

retroterra >>>> Incontro con Leo De Bernardis e Perla Peragallo

Proponiamo la trascrizione completa colloquio di Gigi Livio e Ruggero Bianchi con Leo De Berardinis e Perla Peragallo, avvenuto il 27 marzo 1976 e pubblicato sulla rivista "Quarta parete", nn. 3-4, 1977.

Trascrizione a cura di Chiara Delmastro

BIANCHI. A Torino hai ripresentato tutti i tuoi spettacoli, dalla *Faticosa messinscena dell'Amleto* in poi. È possibile fare un bilancio dell'operazione?

LEO. Per me, molto positivo. Per me personalmente, che ho potuto fare un bilancio del mio lavoro. Non solo. È stato utile anche togliere qualche equivoco, proprio sul mio tipo di far teatro. Non a caso, per esempio, lui [Livio] non mi aveva mai visto, tu [Bianchi] magari avevi equivocato certe cose. Oppure altri. Molti poi ragazzi, giovanissimi, di sedici, diciotto anni sono venuti quattro o cinque volte a vedere lo stesso spettacolo.

LIVIO. Non dimenticare i bambini...

LEO. I bambini, pure. C'erano i bambini? Ah, sì. C'era Marta...

LIVIO. C'erano anche altri...

LEO. Ora appunto è stato utile in questo senso. Poteva andare molto meglio con un'organizzazione che, se avesse avuto alle spalle un fatto politico, un appoggio politico, secondo me avrebbe funzionato molto meglio. Non sarebbe stata non dico boicottata, ma comunque aiutata in qualche modo. Mentre Edoardo [Fadini] è stato costretto ad avere alle spalle dei privati, per cui poi un cumulo di fatti proprio così banali si sono aggiunti per cui in effetti questa mostra personale mi è servita come prova generale per la personale che farò a Roma. Sono comunque abbastanza contento. L'unico guaio è stato economico. Comunque, è andata abbastanza bene. *Criticamente*, a me è servito molto.

LIVIO. L'idea della personale da chi è venuta? Viene da o da Fadini o da altri?

LEO. No, no, viene da me e da Perla. Cioè, Perla voleva, dato che è un peccato veramente...cioè, abbiamo avuto sempre pochi spettatori...tranne in qualche caso, nelle rassegne per esempio, a Salerno oppure a Chieri, va bè, c'è un pubblico organizzato, d'accordo...o a Parigi...tutta un'altra cosa. Ma in effetti i nostri spettacoli in pochi li hanno visti. Quindi veramente questa ignoranza dei nostri spettacoli faceva perdurare certi equivoci: Leo De Berardinis allievo di Carmelo Bene. Oppure addirittura Tian: in Leo De Berardinis c'è Mario Ricci. Non mi aveva mai visto... Queste cazzate qui. "L'attore di Carmelo Bene". Io non ho mai recitato con Carmelo: abbiamo fatto un'improvvisazione insieme nel *Don Chisciotte* e basta. Però *insieme*. Cioè non è che abbiamo fatto la regia: io facevo i cazzi miei e lui i suoi. Io ho detto: mettiamo i vetri per terra. Mettiamo i vetri per terra. Io uso il microfono, tu lo usi? Basta. Non abbiamo provato e siamo andati in scena. Ecco. Per togliere tutti questi equivoci e anche per il fatto: ah, Leo De Berardinis, anarchico... Per togliere tutte queste stronzate di mezzo. Perla però non voleva riprendere *Amleto* e *Macbeth*, perché secondo lei bisognava cominciare dall'esperienza di Marigliano. Io invece ho detto di no, bisogna proprio partire dagli inizi e criticamente vedere la strada che ci ha portato ad arrivare a certi risultati, negativi o positivi che siano. Però l'idea è partita da me e da Perla.

LIVIO. Ecco, c'è qualcosa che mi pare importante. Cioè questa faccenda dell'arrivo a Marigliano. Queste cose succedono perché manca un po' di spazio, per il tipo di



Leo De Berardinis, Assoli (1977)

spettacolazione, per la natura dei circuiti...

LEO. Per boicottaggio dei circuiti, sia ben chiaro. Perché per esempio il Teatro Regionale Toscano, quando sono andato a fare *Chianto e risate* là, a Montepulciano, mi hanno invitato a Montepulciano, appena aperto il sipario hanno cominciato a fischiarmi, compagni eh! aizzati da quelli del circuito toscano. Se lo vogliono tenere loro. Tipo Valoriali, tipo gli altri. Capito? Questi figli di zoccola!

BIANCHI. Scusa, quando tu fai nomi, possiamo lasciarli?

LEO. Sì sì, non ho peli sulla lingua. Non ci tengo che niente venga omesso. Nulla. Non me ne fotte proprio un cazzo. Cioè, io sono abbastanza libero in queste cose, non bado alle conseguenze quando parlo. Non m'interessa.

LIVIO. Torniamo un poco indietro a Marigliano... Cioè il tuo teatro è poco conosciuto, eccetera, quindi tu ritieni importante portarlo anche in sedi come queste...

LEO. Certo! Certo!

LIVIO. Ecco, ma come ci arrivate a Marigliano?

LEO. A Marigliano ci arrivo... Io sono del sud. Ho fatto l'emigrante culturale diciamo così, capisci? a Roma. Lì a Roma nel '60 ho fatto delle cose abbastanza... Nel '60, partendo con Carlo [Quartucci] dal '60 in poi, negli Anni Sessanta, ho fatto delle cose abbastanza importanti. Cioè, ho fatto dei Beckett con Carlo, poi ho abbandonato Carlo e ho fatto *l'Amleto*, ho fatto il *Macbeth*. Poi è diventato l'esplosione proprio delle cantine, l'accademia delle cantine, la solita storia. Allora io e Perla abbiamo detto basta. Il teatro ci fa schifo, andate a fare in culo. Non ci andava di fare le scimmie... Perché? Perché gli spettatori che venivano non erano quelli che io volevo. Io volevo... Il partito non mi ha mai aiutato. Mi hanno sempre boicottato, mi hanno sempre chiamato anarchico o extraparlamentare, dopo il '68. Figurati! Io che proprio non c'entro un cazzo. E allora, dato che non volevo quegli spettatori, finita la fase di sputtanamento del pubblico borghese, che abbiamo fatto sia Carmelo che io che Mario Ricci, finita quella fase, con il '68, dico: basta, chiudiamo, altro che quarta parte, faccio un film. Così proprio vi mando a fare in culo e ve ne andate... E girammo, io e Perla, *A Charlie Parker*, come operatori, come attori, come tutto.

LIVIO. Prima di andare a Marigliano?

LEO. Prima. Subito prima di andare a Marigliano.

LIVIO. Cioè nel '68.

LEO. Sì. Nel '68 abbandonai, dopo aver fatto con Carmelo il *Don Chisciotte*, facemmo appunto questa... Era una jam session, era... L'abbiamo portato anche a Torino... L'abbiamo fatto per dieci o venti giorni a Roma...dove io facevo il jazzman, suonavo, improvvisavo in foggiano eccetera, lui invece era più da opera lirica, diciamo così... Quindi c'era un contrasto abbastanza enorme... Era un concerto... Non l'avessi mai fatto... Una cosa pazzesca... Anche il mio modo di comportarmi, che è abbastanza così...disinvolto...così rabbioso...sin dalla nascita,...Carmelo l'ha capito...è diventato...

LIVIO. Scusami. Però c'è un dato comune. Che tutti e due siete "stoici".

LEO. Come, "stoici"?

LIVIO. Cioè avete in scena un atteggiamento stoico. Sopportate con infinita pazienza questo rito in cui non credete più ma che continuate a fare perché ritenete giusto il continuare a farlo, e questo stoicismo vi accomuna...

LEO. No, no, no. Che ci sia qualcosa di affine nel temperamento, questo sì, ma io credo nel teatro, invece. Cioè per me il teatro – lo dicevo proprio ieri con Sanguineti nella trasmissione per la radio francese – per me il teatro... lo non ho il senso di colpa dell'intellettuale né dell'artista né del teatrante. Per me il teatro è una forma indotta come le altre. Però il teatro che dico io. Io ci credo nel teatro. Non è che continui a fare una cosa... Questa è la posizione finta di Carmelo, che è di derivazione romantica, proprio da enfant terrible...

LIVIO. Non direi, scusa. Io parlavo di stoicismo nel porsi di fronte al rito del teatro com'è oggi...anche tu non sei certo idealista in scena. Sei, ripeto, lo stoico, sei...

LEO. Ma va bene, quello è un atteggiamento... Cioè un porsi di fronte al pubblico in termini tecnici, diciamo così, in termini teatrali. Questo sì, in questo senso sì. Credevo che tu teorizzassi.

LIVIO. No, no, assolutamente... Ecco, e allora siamo a Marigliano...

LEO. Siamo a *A Charlie Parker*. Dunque per me il film è materialità. Cioè veramente girare e non tradurre in immagini delle cose... Cioè proprio cercare le cose con la macchina da presa, comunque esse siano. Arrivare all'idea attraverso il lavoro. E non avere l'idea di rappresentarla. Di questo me ne sbatto proprio i coglioni, mi pare un fatto idealistico, eccetera eccetera.

LIVIO. Cioè tu vedi il lavoro come un fatto primario: il rapporto con le cose avviene attraverso il lavoro.

LEO. Sì, sì. Io sono un materialista, a livello teatrale e cinematografico. Non è assolutamente pensabile altrimenti.

BIANCHI. Vorrei tornare ancora agli spettacoli romani. Cioè a Shakespeare. Proprio partendo da questa tua tecnica di costruzione dello spettacolo, perché Shakespeare? Cioè perché sei partito da Shakespeare?...

LEO. Dall'*Amleto* però. Attento! Non da Shakespeare, dall'*Amleto* di Shakespeare... È logico. L'*Amleto* è proprio...che ti voglio dire...è...la retorica dell'attore, no? Cioè, in una certa cultura piccoloborghese o borghese, è proprio...l'*Amleto*! Aaah! L'*Amleto*!...capito? Per un attore, quindi, l'*Amleto* è il fine...o l'inizio... lo ho assunto ironicamente questo atteggiamento... Poi naturalmente ho continuato con Shakespeare perché volevo concludere questo discorso... Infatti ne ho fatti ben tre. I più grossi, proprio. E c'era in progetto anche l'*Otello*. Perché Shakespeare m'interessa proprio come...come qualsiasi altra cosa, però laddove l'*Amleto* era una partenza ironica, del *Macbeth* m'interessava proprio invece la versificazione, che secondo me è favolosa, che mi dava delle possibilità di sperimentare proprio il "recitar cantando" schoenberghiano... Mi dava questa possibilità. Tant'è vero che gli lascio tutta una banda di Schoenberg sotto, che comincia dai *Sopravvissuti di Varsavia* e va a finire ad altre cose. E io e Perla recitiamo queste cose qui che sono uno sviluppo tecnico per un attore contemporaneo, proprio come tecnica vocale. Per me era soltanto dire: se vogliamo cominciare a recitare oggi partiamo da Schoenberg come minimo. E dopo Schoenberg l'esperienza di tutti e due è stato il free jazz, cioè il modo di suonare di Archie Sheep, che è enorme.

