moderna. Così l'artista che aveva saputo distillare le qualità contraddittorie del Leo uomo era pervenuto a un giuoco di fuoriuscite dall'oscurità, dotate di imprevista luce interiore.

Molti riscontri fanno poi supporre centrali ancora per lui le perdite care, compresa quella di Sanjukta Panigrahi, sublime danzatrice indiana rivelata in Occidente da Eugenio Barba, stante la vocazione scenica a manifestare il meraviglioso nella vita circostante e lontano da essa; e si direbbe allora che in genere il Leo fisico e filosofo già richiamato fosse portatore di qualcosa che travalicava le sue stesse realizzazioni, un po' come Artaud nella maturità era divenuto attore prescenico.

Ma attenzione: anche l'esperienza della regia fu tendenzialmente da Leo manifestata in tal senso. Solo che egli si considerava essenzialmente attore da scena, mentre Artaud era pervenuto contestualmente alla sua attorialità altra, fatta anche dalla scrittura e dal dop-

pio. Resta il fatto che Leo ci ha fatto così intuire come la dimensione del Doppio sia da riferire al teatro «eroico» del nostro tempo potendo moltiplicare le sue coniugazioni con Grotowski e Boal, Barba e Punzo o altri maestri del Nuovo teatro; per cui l'autore di queste pagine si trovò naturalmente a coinvolgersi nella raccolta di pareri su *Novecento e Mille* acclusa alla pubblicazione¹.

Alla fin fine il problema dello studioso di teatro è che i contenitori delle sue opere – gli articoli, i libri – sono più piccoli degli spettacoli e dei movimenti teatrali corrispondenti, in genere. 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.

L'occasione è favorevole per ricordare che la «forma opuscolo», allora nella corrispondente collana, dichiarava di per sé l'appartenenza del testo a una costellazione di editoria militante, ma anche di sviluppi aperti allo stesso Shakespeare tramite alterazioni percettive dichiarate dallo stesso Vacis spettatore di *Novecento e Mille*. E da dove sarebbe venuta tale «febbre» del sentire, se non dal fatto che Leo sapeva andare oltre l'unità di misura del singolo testo e del singolo interprete? È probabile che la sua arte scenica si fosse fatta connettiva così, per esperienza di transiti drammaturgici non comuni. Intanto gli sviluppi di scena avevano suggerito a Quadri l'immagine di un Leo alle prese con un «racconto fantascientifico»². E a Giuseppe Bartolucci quella di «un sentire preso alla gola dalla sofferenza». Mentre di Artaud doveva essere restata in Leo fino all'ultimo la capacità di far coesistere impulsi forti in contrasto, dato che l'attorialità non era in lui separata dalla stessa esperienza intellettuale.

Le dimensioni trasversali da noi proposte di Attore artista, Nuovo teatro e Nuova avanguardia³ risultano in parte così unificate con straordinaria intelligenza del teatro. Ma si può anche supporre che tali discontinuità scaturissero da dinamiche in rapporto con la regia

¹ Leo de Berardinis, *Dedicato a «Novecento e Mille», testo e testimonianze*, Bologna, Teatro di Leo, 1992, pp. 85 e ss.

² *Ivi*, pp. 94 e, per la citazione successiva, 95.

³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, «Teatro e Storia», n. 18, 1996.

storica; quindi Eugenio Allegri è giunto naturalmente a parlarci di un attore solo in apparenza di base comica, data la globalità delle sue premesse espressive, Elena Bucci ha segnalato come meta primaria del suo saper fare scenico anche una pedagogia specifica, sempre individualizzabile, e Francesca Mazza considera Leo in continua ricerca di poesia, avendola persino acquisita per contiguità metafisiche nei panni della Ilse pirandelliana.