BIANCHI. Si è avuto l'impressione, non direi soltanto io, che sotto certi aspetti il *Macbeth* potesse rappresentare una sorta di involuzione rispetto all'*Amleto*. Nel senso che nell'*Amleto* c'è una rottura degli schemi teatrali, che invece vengono almeno in parte recuperati nel *Macbeth*. Cioè *Macbeth* come spettacolo è molto più pulito, molto più perfetto...

LEO. Ecco! Appunto! Proprio questo noi volevamo fare. Dopo l'*Amleto*, tutto così...abbiamo pensato proprio a un'opera, un'opera chiusissima. Cioè alla quarta parete... lo, con te pubblico del cazzo, che non mi interessi – non tutto il pubblico, sia ben chiaro, quel pubblico lì – io non ti dò *niente*. Mi faccio i cazzi miei, io e Perla. Non è un'involuzione. È portare avanti un discorso di schifo, appunto, di teatro come errore. Io non ho nulla a che vedere con te, pubblico borghese, anche perché tu vieni a giudicarmi senza aver letto mai il *Macbeth*. Cioè il riferimento culturale mi diventa un dato di fatto mercificato, che non significa niente. E allora io a questo punto mi chiudo completamente, faccio i cazzi miei. Tu mi vieni a vedere ma per me tu non ci sei. Sono in attesa dell'altro pubblico. E infatti non a caso il *Macbeth*, chiusissimo, portò all'abbandono del teatro e a fare un film. Più chiusura di così... Cioè fissarsi su un documento.

BIANCHI. È vero. Però, per rifarci a parametri noti, si può dire che nell'*Amleto* si vede proprio lo straniamento totale, cioè la costante consapevolezza dei due "attori" che "recitano". Invece nel *Macbeth* si ha l'impressione che vi sia un'immedesimazione totale nella parte: un vivere la parte, un "soffrirla", in qualche modo.

LEO. No. È *tecnicamente* sofferto. Cioè... Guarda che lì è tutto improvvisato come ritmo anche se c'è uno schema base. C'è uno schema, la partitura, d'accordo. Però la tradiamo, non è che la lasciamo sempre così, a seconda delle serate. Quella che tu credi immedesimazione è soltanto concentrazione perché è difficilissimo. Devo concentrarmi per fare un acuto. Però a freddo mi concentro. È logico che Perla ha una presenza in *Macbeth* talmente enorme che sembra immedesimata nel personaggio. Ma il personaggio non c'è. Lei fa la cantante, o comunque la vocalista. E questo genera quest'equivoco. Noi siamo concentrati proprio perché questo è tecnicamente necessario... E poi c'è quella chiusura per cui esisto io, Perla, il bidet, queste luci...che cazzo ce ne fotte di voi? Qui non c'è concentrazione. È il rovescio della Quarta Parete di Stanislavskij...

LIVIO. Cioè la quarta parete come barriera...

LEO. La quarta parete come barriera e non come naturalismo. Quindi esattamente il contrario della immedesimazione. L'indifferenza.

LIVIO. È a questo punto che nasce il cambio di pubblico e quindi l'atteggiamento stoico. Io purtroppo non ho visto l'*Amleto*, però nel *Macbeth* questo atteggiamento non c'è: cioè questo atteggiamento paziente nei confronti del pubblico...

LEO. No. Assolutamente. Chiamiamola apertura. Questa apertura...

LIVIO. Ecco. La chiusura è il *Macbeth*. E poi arriva questa apertura che io chiamo stoicismo. Che inizia con Marigliano.

LEO. Che era già iniziata con *Amleto*. Io avevo già iniziato così. Il mio *Amleto* è apertissimo. Io dialogo con il pubblico, eccetera.

BIANCHI. Ancora qualche problema, prima di passare a Marigliano. Secondo me in *Amleto* e *Macbeth* scattano due costanti caratteristiche di Leo e Perla, che sono: primo, l'uso del microfono e, secondo, l'autoilluminazione...

LEO. Sì, Partirono di là.

BIANCHI. Orbene, il fatto di essere voi a darvi la luce e il fatto di parlare quasi sempre attraverso il filtro del microfono sono esigenze puramente tecniche (tu una volta hai detto che non c'era nulla del vostro teatro che non nascesse da esigenze tecniche) o hanno un altro valore, quello si stabilire appunto una "barriera" da un lato e, dall'altro, di straniare l'attore dalla parte che recita? L'attore che pensa a darsi luce, che si preoccupa di parlare attraverso il microfono, eccetera?

LEO. Sono cose diverse. Il microfono è diverso dalla torcia elettrica. Cioè io non sopporto proprio la luce fissa. Non sopporto che l'attore non possa modificarla durante lo spettacolo. Cioè, nell'illuminazione della scena tradizionale quei cazzi di proiettori e riflettori si accendono in quel determinato punto e tu ti devi trovare in quel determinato punto. Allora, c'è un concetto dello spazio scenico ancora ottimistico. Cioè per uno Strehler, per uno di questi che abitano qua, secondo loro stare a destra o a sinistra è importante oggi. Per me no. Allora dato che i miei gesti, il mio stare nello spazio scenico, è uno stare soltanto pratico (posso stare di lì, di là, avanti, indietro, lo decido quando voglio) mi porto dietro il riflettore. Cioè mi autogestisco la luce, invece di averla stabilita una volta per sempre. Il microfono invece è un discorso diverso. Cioè io non voglio deformare la mia voce, se no non farei altro appunto che rappresentare un qualcosa. È facile per me deformare la voce. Ma io invece la voce ce l'ho già deformata, proprio dal microfono. È un discorso ideologico, non soltanto tecnico. Che poi è la stessa cosa. Perché l'uso del microfono mi consente di inserirmi in un modo, vocalmente, che è esattamente l'opposto di come si inseriscono gli altri nel teatro. E dato che per me il teatro è lotta politica, il microfono mi rafforza questa diversità, questo modo di essere diverso, in scena... Cioè: io dono deforme. Mi hanno deformato. Non è che io rappresenti la deformazione. Io non faccio teatro, io sono teatro. Gli attori fanno teatro, un lavoro alienato. C'è la vita, c'è il teatro, poi c'è la politica, poi c'è l'amore... Per me no. Bisogna che il teatro sia lotta. Per me tra teatro, politica, impegno... io, appunto, ripeto, non ho sensi di colpa, niente... per me è la stessa cosa. Io credo in quello che faccio quando sono in scena. Almeno fare teatro è importante quanto uno sciopero, sia ben chiaro. È importante quanto partecipare alle assemblee politiche, eccetera. Ecco.

LIVIO. Quando sei di fronte al pubblico delle cantine, cioè quel pubblico là, al quale chiudi la comunicazione ed ergi la barriera della quarta parete, che effetto ti proponi di avere nei confronti di quel pubblico?

LEO. Di odio.

LIVIO. No, su di loro. Dal punto di vista politico.

LEO. In loro? In loro, che non devono capirci più nulla. Di sgomento. E quindi devono dire "ma che cazzo è?" e pensare un po'. E suicidarsi, magari. Però, io so benissimo che, in questo caso, il teatro non ce la fa. E allora bisogna andare col mitra. E uccidere. Massacrare. Però poi vai in galera, e quindi non ne vale la pena. tanto moriranno da soli. Il rapporto che io avevo con loro era proprio questo: "tu non c'entri un cazzo, con me. Vai a fare in culo. Che cazzo vieni a fare qui? C'è una diversità che tu non puoi capire..."

LIVIO. Però contemporaneamente, siccome dici che ci credi, vorresti che loro...

LEO. Io vorrei il loro suicidio. Io vorrei. Però so che non entra. Allora ho abbandonato questa tattica, anche perché in quei tempi era giusto farlo. Non dimentichiamo il periodo: tra il '65 e il '68. Un periodo in cui bisognava aggredire quegli stronzi, metterli di fronte a dei mostri, delle cose... gli alieni, che ti possono dire... Dopo invece loro si sono abituati. Più cantine sono state aperte. E io ho detto andate a fare in culo e me ne sono andato. Così si arriva a Marigliano.

BIANCHI. Hai usato a livello motivazionale, per la tua operazione, quasi le stesse frasi che ha usato Carmelo Bene. Quella del suicidio del pubblico, per esempio. E anche in precedenza, quando parli della quarta parete come chiusura. Penso alla barriera di *Nostra Signora dei Turchi*, ad esempio... Che significato puoi attribuire a queste somiglianze?

LEO. Vuol dire che abbiamo vissuto un periodo storico identico e, dato che siamo intelligenti tutti e due, l'abbiamo capito. Questo significa. Perché Carmelo è una persona molto intelligente e anch'io... (ride) Siamo vissuti tutti e due nello stesso periodo e ci siamo comportati giustamente in modo molto onesto politicamente. La differenza sta qui: che lui è rimasto fermo là, si è fatto catturare, secondo me, e io e Perla no. Ora questo lui non lo sa e parla di Dario Fo, per dire...

BIANCHI. No, no. Lui ammette di non conoscervi, di non sapere...

LEO. Sì, d'accordo. Lui poi è sincero nelle sue bugie...

BIANCHI. Un altro elemento che emerge dalla prima fase del vostro lavoro, anch'esso già anteriore a Marigliano, è il rapporto che esiste tra un copione che è più rigido di quanto sembri e un'improvvisazione più aperta di quanto sembri.

LEO. Per il *Macbeth*, dici tu?

BIANCHI. Sia nel *Macbeth* che nell'*Amleto*. L'*Amleto* da l'impressione di avere una struttura molto sciolta ma in realtà ha uno schema molto rigoroso...

LEO. ...C'è sempre uno schema, c'è sempre uno schema...

BIANCHI. ...in cui s'inserisce tutta l'improvvisazione. Nel *Macbeth*, al contrario, c'è un'apparente rigidità che vi consente però un ampio campo di variazioni. Orbene, quale significato attribuisce a questo rapporto tra schema rigido e improvvisazione?