Di fatto era come alimentato da richiami smisurati al Barocco. Si appassionò per questo alla parentela virtuale teorizzata da Nicoll fra Amleto e Arlecchino e sfidò il mondo delle maschere, «come se Totò sognasse Amleto e Amleto sognasse Totò»⁴. Il trasmutarsi di tale ricchezza in valore pedagogico sembra quindi diventare un luogo per noi primario, dato che può introdurci al fatto che Leo recitasse collegando *Parsifal* alla *Tempesta* – lo sappiamo da Angela Malfitano –, mentre per Sgrosso, grazie a questa capacità assimilativa il primo dei suoi *Lear* finali era giunto a conquistare *motu proprio* la platea del teatro Testoni. E per Manchisi aveva contato soprattutto la capacità di movimento intimo creata da Leo in rapporto con l'Eduardo di *Napoli milionaria!*. Ma anche Paccagnella e gli altri suoi attori storici potrebbero ben testimoniare della articolabilità sorprendente della pedagogia di Leo; fino alla Sacchi, quale ultima attrice guida virtuale di questo collettivo giunto a esibire immediatamente Shakespeare nei *Giganti della Montagna*. Mentre altri attori potevano identificarsi nelle prove più che negli spettacoli di questo Leo, magari per via beckettiana.

Tornando allora di qui al suddetto enigma lasciato programmaticamente irrisolto da Leo, circa la prima qualificazione – comica o tragica – del suo fare, si è indotti a pensare che egli stesse aprendo prospettive proprie in rapporto ulteriore con Beckett. Vigilava sulla distanza fra arte e produzione, in modo che dalla seconda l'esito non fosse troppo colonizzato. Intendeva dar corso così alla sua «utopia concreta» rendendo discriminante per questa arte comunitaria l'abilità anche altrui di tessere fili creativi personali e di intrecciarli con i suoi.

2) **Commiato, anche una casa interiore** – 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

⁴ Dal testo di Leo accluso al programma di sala per *Totò principe di Danimarca*, archivio dell'autore.

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. La animavano gli attori dello Spazio della Memoria che Leo aveva portato a recitare ognuno a suo modo, diversificando il proprio, e che risultano apparentati ancora. Ma poiché Carlo Cecchi mi parla in termini simili delle relazioni teatrali di Eduardo, è dato supporre che in tale luogo si possa intuire qualche traccia delle storiche famiglie d'arte elevate.

Quanto a Leo, è in tal senso verosimile che l'addio collettivo da molti trasmessogli a Roma, in assenza, il 20 settembre 2008, ci riguardasse anche da storici del teatro. Nella memoria sarebbe rimasta l'immagine di un incontro fra l'indefinibilità teatrale e un artista filosofo non essendoci stati dopo di lui maestri di diversificazioni così vissute. Mentre Leo non avrebbe mai rinunciato a nessuna delle sue connesse abilità: sapendole cariche di corrispondenze virtuali. La casa interiore di cui parliamo era attrezzata per favorire incontri tra attori, collaboratori e ogni risorsa; mentre appunto l'attitudine policentrica era cresciuta in lui e valorizzava la recitazione dei suoi così come la possibilità di far recitare tanti nuovi attori. Ciò non gli impediva, comunque, di presentarsi in scena da artista giunto a padroneggiare un po' tutte le possibilità. Così Leo non era mai solo Amleto o Totò o la Ilse pirandelliana o un *quid* di suo conio o di Eduardo e tanto meno il protagonista dell'*Uomo capovolto*. Da attore poteva farsi artefice di molte possibilità teatrali, essendo più se stesso così, che regista.

Parlo di uno status che poteva realizzare l'altro senza caratterizzazioni, grazie ad affioranti reazioni psicologiche, trattenute ad arte, che continuavano a porgli talvolta appassionanti interrogativi. Ma poteva restare attore agendo anche da regista. L'arte altra di Leo aveva bisogno di scontri per attivarsi, anche quando si disponeva a sviluppi sereni, poiché la sua capacità di influenza usava toccare vie inquiete.