LEO. È quello del jazz. Cioè. Tutto l'equivoco del free jazz è proprio questo: se non c'è uno schema di base, non c'è improvvisazione. Improvvisare significa che in una struttura tu puoi muoverti come vuoi. Però in questa struttura. Tant'è vero che i jazzisti prima ti danno il tema e poi improvvisano liberamente. E noi facciamo la stessa cosa. Per me la forma teatrale più avanzata oggi è proprio il jazz. quando ho visto Miles Davis in scena, nel '69 o giù di lì, sono rimasto così. È il più grande attore vivente. Però lui aveva la struttura di base che tradiva continuamente: la contraddiceva, la cambiava, la variava.

L'improvvisazione esiste soltanto come rapporto. Rapporto con uno schema. Se no è happening. E allora me ne sbatto le balle.

LIVIO. Qui però siamo già un po' più avanti. Un po' oltre il *Macbeth*...

LEO. Sì. Però è più o meno la stessa cosa. Perché anche nel *Macbeth* ci sono tali e tante variazioni di ritmi e di timbri rispetto al grafico di base, che veramente si varia sera per sera. Uno non se ne accorge – lo spettatore non può accorgersene – per il semplice fatto che è difficile accorgersi che qui l'attore ha fatto l'acuto ieri e adesso abbassa la voce, qui ha fatto la pausa ieri e adesso non la fa. Ma io lo so. Perla lo sa.

LIVIO. Però in *I*, che ho visto quattro volte, c'è proprio la struttura fissa, che poi è la struttura del copione, e quelle battute vengono sempre dette: non ne viene saltata nemmeno una. E poi se ne aggiungono altre, ma solo in certi punti. Non è che queste battute vengano in qualsiasi punto. Ci sono alcuni momenti in cui tu ti permetti delle dilatazioni...

LEO. Certo. Sono degli spazi in cui tu puoi improvvisare.

LIVIO. Sono *quegli* spazi. Non possono essere altri...

LEO. Che poi neanche li pensi. Ti vengono automaticamente come intuito teatrale. Se, per esempio, mentre Perla dice una battuta di un certo tipo – per esempio in *Chianto e risate* quando urla la miseria, eccetera eccetera – io li non posso far niente, perché sarei un coglione teatrale. Infatti io là non faccio niente.

LIVIO. Infatti. Tutte le volte che ho visto *Chianto e risate* ho sempre visto Perla recitare nello stesso identico modo. Era tutta l'altra zona, da Vassallo a Fenizio, che in certi momenti veniva da te presa e scardinata. Però, insisto, solo in certi punti.

LEO. Certo, certo. Per forza. Se no diventa un fatto sconsiderato, non è più niente, non è più tecnica, diventa bordello, cioè falso happening, una stupidaggine.

BIANCHI. Un'ultima domanda, prima di passare dal vostro teatro da Marigliano in poi. Abbiamo detto microfono, free jazz, improvvisazione, eccetera. C'è anche un uso, voluto e cosciente, del microfono come oggetto scenico? E, se c'è, deriva dal jazz? Voglio dire; è qualcosa che tu prendi dal jazz o da un certo tipo di musica?

LEO. Sì, anche. Forse sì. È probabile. Però non è che io abbia calcolato la cosa in questi termini. È probabile che il jazz e queste cose qui abbiano influito su di me.

BIANCHI. Però c'è in voi un uso scenico del microfono.

LEO. Anche. Infatti tenere il microfono in mano ti dà un atteggiamento ... Un attore con un microfono in mano strania già completamente tutto. Non dà più adito a equivoci di personaggi o altre cose, diventa automaticamente uno showman, diventa un jazzista, diventa una persona libera, non più un interprete. Diventa un jazzman, automaticamente, proprio come atteggiamento mentale ...

LIVIO. Diventa un codice, un segno che costruisci in codice. A un certo punto tu hai tutta una gestualità che è legata ...

LEO. Va be' ... che è legata ... legata al microfono. Se no, uno senza microfono mica lo può fare.

BIANCHI. Per quale motivo allora tu improvvisi molto più di Perla? In altri termini, l'improvvisazione la fa e la guida Leo, e Perla invece si ancora soltanto alla parte? E questo quasi sempre? C'è una contrapposizione voluta?. Giacchè, anche se c'è improvvisazione in Perla, è sempre guidata da Leo. Perché insomma è Leo a guidare l'improvvisazione?

LEO. Perché abbiamo dei ruoli diversi. Cioè, io guido l'improvvisazione anche con gli altri: con Sebastiano, con Nunzio, ecc. In effetti, io faccio da spalla, in termini teatrali, e sono la più grande spalla del mondo. Cioè io provo queste cose perché io ho questo stile di essere in scena. Naturalmente se io provocassi – che ti voglio dire? – Alberto Lupo, non succederebbe assolutamente niente. Provocando invece certe situazioni teatrali, certi tipi teatrali, certi ... artisti – perché sono artisti: non mi vergogno neanche di questa parola – allora avvengono dei fatti. Allora il ridicolo – per esempio di un Nunzio, di un Sebastiano, di un Gigino – mi diventa comico, subito, e il loro drammatico mi diventa tragico. Capisci? Però

la mia funzione è questa, la loro è quell'altra, della risposta. Se non ci fosse questa dialettica, non avverebbe nulla di interessante nei nostri spettacoli. Quindi è un fatto ben preciso, voluto. Ci siamo scelti dei ruoli, a seconda dei propri talenti., lo ad esempio non riuscirei mai a fare quello che fa Perla: cioè, ad esempio, a restare ferma in un certo modo, a urlare in modo talmente intenso certe cose ogni sera. E lei non saprebbe fare quello che faccio io. È un fatto di ruoli ben stabiliti ... È ...è dramma.

LIVIO. Non c'è soltanto il problema della spalla, che peraltro mi sembra molto giusto e molto corretto. Però hai anche una funzione di conduttore dello spettacolo ...

BIANCHI. ... Di regista in scena ...

LIVIO. Ecco. Ma non di regista in quanto regista ...

LEO. ... Diciamo di leader di un quartetto. Leader ... Come nel jazz.

LIVIO. Appunto. Questa funzione ti permette, come dicevamo prima, di prendere queste tranches de vie – di Vassallo, di Fenizio, ecc. – che poi sono come sono – e di straniarle in qualche modo, di inquadrarle, di incastonarle ... Tu dici di rendere comico il loro tragico e tragico il loro comico.

LEO ... Il loro ridicolo apparente lo rende comico ...

LIVIO. Ecco. Ma a volte non rendi comico il loro tragico e viceversa?

LEO. E viceversa. Sì. In effetti tutto quel rapporto di tristezza, quell'impressione di tristezza che sta nei miei spettacoli viene proprio da questo fatto qui. C'è sempre un qualcosa di irrisolto, di impossibile, di angoscioso ...

BIANCHI. Prima abbiamo parlato di Carmelo. Non si tratta di fare confronti, ma semplicemente di chiarire dei rapporti. Ora, il rapporto di scena tra te, "spalla" o "conduttore", e Perla, diciamo "attrice", può essere in qualche modo avvicinabile al rapporto o al gioco di rapporti che si crea tra Carlo Quartucci, regista in scena, Luigi Mezzanotte, "attore che recita", Carla Tatò attrice "che improvvisa", "attrice narratrice"? Tecnicamente, ci sono dei punti di somiglianza?

LEO. Il loro è un fatto falso. Lo fanno apposta. Capito? Cioè, Carlo, *intellettualmente* fa il regista. Capito? Io invece sono un leader *automaticamente*. Se tu metti un quartetto formato, non so, da Charlie Parker, Max Rotch, Lewis, eccetera, Miles Davis ... automaticamente ci saranno ... proprio c'è una terminologia jazzistica ben precisa, che io adesso non ricordo ... però automaticamente è Charlie Parker che trascina Max Rotch. Ma non perché lui faccia finta di essere il trascinatore o il regista e l'altro il suonatore. No. Perché hanno un temperamento scenico e musicale diverso. Laddove invece Carlo Quartucci fa finta di essere il regista vivente e sceglie Mezzanotte che fa la parte dell'attore, siamo in pieno teatro borghese. Siamo ancora nei ruoli. Siamo ancora nei personaggi. Straniati quanto vuoi – con Carla Tatò che fa il comizio con il cappellino in testa, femminista – però siamo ancora come a fare le *Tre sorelle*, come a fare altre cose. Come i *Sei personaggi*. Questa è la differenza, è completamente, esattamente l'opposto. Quello è teatro borghese. Il nostro è un'altra cosa. Loro fanno finta ... Cioè, lui fa finta di essere regista là. Capito?

BIANCHI. Quindi, secondo te, in Quartucci c'è ancora la "finzione teatrale".

LEO. Loro mi "interpretano" quei ruoli. Noi siamo automaticamente questi.

LIVIO. Mi pare che porre domande di questo genere ci porti a un cul de sac, perché a questo punto bisognerebbe discutere di Quartucci e di Carmelo, e questa non è la sede. Non so se sei d'accordo ...

LEO. Ma no, perché quando io parlo di Carlo si capisce forse anche più me, insomma. Non so ... Certo, non bisogna abusarne, però ...

LIVIO. Certo non bisogna abusarne ... E ti dico perché non sono d'accordo con questo parallelo con Carlo. Perché lo spettacolo suo è una struttura aperta. Cioè non è che lui si proponga in quanto – come tu giustamente hai detto – spalla o leader, che è una cosa diversa da Regista. Lui invece si propone proprio come regista di *Camion*, che cerca, con un pubblico nuovo, che è quello della piazza, con uno spazio teatrale nuovo, che è quello concettuale di *Camion*, ecc. ecc., di avere un rapporto in quanto regista. Mentre tu proponi invece uno spettacolo, che è uno "spettacolo", che ha degli elementi di chiusura – e questo vuol essere un riferimento soltanto descrittivo senza nessuna connotazione negativa – e che quindi si può ancora vedere come uno spettacolo, che sta lì e si può vedere come tale. L'ambizione di Carlo è invece di rompere completamente questo diaframma, no?

LEO. Sì, d'accordo ... però ...

LIVIO. Lui si presenta proprio come regista, ma non in uno spazio chiuso. Come un regista che tenta di uscire dalla sua funzione di regista borghese per attuare un dialogo diretto con il pubblico ...

LEO. Perché è "bugiardo" politicamente ... Perché è bugiardo politicamente. Cioè, anche se Ruggero mi ha detto una cosa diversa dalla tua ... La tua è motivata diversamente ... Cioè, lui diceva: lui [Quartucci] gioca a fare il regista, cioè lui "fa" il regista, con l'attore, eccetera. Tu dici: no, lui cerca di organizzare insieme a un'assemblea – dove si trova: in piazza, eccetera, eccetera, – di organizzare un qualcosa. Quindi fa il regista, non è che interpreti il ruolo di regista.