Dicendo di una casa in divenire, torna allora in mente che Leo usava raccomandare ai nuovi attori dei gruppi di esercitarsi alla solitudine, di radicalizzare ciascuno la propria. Anche così cresceva l'esprit collettivo, o almeno la sua utopia. D'altro canto, senza questo e analoghi sostegni non si sarebbe potuto appoggiare all'espressivismo barocco: dove il contrasto anzitutto può manifestarsi con la diversità che fuoriesce dall'identificazione. Ché questo Leo aveva sfidato i limiti del teatro prima della caduta; tanto che sul piano pedagogico era stato portato a considerare formalizzabile solo fino a un certo

punto il suo pensiero; ed è in tal senso notevole il fatto che in questa casa interiore l'artista della scena risultasse una persona compiutamente totale.

Così, Leo si trovò a dire alla compagnia: si può insegnare il teatro? Credo di no, io ho sempre cercato di insegnare la libertà. Ciò sembra portarci a una pedagogia disposta al reale della scena, tanto che Elena Bucci e altri suoi attori per questa via lo scoprirono esperto di segni del rimosso, come la Duse. Infatti, questo materialismo a volte diventava metafisico, grazie alla conoscenza dell'oltre cui accennavamo e grazie alla presenza della Morte. Così erano inattese le sue impennate sceniche ondegianti tra simbolismi e volontà sovvertitrici; e questo creare da regista-attore, attivando la sua interiorità insieme a quella dei compagni, lo portò presto ad Amleto, come Roberto Herlitzka. Leo si rifece anche a Jago rivelando il contrasto tra la vicinanza del cielo e la sua voce lontana come una «remota [...] galassia», mentre ripropose Otello «bianchissimo»; per poi richiamare Orson Welles, lo stesso Welles che era arrivato a chiudere la sua ricerca sulla dipendenza dalla droga. La storia di Leo quindi si era già espressa a distanza dall'operazione del 2001 per svolte già definibili come predestinazioni e nate sulla falsariga delle tragedie shakespeariane: dell'uomo Amleto e del suo portare disordinata coscienza al futuro. Leo come Amleto era un sovvertitore dei confini fra scena e realtà, da qui le sue parole: L'arte teatrale non è metafora della vita, ma è l'analogo di quella metafora, che agisce più nel profondo. Perché la vita non comporta una ri-nascita mentre il teatro è rinascita. Ed erano così piantate tali parole nel suo Spazio della Memoria che, pur essendo solo tratte da un appunto di conversazione del 1993, avrebbero potuto campeggiare davanti alla porta del suo teatro. Ma è così pensabile Leo, al contempo, in rapporto con l'infinita creatività della scena barocca, che ci ricorda anche Molière del *Tartufo*.

In nessuna delle sue vesti teatrali rinunciava all'impegno sociale, nemmeno quando poteva temere qualche ricaduta opaca nelle sue offerte sceniche, poiché creava i suoi doni con tutto se stesso. E appunto, dalla sua casa interiore, riuscì ad aprire una prospettiva scenico-filosofica propria che assunse caratteri di nuovo umanesimo artistico. Eccoci all'epicentro raggiunto da questo «terzo Leo», che sapeva interrogare le risultanze più oscure del laboratorio e che aveva bisogno di provare in un clima sereno.

Mentre sul piano del pensiero era indotto a variate interpretazioni dei suoi stessi punti di riferimento: a cominciare da quello del pri-

mato della scena sulla vita. Il che può aiutarci a focalizzare un altro merito di questo nostro rinnovatore: quello di aver mischiato i confini dell'arte drammatica e delle altre arti. Da qui il suo ritorno a classici miliari senza discontinuità. Perché anche il Leo che riapriva i tagli normalmente praticati sul testo di *Amleto* in Italia andava controcorrente.