LIVIO. Ecco.

LEO. Posso essere d'accordo. Però uno che scrive "Carlo Quartucci servo di scena", assume già un ruolo. Automaticamente. E poi è scorretto politicamente oggi ...

LIVIO. Non scrive questo ma "regista". Quello, semmai, lo dice Carla [Tatò] durante l'azione scenica. Ed è un'altra cosa, non "servo di scena".

LEO. E appunto, vedi? Hai mai visto scritto "Leo De Berardinis: l'avvocato"? Oppure, "Leo De Berardinis: Macbeth". Oppure "Leo De Berardinis: Amleto". Allora lui [Quartucci] è borghese. Lui fa un tipo di operazione borghese. Falsamente avanzata. Che poi lui sia in buona fede o in malafede non ci interessa. Io ho visto solo uno dei suoi interventi, con delle diapositive e altre cose. Non se ne può più. Basta con questi equivoci. "Coinvolgiamo il quartiere con la diapositiva"! Ma via! Il quartiere si coinvolge politicamente in un modo diverso. Il teatro dev'essere...non diciamo ancora "teatro"...l'intervento di certe persone deve essere qualcos'altro che spalleggi, che si affianchi...un mondo parallelo a quest'azione politica seria, che solo il partito, che solo certi movimenti di massa, e chi dà molto, possono cambiare un quartiere. Sia ben chiaro. Tu devi inserirti in questo movimento reale, politico, per correggerlo. Sempre. Cioè devi essere sempre il Majakovskij della situazione. Date le debite stature, sia ben chiaro... Fische, parlavo...(ride) Ma è questo l'errore di Carlo, capito? Secondo me. Certo vuol fare quello che ho detto. Però lui crede che quelle cazzate siano spiritose, come minimo. Qui voglio essere proprio cattivo. Cioè lui crede veramente che andando con la Tatò che fa: "Ah" nelle fabbriche occupate... Va bè, va... È come il Julian Beck delle *Sette meditazioni*, che chiedeva agli operai che occupavano la Singer, chiedeva "Come possiamo cambiare il mondo..." Va bè, andiamo avanti...

LIVIO. Torniamo dunque alla vostra storia. *Amuleto, Macbeth, film A Charlie Parker*. La domanda a questo punto è assolutamente banale: come arrivate a Marigliano, perché si arriva a Marigliano, cosa succede a Marigliano, che tipo di rapporto avete con Marigliano. Anche perché – e tanto vale dirlo subito – mi pare che tu e Perla siate gli unici in Italia da avere vinto una scommessa che poteva sembrare impossibile: fare cioè contemporaneamente un teatro di radicamento che sia anche un teatro di avanguardia. E non soltanto per tutta l'Italia ma per tutta l'Europa Occidentale. Vedi Parigi. Questo quindi mi pare che sia un po' il nucleo di tutto: come arrivate a Marigliano?

LEO. (ridendo) Con un pulmino... A un certo punto la situazione a Roma diventò pesantissima sia da un punto di vista politico che da un punto di vista individuale. I nervi crollano. Politicamente l'esperienza era chiusa per noi. Culturalmente, anche. E quindi, dato che io sono del Sud ed ero emigrato a Roma, dissi: torno giù e vedo là che cosa si può fare. Andiamo là – senza idee precise, assolutamente – però con la convinzione che un teatro si può fare ovunque...

LIVIO. Ecco. Ma perché a Marigliano e non per esempio...

LEO. A Bari... No, lì fu un fatto pratico. Perché dato che c'è mia sorella lì, il cui marito era geometra – io sono di famiglia napoletana: Marigliano è vicino a Napoli e sta a due chilometri dalla fabbrica dell'Alfasud (quindi c'è una situazione di un certo tipo: fabbriche, comunismo nascente e diverso da quello del nord e da quello del centro, completamente diverso) – si sono combinati così praticamente dei fatti che ci hanno fatti andare a Marigliano. Non è che andiamo a Marigliano cioè andiamo a Parigi, o andiamo a Londra.

BIANCHI. Quindi siete arrivati a Marigliano senza idee precise...

LEO. Senza idee precise assolutamente... Arrivammo lì sgomenti... Però il problema si poneva. Un pubblico diverso...

LIVIO. In che anno?

LEO. Settanta. Settanta/settantuno. Nello stesso anno io affitto un pulmino e *Camion* compra un camion. Andammo con un pulmino, già... E allora andiamo lì senza nessuna idea. Organizziamo però – e qui, come idea partecipò sia Piero Panza che Salvatore Siniscalchi – questa processione, sulla quale poi facemmo quel documentario, cioè *Compromesso storico a Marigliano*. Però, caso strano loro brigarono con i vescovi, controvescovi... Cioè, Piero, che è molto abile, eccetera eccetera...però, alla fine, fummo Perla ed io ad andare in pasto a settemila persone per la prima volta. Perché non era un teatro di piazza...

LIVIO. *Compromesso storico a Marigliano* l'hai fatto anche in teatro?

LEO. No, no, in mezzo alla via.

LIVIO. Come l'hai girato nel film. Come l'abbiamo visto.

LEO. Quello è un documento di venti minuti. ma l'azione è durata quattro ore con settemila persone inferocite intorno. Dato che non c'erano mezzi, non c'erano soldi, non c'era niente, fui costretto a chiamare Alberto Griffi che è venuto con un un po' di pellicolaccia e con una macchina da presa e senza nient'altro, per cui il documento è veramente molto infelice. Cioè non si vede veramente quello che è successo... Io ho scatenato il pandemonio, lì. C'erano, quando passavano attraverso delle strade, c'era un sonoro, di chitarre elettriche tamburo e altre cose che i muri sembravano tremare, i muri delle case. Con gente che

piangeva... Era diventata... L'apologia del sangue, avevo fatto. Proprio... San Sebastiano, il sanguinario... è un sanguinario, un masochista, un sadomasochista terribile... Allora, non l'ho posta ad un livello critico, la cosa: adesso sputtaniumo, ah che stronzate, credete ancora ai protettori... No! Li ho fatti piangere, proprio, fino a fargli dire: perché, per chi? Cioè, ho portato all'eccesso la loro risposta finta di fedeli. In effetti non sono fedeli, lì, sono veramente degli infedeli. Sono pagati, proprio. Però fanno finta, eccetera. E lì ho imparato quasi tutto della nuova fase che poi abbiamo cominciato. Ho risolto sia il problema nostro che quello del pubblico. Cioè la gente, alla quale il potere non ha dato certi strumenti culturali o politici, non è che deve dire: "Ah, va bene, adesso prima mi preparo e poi veniamo". No. "Mentre mi preparo, utilizzo tutte le scorie, anche, che mi hanno dato, dalla canzonetta al santo, li combino in un modo tale che diventa "altro", che diventa critica. Però usando, non il linguaggio, non è che mi abbasso a un livello di in cultura, ma parlo del teatro dell'ignoranza. Cioè: tu che cosa conosci? Tre sillabe? Non è detto che tu non possa combattere con queste tre sillabe. Questo è l'errore di Dario Fo. Dice: il padrone è padrone perché conosce più di te. No. Brecht diceva "Se tu hai la lancia, usa la lancia: se non hai la lancia, usa i pugni; se non hai i pugni usa i moncherini; se non hai i moncherini gli sputi in faccia, eccetera eccetera". Cioè la lotta deve essere per l'acquisizione di nuovi strumenti contemporaneamente, però senza attendere questa acquisizione utilizzare tutto ciò che sei riuscito ad avere prima, che t'hanno dato prima. Allora a questo punto non c'è bisogno assolutamente di un riferimento culturale come Shakespeare... e infatti i passaggi sono stati gradualmente: non a caso ho fatto un mixage tra Shakespeare e *Lacrime napoletane*, non a caso in *'O Zappatore* io partivo da Baudelaire e finivo con Rimbaud come citazione, e poi me ne sono liberato in *Sudd* e in *Chianto* e risate non esiste più nulla. Perché mi sono maturato tecnicamente, per cui io posso utilizzare benissimo la canzonaccia di Claudio Villa e farla diventare strumento culturale con forza politica prorompente quanto Beethoven.

BIANCHI. Nella misura in cui la vedi criticamente.

LEO. Nella misura in cui io la utilizzo in un certo modo. Nella misura in cui abbiamo un codice comune io e il pubblico cui voglio riferirmi. Però gliela faccio scoppiare nelle mani. Per esempio – parlando adesso ad un livello individuale, cioè interpersonale – Sebastiano Devastato: io non ho mai parlato con lui di teatro. Io so però che Mario Ricci per esempio si riunisce con i suoi attori e comincia a parlare di vita, di teatro e via di seguito. Io non ho mai detto niente a Sebastiano, ma Sebastiano è cambiato da così a così. Proprio attraverso il lavoro. Non attraverso il discorso. Cioè in effetti lui sta trovando delle idee attraverso il lavoro. Non è che io gli ho detto delle cose. Con Fenizio lo stesso. Con Nunzio lo stesso. Con tutta la nostra compagnia lo stesso. E Sebastiano Devastato ha sì e no tre sillabe. Però queste tre sillabe *oggi* comincia a utilizzarle. E domani diventeranno quattro, diventeranno cinque. Ma come lavoro, capisci? Cioè senza dire: aspettiamo prima di vedere questo e poi... No! No! Cioè: io sono ignorante, ma ciò non significa che io non posso non mandare a fare in culo o combattere *culturalmente*. Ecco l'importante.

LIVIO. Dimentichi un a piccola mediazione. E cioè il fatto che tra Nunzio, Gigino e Sebastiano ci siete tu e Perla...

LEO. Ma infatti... Perfetto! Infatti noi siamo quelli che sono andati... che hanno lavorato in fabbrica... la borghesia gli ha dato degli strumenti... e li stiamo trasmettendo agli altri. Non a livello dottrinale ma livello di esperienza. Sono perfettamente d'accordo. Io ero come loro, però ho lavorato in fabbrica... La borghesia, la fabbrica mi ha dato questi strumenti, che io portò là, e... lo diceva Marx, no?

LIVIO. D'accordo. Ma là a Marigliano, come si instaura il rapporto con il pubblico?

LEO. Il rapporto con il pubblico è di questo tipo: quando facemmo *'O Zappatore* a Marigliano, io presi il tamburo della batteria e lo scaraventai in fronte a uno che stava seduto in platea sulla destra. E c'era tutta quella piccola borghesia di insegnanti eccetera che diceva: "Ah che schifo, che schifo". E c'erano i macellai – cioè il sottoproletariato: dico i macellai per dire... non certo i padroni di macellerie – i macellai eccetera eccetera che difendevano la loro cultura, *'O Zappatore*, anche se io la massacravo. Si è spaccato subito il paese in due. Infatti è arrivata la polizia con le camionette ed è successo tutto un macello. Un po' alla volta però le cose cominciarono a cambiare perché ogni settimana io uscivo con la macchina da presa, il registratore, eccetera, altra gente del Sud ritornata a Marigliano – come Vincenzo De Simone, un pittore, altra gente, e poi c'è Beppe Papasso, uno sculture grossissimo, fratello di uno che sta in compagnia con me – hanno aperto una galleria. Io facevo, ogni domenica o sabato... perché bisogna... prima non a caso il teatro si faceva nelle feste, perché la gente non lavorava e quindi poteva... in Grecia. E allora bisognerebbe fare teatro il sabato e la domenica e basta. E allora io ogni sabato e ogni domenica uscivo e mi trascinavo, uscendo con trombe, eccetera, per tutta la strada, mentre mi portavo in questa galleria, mi trascinavo cinquecento, seicento, settecento persone. Certo, non entravano tutti quanti insieme ma, come giro di presenze, era un migliaio ogni sabato/domenica. Facendo le cose più disparate e preparando anche, con prove aperte al pubblico, ma come partecipazione, l'ultimo spettacolo, cioè, *Chianto e risate, risate e chianto*: l'ho preparato là.

LIVIO. E il pubblico partecipava a queste prove? Cioè: aveva...

LEO. Partecipava, ci dava addirittura della battute, applaudiva certe cose quando riuscivano...lo ho visto Sebastiano ripetere per tre volte una scena: alla prima l'hanno applaudito, alla seconda no, alla terza sì. Cioè, loro avevano la facoltà di giudizio. non so se avete presente quella scena in cui Sebastiano ha quella lampadina azzurra in mano, in *Chianto e risate*, e dice che è il suo cuore... Ecco, parlo di quella scena lì. Loro avevano dei riferimenti di giudizio, in quella scena perché c'era quella canzonaccia sotto e c'era Sebastiano che veramente dava quel senso di solitudine... Non solo era sessual-amoroso-politico-familiare...non so che cosa fosse... A loro arrivava. Ma non arrivava come sottocultura, come in cultura. A questo punto, quando Sebastiano riusciva a far scattare l'applauso diventava un fatto di cultura perfetto. Che può fare a meno benissimo...o meglio, non è che possa far a meno benissimo... Cioè, Beethoven può anche non essere esistito, per loro. Però ciò non significa che non debbano conoscere Beethoven. Però c'è tempo. C'è tempo per conoscerlo. È meglio prima utilizzare queste cose qui. Per loro. Cioè, avere il coraggio di combattere con queste cose qui. Però criticamente, sempre, mai abbandonandosi. In effetti, io mi sto riallacciando al discorso di Viviani, credo. Un discorso che lui non ha mai fatto, sia ben chiaro. Perché magari lui lo faceva più per populismo, per individualismo, eccetera. Io lo faccio più cosciente perché sono nato dopo. In effetti è di lì che c'è stato quel maledetto De Filippo che, se è, d'accordo, il più grosso genio teatrale vivente- mi riferisco a Eduardo – però c'è stata questa cesura maledetta tra Raffaele Viviani e tutto il linguaggio di Di Giacomo di merda che è un linguaggio forense, mentre Viviani è ... C'è stata questa frattura terribile ... Io sto cercando di ripigliare le fila di quel discorso lì.

BIANCHI. Torniamo al *Compromesso storico*. Come è nata questa operazione? In antitesi esplicita alla processione ufficiale (a prescindere comunque dal suo carattere critico) oppure ...

LEO. No. Appunto l'ho intitolata *Compromesso storico*. Perché il vescovo di Nola ci ha dato preti e chierichetti, tutta la processione sua, la statua che esce dalla chiesa, la chiesa e noi abbiamo detto : noi ti facciamo una specie di presepio vivente. Capito? Non abbiamo assolutamente fatto i pernacchi al prete o al coso, ma abbiamo esagerato talmente la sofferenza che è diventata la fine del mondo. C'è stata una critica ferocissima... Tanto che il vescovo ha chiamato questo qui e ha detto : tu sei pazzo, ti metti con i maoisti, sta attento ...

BIANCHI. Qual è stata la reazione del prete che ti ha messo a disposizione tutto questo, al termine, quando ha visto ciò che tu avevi realizzato?

LEO. Chiusura totale con me e con tutti i miei. Ha capito tutto! Ha capito tutto!

LIVIO. Tornando al discorso, ci sono due problemi. Il primo è Viviani e il secondo è quando tu, tornando un momentino indietro nello *Zappatore*, prendi una sceneggiata napoletana e gliela stravolgi completamente. Cioè il discorso di Viviani è un discorso di rapporto col pubblico che però è venato fortemente di populismo, è tremendamente populista. Il discorso di *'O Zappatore* invece è esattamente l'opposto cioè tu la prendi questa matrice popolare, però la fai diventare cultura, non nel senso di subcultura, nel momento in cui la cambi di segno ...

LEO. Però stai attento a non fare equivoci tra la sceneggiata e Viviani. La sceneggiata è stata la degradazione di Viviani e la degradazione del teatro, chiamiamolo così, dialettale colto napoletano. Per me è stato un bene. La sceneggiata è un fatto di sottoproletariato, di destra, ha proprio delle cose ben precise, c'è una legge, no? LA moglie mi fa le corna, io ti uccido, vado in America... Se non rispetti questo iter non fai un cazzo. È come le trame in Shakespeare, insomma. Ora però la sceneggiata è un fatto negativo. Ma può essere anche un fatto positivo. In che senso? Perché c'è una partecipazione rabbiosa di tutto il sottoproletariato napoletano. Ora tutto sta a gestirla bene. E qui deve intervenire il partito, nella gestione di questa rabbia, per non fare come Reggio Calabria. Ecco. Allora io assumo la sceneggiata proprio in questi termini qui. Però Viviani era un'altra cosa. Lui non è che ... La sceneggiata è questo: si prende una canzone e intorno a questa canzone che sarà come la romanza nel melodramma, cioè il punto di riferimento- cioè è a scomparti, è chiusa, no? , come l'opera lirica, no? la sceneggiata – si costruisce tutta una trama intorno. Con intermezzi comici, eccetera. Però la sceneggiata è di destra, perché la sceneggiata significa proprio sfruttare, nelle cose più basse, un pubblico che invece dovrebbe essere gestito in un modo diverso.

LIVIO. Non è semplicemente la sceneggiata, ma il sottoprodotto della commedia borghese, cioè del triangolo marito/moglie/amante oppure figlio/madre/padre ...

LEO. Certo, certo, certo.

LIVIO. Cioè, non è cultura autonoma.

LEO. Assolutamente no. È un fatto negativo. È chiaro. Però, la partecipazione del pubblico può far cambiare di segno questa negatività. È questo che io dicevo. Se il partito si interessasse di più alle sceneggiate, forse si potrebbe cambiare qualcosa, per assurdo. Capito?

LIVIO. Ma non tocca a te occuparti delle sceneggiate?

LEO. Eh, ma io sono uno ...

LIVIO. Vorrei concludere la domanda che ti avevo posto con la sua seconda parte. Quando tu prendi questa sceneggiata, che i sottoproletari prendono in un modo... E a Marigliano sono poi quasi tutti sottoproletari, no?

LEO. A Marigliano è un casino. Marigliano fa schifo. Cioè. Ci sono piccolo borghesi, sottoproletari, studenti disoccupati. È un macello ...

LIVIO. Comunque tutti "sentono" la sceneggiata. La "sentono", no?

LEO. Sì.

LIVIO. Come reagiscono appunto quando tu questa sceneggiata gliela capovolgi...?

LEO. LA prima volta appunto che gliel'ho fatta, t'ho già detto. Ho dovuto prendere un tamburo e scaraventarlo addosso a uno perché rompeva le balle. Perché si sentiva "defraudato" del suo patrimonio culturale. Però dato che c'erano anche dei professori, cioè i notabili intellettuali del paese, doveva anche difendermi. Quindi c'è stata una triplice reazione. Quelli che si sentivano presi in giro da me. E quelli che si sentivano presi in giro dal professore. Per cui un certo tipo difendeva me, per la sceneggiata, anche se gliela massacravo. Capisci? È sempre meglio di niente. Un professore s'incazzava e diceva : ma come? il teatro è questo? Partite dalla sceneggiata per *'O Zappatore*? Quale offesa è questa a me? L'altro è questo: che cazzo, mi rovini l'unica cosa che conosco! Quindi è stata abbastanza composita la cosa. Però io dopo ho continuato al di fuori della sceneggiata, appunto, con interventi, collegamenti, ecc. Cioè, giù, con la mia presenza di cinque anni qualcosa, molto in piccolo è avvenuto. Cioè, gruppi che cominciano a organizzarsi. Nuovi centri che sorgono a Napoli e che addirittura venivano a Marigliano a fare degli interventi in piazza con me. Cioè Marigliano era diventata ... lo avevo quaranta, cinquanta persone al giorno che venivano da me. Proprio una processione. Di giovani assetati, *capito*?

LIVIO. Venivano da te a discutere?

LEO. A discutere e a chiedere consiglio ...

LIVIO. MA il teatro ... Tu continui a parlare soltanto di *una* rappresentazione di *'O Zappatore* ...

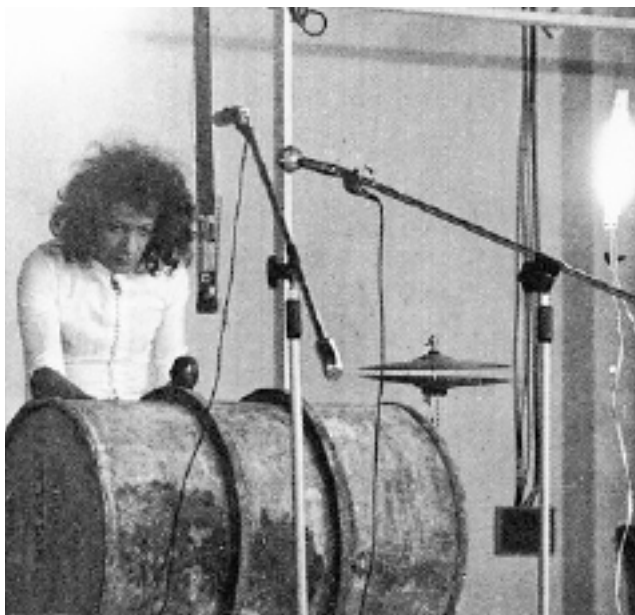
LEO. Io poi ho fatto almeno tre anni di interventi ogni domenica...però non più di spettacoli chiusi, ma proprio di interventi. Spettacolari, però. Cioè improvvisavamo scene, io, Sebastiano... Facevo partecipare tutta la popolazione... Discutevo... Abbiamo fatto mostre di quadri... Non so... Fontana. Fontana vicino a un paesaggista di Pompei... Cose del genere. Li facevo discutere... E interviste. Moltissime... Ho nastri a casa, allucinanti... Schede... Li facevo scrivere, li facevo fare... Cioè, ho fatto un'animazione di un certo tipo. Lo spettacolo, invece, è chiuso. Di spettacoli veri e propri, a Marigliano, ho fatto solo *'O Zappatore*. Mentre, per esempio, ho fatto altre cose vicino, nel circondario. Mentre al San Ferdinando di Napoli ho fatto *'O Zappatore* e *Re Lear*. E mi hanno aspettato in duecento, fuori, per farmi un culo così, capeggiati da uno del partito...