Pur mancando studi in materia, sembrano essere stati sintomatici di ciò a Bologna i fondamenti interpsicologici che egli si diede, volgendoli per lo più in giuochi di nuove maschere dell'Arte e in sviluppi intermusicali a ridosso dell'opera otto-novecentesca come del jazz. E già sappiamo che egli giunse così a farsi autore di suoi testi in forma volutamente provvisoria o segnata dagli approdi spettacolari; da artista in levare. Identità questa che naturalmente dovette portarlo a coinvolgimenti con la psichiatria di uno specialista quale Volterra quanto con la fisica quantistica, senza rinunciare però all'elaborazione dell'oscurità che aveva distinto gli artefici barocchi e surrealisti. E tanto da rafforzare l'ipotesi che perseguisse consapevolmente mete di totalità espressiva non solo con le ricerche extrasceniche o laboratoriali cui tanto si rifaceva. Il suo stesso interesse per Artaud doveva passare per queste esplorazioni.

Mentre le concordanze di tutto questo con la sua iniziale, interiore recitazione all'improvviso, realizzata insieme a Perla, e con la socialità infinitamente riformulabile di Marigliano, confermano che davvero non era solo teatrale la meta di questo meraviglioso inventore; ma che se tale casa era abitata dalla politica come dal gaddiano «magma genetico», per Leo la vita del teatro poté farsi universale, di nuovo.

Un pensiero sulla «mancanza»

Il 13 maggio 2009 Claudio Meldolesi è intervenuto alla Soffitta di Bologna, nella sezione «Il teatro dei libri» curata da Marco De Marinis, per presentare Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte, di Luigi Squarzina. Dopo aver parlato di Squarzina, quale regista «cercatore non solo di oggettività» e «intellettuale mai appagato», e dei suoi «approcci d'arte-intelligenza» tanto diversi da quelli strebleriani segnati da una forma di «titanismo», Meldolesi ha così risposto all'invito di approfondire il tema dal punto di vista teorico. Un tema su cui continuava ad arrovellarsi, per portare nuovi argomenti in risposta a certo revisionismo storiografico che annebbia la rottura registica nel continuum del concetto di messinscena. Quella che segue è la trascrizione letterale della sua replica [Laura Mariani].

È come quando si fanno le parole crociate che si ritorna sempre lì, nella casella difficile, e non si riesce a schiodare. Il problema dello studio della regia è segnato da un livello di crisi conoscitiva perché è difficilissimo definire a parole una prassi così articolata e ricca di variabili quale è quella della regia; e tuttavia, essendo questa divenuta necessaria nella cultura del Novecento, non si può parlare di teatro, anche esterno alla prassi registica, senza avere in mente la regia nel Novecento. Io ci ho messo molto tempo a capire questa cosa o a farmi una spiegazione che magari ai vostri occhi non è ragionevole; ma quando si dice che la regia è un sigillo della cultura teatrale del Novecento, o è *il* sigillo, si intende proprio questo: che non si può parlare di teatro novecentesco in assenza di queste domande che la regia ci pone. Per cui la drammaturgia diventa qualcosa che non è più coincidente solo con la scrittura di un testo, la realizzazione scenica è qualcosa che non è più solo coincidente con la recitazione di questi due o tre attori di prima fila e via di seguito. Allora io credo che tutto il discorso è ricominciato quando si è smesso di elaborare arte teatrale a partire dal testo.

Quando ero ragazzo e facevo l'Accademia d'Arte Drammatica era inconcepibile che si elaborasse un risultato che non nascesse dal testo, era impensabile prima del '63 che si facesse uno spettacolo senza un testo, senza l'appoggio di un testo, senza un riferimento a un testo che fosse fondativo. Però poi evidentemente nemmeno i più conservatori hanno potuto dire qualcosa quando si è chiarito che questa mancanza, questa necessaria mancanza, riguardava la vita, che la vita è più importante del testo, insomma; e che quindi è legittimo parlare di un'arte teatrale che si interroga o dialoga con la vita, o con visioni della vita, o con percezioni della vita, prescindendo da una scrittura di essa. Ma insomma, sarà pure importante la vita; e allora io credo che, e vi prego di considerare sincero questo mio pensiero, tutto è nato quando ci si è cominciati a interrogare sull'importanza della mancanza a teatro.