BIANCHI. Per quale motivo hai presentato soltanto *'O Zappatore* a Marigliano?

LEO. Perché non c'è una sala che possa funzionare. C'è la mia, ma è un capannone, ci piove dentro e non ci posso fare un cazzo. Il teatro che hanno, quello dove ho fatto *'O Zappatore*, è un cineteatro e ha, che ti posso dire?, un metro di boccascena. È lungo sei metri. E allora ho preferito appoggiarmi a questa galleria, a questo locale. E alla strada, alla piazza. Quindi non potevo organizzare spettacoli che fossero, diciamo, così "spettacoli", ma interventi teatrali. Sempre spettacolari, naturalmente. Io mi seggo in un bar, a Marigliano, e comincio a recitare con Sebastiano. Proprio a recitare. Faccio le prove lì. Si forma un capannello intorno... Cioè, come mezzo conoscitivo ho usato sempre il teatro. Mai la pseudopolitica, perché sarei impreparato, perché farei un discorso stupido.

LIVIO. Quindi *Sudd*, *Chianto* e *risate* e l'ultimo *Rusp spers*, a Marigliano non li hanno visti.

LEO. A Marigliano non li hanno visti. Però gli spettacoli li ho preparati con loro. Le scene le hanno viste. Noi improvvisavamo – io, Sebastiano e gli altri – su delle pedane, nella



Leo De Berardinis, *Sudd* (1974)

galleria, con la gente che partecipava intorno, bocciava certe idee e altre le approvava, suggeriva addirittura delle battute... Li facevo scrivere... Che mi consigli di dire? E queste cose qui. E così è nato, per esempio, *Chianto e risate*. Cioè l'abbiamo fatto insieme a loro. E questo è più importante che presentare uno spettacolo. Io glielo presenterò adesso, dicendo però: non mi dovete rompere i coglioni, non dovete né applaudirmi né fischiarmi, l'avete fatto voi. Capito? Cioè me ne lavo le mani, in senso però positivo. Li responsabilizzo.

BIANCHI. Qui però sorge un grosso problema, che è forse il problema di fondo. Tu metti in guardia contro il rischio dell'incultura, del fare sottocultura. Di fatto, però non rischi di ricreare un ghetto...?

LEO. L'ha detto prima lui [LIVIO]: il miracolo è proprio questo: vado a Parigi e, se ghetto era...

BIANCHI. Vorresti finire la domanda. Prendiamo il pubblico della tua retrospettiva torinese. Forse è un caso particolare, però m'è parsa interessante la reazione di parte di esso. Quando vi erano certi momenti che più richiamavano Viviani o la sceneggiata, avevo l'impressione che mancasse un certo filtro "ironico" e che quei momenti venissero presi come "bei momenti commoventi" all'interno di spettacoli sconcertanti...

LEO. La colpa è loro. La colpa è loro. Nel momento in cui ascolto Mozart io posso commuovermi, ma non in un senso di merda, come si commuove lo stronzo. Commuovermi per questa... cioè musicalmente. Si può piangere per tante cose. Mozart può essere "gestito" in tanti modi...

LIVIO. Cioè tu vuoi dire che ti commuovi perché rendi logica la struttura musicale. In questo senso?

LEO. Sì, in questo senso mi commuovo. C'è il ciglione che si commuove al motivetto, alla melodia. Cioè, quando io ascolto Verdi, mi commuovo per determinati motivi. C'è lo stronzo che si commuove nel senso bieco della parola. Però non è responsabilità di Giuseppe Verdi. È come quando tu [Bianchi] mi dicesti se far recitare i miei attori non fosse un po' come fare lo zoo. E io ti risposi che lo zoo lo fanno gli spettatori, non lo fanno gli animali. Ecco. La stessa cosa.

BIANCHI. Più avanti bisognerà riprendere anche questo discorso. Adesso però il punto era un altro...

LEO. ... Cioè, se uno piange a sentire "Di quella pira", piango anche io. Però io piango per certi fatti, e quello piange perché è un coglione. Però Verdi non c'entra...

BIANCHI. D'accordo. Però, ripeto, il punto è un altro. Si parlava prima di codici. Ora non c'è il rischio che il vostro sia un codice *interno* alla situazione di Marigliano o, se vuoi, alla situazione di un certo sottoproletariato di Marigliano, cioè un codice non trasferibile altrove? Il che non significa che sia i per sé negativo, a può comportare il rischio che un certo tipo di teatro di radicamento (in cui credo profondamente) si trasformi, al di là delle intenzioni, in qualcosa di ghezzante. In altre parole: a Marigliano si sta creando una situazione particolare, per cui un prodotto che è di fatto sperimentale viene recepito a livello popolare. E questo per me è straordinariamente positivo e importante. Il rischio, tuttavia, rimane: quello di dar vita a un teatro basato, come dicevo, su un codice interno, valido nell'ambito di un gruppo e non recepibile al di fuori di certi parametri che sono quelli di quel particolare gruppo.

LEO. Se fosse così, io avrei fallito completamente tutto. Questo rischio io, personalmente, non l'avverto. Certo, teoricamente c'è. Io però, non l'avverto assolutamente. Anzi, mi spaventa il contrario. Tant'è vero che quando io scrissi la presentazione – che purtroppo non ho qui con me – per l'Abaco di Roma di *Chianto e risate*, dissi: sia ben chiaro, sia ben chiaro, che il teatro di territorio funziona al cento per cento in quel territorio però guai, guai!, se questo non mi funziona come documento dialettico nelle altre zone. Perché altrimenti buonasera! Hai chiuso! È logico, so benissimo che a New Orleans il jazz oppure la musica araba è presa al cento per cento dall'arabo però al cinquanta per cento anche da noi. Allora ... ma forse è sbagliato: lo dico sbagliando... mi funziona di meno, non so, Louis Armstrong o Charlie Parker mi funzionano meno a Katmandu. Però mi funzionano lo stesso. È questo che fa di Charlie Parker una questione cultural/politica. Se no sarebbe uno stronzo negro che può suonare nei bassifondi, nei ghetti e morire lì di cirrosi. E mi finisce là il discorso...

BIANCHI. Se ho capito bene, tu vuoi dire che si capovolge una certa situazione culturale e quindi si fa un discorso anche di tipo politico nella misura in cui mentre un certo teatro – genericamente borghese, ma a volte anche di avanguardia – usa dei parametri di riferimento che il cosiddetto pubblico popolare non ha a propria disposizione ...

LEO. ... qui è esattamente il contrario ...

BIANCHI. ... tu invece con il tuo teatro metti in condizione di inferiorità il cosiddetto pubblico borghese.

LEO. Non solo. Non solo. MA io, con questi mezzi così semplici, quelli appunto del teatro dell'ignoranza ... perché anche il pubblico borghese è ignorante ... laddove il pubblico ignorante conosce quantomeno il dialetto, il pubblico borghese non sa nemmeno la lingua italiana, quindi è ancora più ignorante ... Però io dico: io ti rovescio tutto. Cioè nel momento in cui io scarnifico le cose e porto una cultura "altra", degradata, di merda, dove c'entra sia la televisione, che il juke box, che Sergio Bruni, eccetera, questo, come osmosi culturale, come scontro e dialettica culturale in Svezia, mi funziona di più

che non portare Strehler.

LIVIO. Purchè la si porti nel modo in cui la porti tu.

LEO. Bè, d'accordo. Purché ci sia quel miracolo di cui si parlava prima, per cui questa cosa, anche se radicata profondamente nel territorio, la si fa a Parigi, e non viene accettata genericamente, ma viene accettata come scontro dialettico di cultura.

LIVIO. Una precisazione. Qui si continua a usare il termine di "teatro sperimentale", sul quale non sono più tanto d'accordo.

LEO. ...lo non sono mai stato d'accordo su questa definizione. Io ho sempre detto che il nostro è l'unico teatro. Basta.

BIANCHI. Quando parlavo di teatro sperimentale e di avanguardia non ne parlavo in termini generici. Mi riferivo a quel tipo di teatro che si chiude nella cantina e fa un discorso essenzialmente formalistico, che oggi non ha molto senso. Cioè un teatro che si autosoffoca.

LIVIO. Diciamo che Leo e Perla usano dei codici teatrali alti che frammischiano a dei codici teatrali estremamente bassi e che da questa frammistione viene fuori un codice teatrale che è il teatro, oggi.

LEO. Che è l'unico teatro possibile.

BIANCHI. Mi sembra comunque che la cosa importante sia il fatto che il parametro di riferimento sia quella cultura, degradata finché si vuole, di cui parlava Leo, ma che è pur sempre una cultura non nostra, tua e mia, ma loro, per cui siamo noi che dobbiamo sforzarci di capire loro. Non più, come in un certo tipo di teatro, loro che devono sforzarsi di capire il nostro teatro e quindi la nostra cultura e quindi la nostra vita.

LEO. Infatti! C'è una battuta in versi...Mi diverto a scrivere tutto spezzato, in righe... Non sono versi... Ci divertiamo io e Perla. Io detto e lei va a capo... In cui dicevo: io sono stato costretto a imparare l'italiano, adesso tu impara il foggiano. Ecco. Cioè, se io devo imparare l'italiano, impara anche tu il foggiano. Che cazzo vuoi da me?

BIANCHI. Il che però non significa: ben venga un'Italia in cui si parla il foggiano.

LEO. Per l'amor di Dio!

LIVIO. Tant'è vero che poi si parla l'italiano. Cioè la cornice in cui si inquadra il tutto, nei loro spettacoli, è in italiano. Cioè perfettamente comprensibile.

BIANCHI. Parliamo un poco dello zoo di cui si diceva prima. Cioè del tuo modo di "usare" attori non tradizionalmente "colti", quelli per intenderci, che conoscono soltanto le "tre sillabe". E non mi riferisco soltanto all'*Amleto*, in cui il tuo esibirti sembrava quasi volere indurre il pubblico a farsi quattro risate. Ma anche a *Chianto e risate*, dove, ad esempio, una volta sembrava quasi che tu ti divertissi a far ripetere la stessa scena ad un attore. Si ha l'impressione che vi sia, in certi momenti, la strumentalizzazione non di una cultura, ma di una persona/attore, che non si rende conto del gioco di cui è vittima. Prendiamo un altro esempio: c'è un tuo attore che si muove fuori scena come si muove in scena, e non dà quindi l'impressione di rendersi conto che tu lo utilizzi in scena in un certo modo trasformando, come dicevi, il ridicolo in comico o il drammatico in tragico.

LIVIO. Tu dimentichi che in questo modo di far teatro c'è un lato estremo di crudeltà.

BIANCHI. È proprio lì che voglio arrivare. Ciò di cui si parlava prima. Lo zoo. L'animale esibito.

LEO. No. È esattamente il contrario. Allo zoo si va per accarezzare gli animali, perché restino tali. Allo zoo si va per vedere degli animali in galera, e che restino in galera. E per accarezzarli. Resta animale, resta animale, se no, come m i diverto io? Il mio rapporto con quegli animali è il contrario. Io tratto male le persone che amo. Le persone recuperabili. E quando dico ad un attore: sei una bestia, glielo dico perché diventi uomo. Tu dici: con quale diritto? Questo può essere un mio difetto di temperamento. Però l'intenzione è quella.

BIANCHI. È proprio questo il tuo discorso, mi sembra, meno persuasivo. Quando tu dichiari di rivolgerti in un certo modo a un tuo attore perché, dici, lui è come una bestia e io voglio che diventi uomo, pensi che il tuo atteggiamento sia accettabile?

LEO. È reale.

BIANCHI. Ma tu lo fai di fronte agli spettatori.

LIVIO. Sì, ma ciò che quel certo attore rappresenta è una bestia.

LEO. È quel mostro sociopolitico che ha espresso quell'attore, che io devo schiaffeggiare. Capito? Tu, una cosa puoi dirmi: come ti permetti di credere che puoi cambiare le cose con questo metodo? Allora ti posso dar ragione. Ma come rapporto è, assolutamente, correttissimo.

LIVIO. Tu vuoi solo far prendere coscienza al pubblico di una situazione, non puoi cambiare le cose. Tu vuoi mettere in crisi sociologisti, cattolici, ecc., che a un certo punto ti riscoprono la cultura autoctona come cultura vera. Tu gli dici semplicemente: no, sono delle bestie, questa è sottocultura...

LEO. Sono bestie, sono degli hippies meridionali, come ho detto nella mia ultima replica. Capellone, hippie e meridionale. Tu sei cretino come hippie e ignorante come meridionale. Questa non è cattività,

questa è crudeltà, nel senso esatto, nel senso giusto della parola. Ma non quel certo attore. Quello che mi ha – che ci ha – espresso quel certo mio attore.

BIANCHI. Ammettiamolo pure. Ma non c'è il rischio di fare un'operazione sul tipo del mongoloide della Biennale di Venezia?

LEO. No! Questo è Bob Wilson. O il mongoloide. È esattamente il contrario. Cioè, pornografia... Questo purtroppo sono costretto a... Non difendo Bernardo Bertolucci dell'*Ultimo tango*... lo ho sempre odiato quell'individuo, che per me è un basso commerciante, d'accordo. Però in tutta la polemica della non libertà, della censura, eccetera sono d'accordo con lui... Cioè, non c'è un cazzo da fare... E tutta questa polemica... Ho letto una frase sull'*Unità* o su *Paese Sera* di una banalità estrema che però mi funziona. Pornografia è soltanto chi sfrutta –sfrutta: cioè, guadagna da un'operazione-. lo non è che guadagno dall'esibizione del mongoloide. Questo lo fa Bob Wilson, lo fa quello della Biennale, eccetera eccetera. lo ho un rapporto con il mongoloide per dire: perché devono ancora esistere dei mongoloidi, qui, quando possono benissimo non esistere? Però, non è che io... Tu sei mongoloide, e te lo devo dire. Lo devo esibire. Devo sputare in faccia. Perché tu non lo sia più, oppure, se il processo è irreversibile, perché altri mongoloidi non non siano possibili. Ecco. Quindi è esattamente il contrario. Non è che io esibisca questa cosa qui per strumentalizzarla. No. lo vi pongo davanti al reale. E se è reale non facciamoci illusioni. Tu sei un hippie di merda meridionale che metti rhythm and blues invece di ascoltare le canzoni di Di Giacomo (ride), perché sei stato strumentalizzato a fondo. Ti sputo in faccia, purché si capisca la cosa che non ci dev'essere più questa cosa qui. Non so se sono chiaro. Quindi è un rapporto di crudeltà in senso politico. *Pas artaudien*. E allora il rapporto che ho con quel certo attore è appunto di violenza estta. Appunto ti dicevo che tratto male le persone che amo. Non è un frase romantica. È politicamente giusto. Cioè, bisogna trattare male i contadini. mandarli a fare in culo, nel momento in cui di ghetizzano nel loro piccolo campiello, come è laggiù che son tutti orti, eccetera eccetera, non fanno una cooperativa, non si muovono e non fanno niente. Mentre i contadini del Nord, delle Puglie, del Foggiano, che non a caso hanno fatto politica, sono stati comunisti, senza la fabbriche, cioè vivendo fuori dalla terra, con Di Vittorio, eccetera. E non a caso Di Vittorio è nato là.

LIVIO. D'altronde c'è un altro fatto, sul quale non so se sei d'accordo. Che cioè tu sei crudele non soltanto con i tuoi compagni/attori, ma anche con te stesso...

LEO. lo mi sto distruggendo...

LIVIO. Appunto. Perché questo spettacolo è il vostro spettacolo. Quindi loro ci sono perché voi, tu e Perla, li avete scelti in quanto tali. Tu, come meridionale, sei anche "loro", quindi non te la prendi solo con loro...

LEO. Sì. lo sputo in faccia pure a me quando dico: hippie e capellone. Anch'io ho i capelli lunghi. Anch'io sono capellone e meridionale...

LIVIO. Quella che tu chiami "la solita retorica del sud"...

LEO. La solita retorica del sud... La fame...

BIANCHI. Tutto questo andrebbe bene se non ci fosse sempre in scena un certo Leo, sempre perfettamente a posto, che gioca un poco a fare la "star" e che certe cose non le fa ma le fa fare agli altri. È lui che dà le sberle agli altri, ma è Perla che si sporca con la farina e con la segatura. È Perla che si mette sotto l'acqua e si bagna, è Perla che si strucca in scena e vomita nel bidet. E sono gli altri che vengono presi a calci e a pugni, che vengono sfottuti e così via. E in mezzo, invece, Leo, che dà proprio l'immagine della "star".

LEO. È esatto. Però ci sono due piani. Prima c'è il fatto di cui ti parlavo prima: che lo devo giocare questo ruolo, se no non provocherei certe reazioni. E quindi, se non ci fosse questo contrasto tra me, truccato e per esempio, Sebastiano sporco, non ci sarebbe tutto quello di cui si parlava un'ora e mezzo fa. Cioè io sono leader, spalla e gli altri sono altre cose. Ma non per un fatto finto, che mi scelgo, ma perché per temperamento e per funzionamento teatrale dello spettacolo, *devo* essere così. Se io fossi come loro non so perché andrei in scena. Secondo, c'è un'autoironia in tutto ciò, nel mio atteggiamento, che forse t'è sfuggita: per incapacità mia di espressione. lo mi bacio la mia statua, mi bacio la mia maschera, ma mica che mi bacio veramente. Ma per dire: Madonna! Quanto fanno schifo quelli che si baciano veramente, che baciano se stessi. Cioè, c'è l'ironia e poi c'è quel famoso rapporto tra leader, spalla e componenti di una formazione. Ci dev'essere questa diversità, se no – nel nostro caso, non ti parlo di categoria – nel nostro caso, funziona soltanto per questo. Se io vado in scena come "star", se non mi dò atteggiamenti da "star" se non picchio gli altri in quel modo in quel modo là, non ne sortisce fuori niente.

BIANCHI. La tua ironia non m'è sfuggita. Ma volevo sapere se ti rendevi conto di certe conseguenze o se io ho invece travisato certi fatti. Quanto tu dici, mi sembra, porta alla conclusione che il personaggio – o il ruolo, se preferisci – "esecrabile" in scena è il tuo.

LEO. Certo!

BIANCHI. Nel senso di un potere che sopraffà?

LEO. No. Io sono nella loro stessa barca. Soltanto che, tecnicamente, devo svolgere quel ruolo perché ho un temperamento teatrale di quel tipo lì. Il fatto che funzioni lo spettacolo è soltanto in ciò: che io mi diverto a fare la star "criticamente" e loro fanno quello che fanno. Se no, non staremmo insieme.

LIVIO. Anche loro, si divertono! Non dirmi che Gigino non si diverte!

LEO. Per la madonna! Il divertimento nel senso sano della parola, nel senso che uno si scarica di tutte le cose, eccetera.

BIANCHI. Io parlavo del taglio "ideologico" dello spettacolo, "ideologico" in senso proprio...

LEO. Io non rappresento il "potere", assolutamente. Io rappresento soltanto la "coscienza" del non-potere. Esattamente il contrario. Dico: stronzi! Farete sempre schifo finché vi comporterete così. La mia sopraffazione è una sopraffazione di non-potere, nel senso che io sono la coscienza di qualcosa che deve diventare classe.

BIANCHI. Tu però, in quanto "personaggio scenico", vuoi giungere a farti esecrare dal pubblico. A farti odiare. A far sì che il pubblico si chieda perché fai certe cose, come puoi permetterti di farle.

LEO. No, no, no. Non esecrare dal pubblico. Io...per fargli capire... Bè, se è un pubblico di merda, allora dice così. Se invece è un pubblico cosciente allora capisce benissimo che io rappresento...io sono la loro anima nera. "Loro" di Sebastiano, Gigino, eccetera, naturalmente. Non del pubblico. Per cui lo schiaffo che dò a Sebastiano è lo schiaffo che do anche a me, è uno schiaffo che ci diamo collettivamente. La cosa finisce lì. Ma non è che io rappresenti il potere che ha ridotto Sebastiano così. È esattamente il contrario. Io sono Sebastiano con gli strumenti che la borghesia mi ha dato, quando sono andato in fabbrica, in più, per cui posso dire: stronzo di crumiro! Ti picchio! Questa è la mia posizione. Che poi essa venga fuori o non venga fuori questa è una responsabilità mia. Però non solo responsabilità mia, ma anche di chi viene a vedermi, a vederci. Una responsabilità comune, sia ben chiaro. Certo, che io poi sia "antipatico" di viso, può anche darsi; però non c'entro... Insomma, se fossi così come dici tu, farei un teatro didascalico, farei...farei la messa nera, insomma. Dario Fo. "Io rappresento il potere. Ah, poverini! Il potere picchia gli altri..." No. Proprio no. L'operazione sarebbe la stessa, insomma. Sarebbe la solita operazione "borghese" di teatro, didascalico (perché Brecht è teatro borghese; Dario Fo è teatro borghese: teatro-borghese)...