Mancanza.

La mancanza è importante perché è senso della mancanza, cioè ciò che fa spazio alla creazione dell'artista. È mancanza come spazio deputato alla presenza dell'artista che crea liberamente. Mancanza come possibilità per l'artista, quindi, di esercitarsi a esserci nello spazio creativo dello spettacolo, al di là di una semplice delega di questo o quel personaggio. Io credo che quando noi troviamo il regista in scena, il regista che si fa presenza scenica, è una dichiarazione di

questa mancanza. E Squarzina è stato, dopo Kantor appunto, l'uomo di teatro più vicino a essere presente in scena, come dire, come figura, come soggetto di una differenziazione dei personaggi dallo stile, come promemoria dell'esserci dell'artista o della persona, del ribelle o dell'alter ego dello spettatore.

Io credo che si debba fare teatro a partire dalla mancanza. Quando si ha una buona mancanza, cioè quando si hanno idee creative forti non supportate, non soffocate – diciamo meglio – da un'invenzione drammaturgica troppo forte per cui siamo costretti a interrogarci per la centesima volta su che cosa farà Nora uscendo dalla casa del marito, o che cosa farà o come morirà Amleto eccetera eccetera. Ma appunto la mancanza come luogo in cui la comunicazione rimane aperta, la mancanza che il teatro autorizza a restare tale, perché non dobbiamo riempire tutti i buchi, perché lo spazio scenico stesso è fatto di mancanze, di buchi, di insufficienze, di incoerenze. La mancanza. Noi dobbiamo imparare a creare mancanza, e allora il teatro torna a essere quella meravigliosa macchina di invenzioni che prescindono dall'arte visiva che ci manifesta l'opera, che prescindono dalla scrittura del testo che ci manifesta l'obbligo della fedeltà eccetera; ma qualcosa che ha conservato una pienezza prescindendo dalla completezza di un testo, di una scrittura... E allora noi siamo stimolati a diventare più bravi attori, più bravi registi, più bravi scrittori, perché sappiamo che la posta in gioco non è essere bravi in una dimensione, ma la posta in gioco è l'invenzione: l'invenzione dell'arte scenica ancora una volta giocata con tutta l'anima da parte del creatore, con tutta la spudoratezza da parte dell'artista. Ecco, io credo questo, che il problema della mancanza sia la questione centrale della problematica, perché l'arte del teatro è un'arte che fluisce dalla mancanza, dall'interrogazione che non ha risposte immediate, dirette, ma manca di queste risposte, eppure lo stesso è vitale. E che quindi l'interrogazione del teatro sia un'interrogazione che fuoriesce dalla sicurezza del fatto che esistono risposte che invece ci mancano, ci mancano. Noi siamo in grado solo cercando e scavando ancora, creando condizioni di lavoro nuove, inventando collaborazioni ulteriori eccetera, di arrivare alle condizioni del capire questa mancanza ed essere in grado di spiazzarla, e quindi di creare nuove possibilità dell'arte. Nuove possibilità dell'arte che sono poi quelle che portano sempre le nuove generazioni nel giuoco dell'espressione. È sempre il nuovo che rivela ciò che è mancato in precedenza.

De Marinis: *Questa teoria della mancanza è tua o è una teoria di Squarzina?*

No, è una mia riflessione autonoma che però ha come fondamento il dialogo che ho avuto con Squarzina, che ci portava a riflettere, sotto questo punto di vista, sia sul Grande attore sia sulla scrittura teatrale, sempre appunto come sensazione dell'esistenza di questa incapacità di dominare tutte le risorse della creazione teatrale. Io credo sia questo: che per Luigi il problema fosse la difficoltà di essere allo stesso tempo regista dei *Sei personaggi*, creatore di *Tre quarti di luna*, collaboratore del *Terrorista* di De Bosio – questa complessità che Squarzina ha messo in campo: esserlo, esercitando anche questa dimensione di mancanza che, secondo me, era la sua percezione dell'avanguardia.