LIVIO. Un momento! Brecht è teatro borghese critico, Dario Fo è teatro borghese senza nemmeno sapere di esserlo.

LEO. Teatro borghese e basta.

LIVIO. Vorrei ora discutere un punto di *Chianto e risate* che è il più problematico dal punto di vista del linguaggio della messa in scena. E mi riferisco a Perla. Finora abbiamo parlato degli altri attori, di Sebastiano, Nunzio e Gigino. Però c'è anche Perla. C'è e come! Allora il problema di Perla è questo: Perla non è né te né loro. Non è te, in quanto non fa il gioco dello straniamento, dell'impossibilità del tragico, dell'impossibilità del comico, eccetera. Non è nemmeno loro perché la sua non è una tranche de vie, lei è un'attrice. Un'attrice che recita in questo dialetto che è di base foggiana ma con un'inserzione di pronunzie diverse e anche di parole, a volte addirittura inventate lo infatti ho una difficoltà enorme a capire il copione. Però recita la parte di una di queste sottoproletarie, no? Cioè, è sistemata nella struttura dello spettacolo apparentemente come se fosse una dei quattro. Infatti tu ne resusciti quattro per vedere di rintracciare l'autore della Grande Svolta di cui parla *Chianto e risate*. Che cosa dunque rappresenta nella struttura dello spettacolo questa diversità di Perla?

LEO. Te lo dica lei (indica Perla).

LIVIO. Appunto. Io sarei d'accordissimo (Perla non parla e ride, schernendosi).

LEO. Il fatto è questo. Nel nostro modo di fare teatro io lascio la libertà a chiunque. Sempre in quella struttura, naturalmente. È stata Perla che ha scelto di fare quello che fa. Che poi abbiamo collaborato insieme alle battute – io so il foggiano, oppure certe battute sue le ho scritte io, altre le ha aggiunte lei – o che lei abbia dato consigli a me, questo non vuol dire nulla. Questa domanda la posso assumere a posteriori. Cioè, non c'è stato un perché a priori, capisci? un calcolo. Perla era così. Fa questo. Basta, finisce là. Vediamo che cazzo succede.

LIVIO. Ma Perla non è "così". Perla è un'attrice che fa *Macbeth*, che fa *Amleto*...

LEO. Non è un'attrice...

LIVIO. Come no! Sebastiano, Nunzio e Gigino sono così. Perla non è così.

LEO. Ma io credo che Perla sia così. Non nel senso com'è in scena. Cioè Perla ha una pena, un'angoscia tale, partecipa tanto di certi problemi e di certi fatti, per cui automaticamente si sente più a suo agio, come vita, come partecipazione politica alla vita, facendo quelle cose là. Ma non come "parte". Cioè "io faccio la parte"... Può sembrare, perché in effetti lei non è come Sebastiano, come Gigino, eccetera, ma io... questo qua è un problema che anch'io mi pongo e non l'ho ancora risolto. È una domanda molto, molto intelligente. Una domanda molto... Cioè io non sono ancora riuscito a capire la cosa da un punto di

vista proprio...né prima né dopo. Però so una cosa: che lei funziona come...“parti chiuse” di una cosa. Cioè in tutto lo schema – parliamo di teatro come tecnica – lei è un riferimento costante, qualcosa di fisso, la martellata che arriva ogni tanto. Il perché e il percome non lo so. Che funzioni, questo lo so.

LIVIO. Hai anticipato una cosa che volevo dire. Cioè, Chianto e risate è uno spettacolo estremamente difficile da leggere, però è chiaro che si possono identificare tre codici di recitazione: uno è il tuo, che è quello che abbiamo detto, la cornice, ecc.; l'altro è quello delle tranches de vie, cioè di questi tre attori che sono come sono e che nel rapporto con te diventano un'altra cosa...

LEO. Sì però guarda che sono falsi, sono falsissimi, sono bugiardi, sono napoletani...

LIVIO. ...Infatti, ma così sono i più grandi attori che ci siano... Io ho proposto a Ladini di dar loro la Noce d'oro...

LEO. Io la darei a Gigino...

LIVIO. Ma anche a Nunzio un pezzettino, e a Sebastiano...

LEO. Mezza ciascuno...

LIVIO. Torniamo al discorso. Codice molto bene identificato il tuo. Codice molto bene identificato il loro. Rapporto tra i due codici che forma il codice dello spettacolo. Però c'è un terzo codice. Cioè quello di Perla è un codice che è diverso. Tu hai detto molto giustamente che sono “pezzi chiusi”. Infatti lì non si muta mai nulla. Addirittura io sono stato attento e mi pare che i movimenti siano identici...

LEO. Sì... Quasi.

LIVIO. Sì, quasi. Perché guarda... (gesto di Perla; rivolto a lei) sì d'accordo, una volta dovevi tirare giù la corda per la fossa a sinistra, un'altra volta a destra. Quindi è chiaro che dovevi spostarti. Però per esempio quando vieni a proscenio per tirare fuori tutto quel pattume del tesoro del marchese, hai sempre fatto gli stessi movimenti. È lui che cambia. Una volta cita Ribellino, l'altra volta cita Carlo Quartucci. Però quello di Perla è un terzo codice.

LEO. Forse è quello che unifica... Cioè forse, tecnicamente, è quello che salda questi due mondi. Tecnicamente. Che poi “tecnicamente” significa anche “politicamente”. Cioè sempre la stessa cosa. Forse se non ci fosse lei come perno fisso, la cosa diventerebbe molto labile, diventerebbe diversa...

LIVIO. Cioè diventerebbe solo “risate” tra l'altro, no? Perché è *Chianto e risate e risate e chianto*, ma il “chianto” è tutto lei...Perché in effetti il grottesco dei tre attori nei tuoi confronti non è pianto, è sempre riso, un riso storto magari, ma sempre riso...

LEO. Un riso becerò...

LIVIO. Ma è sempre riso. È lei che piange...

LEO. Sì, certo...

LIVIO. Quindi rientra proprio nella struttura. Però...

LEO. Tu volevi dire un'altra cosa, cioè: lei che c'entra tra voi. Io appunto dico, secondo me come punto focalizzante di certi fatti. E questo non solo in *Chianto e risate* ma in tutti gli spettacoli, anche in *Zappatore*, anche in *King Lear*...

LIVIO. Lì però mi sembrava molto più... Diciamo che la trama della struttura si vede molto più chiaramente in *Chianto e risate*, che è uno spettacolo da leggere come uno spartito musicale, secondo me. Perla, a differenza degli altri, è veramente un'attrice, non so se tu sei d'accordo...

LEO. No. A me attrice mi dà fastidio linguisticamente...

LIVIO. Lasciami finire... È veramente un'attrice che recita una determinata parte con il processo di immedesimazione di Stanislavskij, senza però accettarlo mai, cioè fermandosi sempre sulla soglia che la porterebbe ad un certo punto a essere quella che recita, mentre invece lei non è mai quella che recita...

LEO. Pensa esattamente la frase al contrario. Leggila al contrario. Lei è esattamente quello che è in scena. Non è che si immedesima.

LIVIO. Allora a questo punto la metti sullo stesso piano di Nunzio, di Gigino e di Sebastiano...

LEO. Sì. Sì. Tu non ci credi?

LIVIO. Ti confesso che non mi convince. Io ci vedo un altro codice...

LEO. Io è questo che ho capito di lei... Bè, sono facilitato nel capire lei perché sono dieci anni che la conosco. Lei è “esattamente” quello che è in scena. Cioè, non è che si immedesima. Lei è intensa in quel modo.

LIVIO. Sì, su questo siamo d'accordo. Però lei è la rabbia, è la rabbia pura. Mentre gli altri trovano sempre una giustificazione alla loro miseria...

LEO. È lei, è “così”... Gli altri sono diversi da lei. Perché lei è veramente arrabbiata. Forse adesso ci stiamo avvicinando. Anche lei è come Nunzio, Sebastiano, ecc., in quanto è quello che è lì. Non so se sono chiaro. Però in una dimensione completamente “altra”. Questo sì. Perché “lei” è diversa da “loro”. È diversa da loro ma in effetti è come loro... Non sono cazzate degli Anni Sessanta che scrivevano i critici... Cioè non è che lei si immedesima in una parte o soffra quel personaggio, lei è veramente... Quando lei è

per esempio... fa sempre gli stessi gesti o urla con una certa cosa, ecc. è perché lei è così. Lei vuole – almeno per quello che ho capito io – vuole essere quello che è “in scena”. Tu non l’hai vista fare le scenate nella vita: sono identiche q quelle che fa sulla scena. Sono appunto scenate nella vita, capisci?

LIVIO. C’è però una mediazione...

LEO. Cioè non è “attrice” nel senso deteriore della parola. Lei appunto non “fa” teatro ma “è” teatro. In un modo diverso dal mio, e in un modo identico a quello degli altri tre, però essendo diversa dagli altri tre come atteggiamento nei confronti della vita. Cioè meno coscienza o più coscienza. Temperamento diverso... Più temperamento o meno temperamento. Però secondo me è proprio questo il problema. Ed essendo lei arrabbiata sempre in un certo determinato modo, forse-questo lo sto dicendo proprio così: neanche io lo so con precisione –forse può determinare quel punto attorno al quale...in effetti lei ha sempre fatto da perno allo spettacolo...io l’ho sempre fatto di lei e lei ha sempre fatto di se stessa un perno sul quale ruota poi tutta la vicenda dei nostri spettacoli...Sempre. Tranne che nell’*Amleto*. Però credo che sia questo il discorso. Io non so se lei sia d’accordo, se ne sia cosciente o no. Non m’interessa saperlo. Però ho capito quello che vuoi dire tu. Io direi che lei è uguale agli altri. Essendo lei però diversa dagli altri, il rapporto tra me e lei è diverso.

LIVIO. Appunto. Questo è molto importante. Perché tu con gli altri hai un rapporto, però con lei non hai nessun rapporto. Cioè tu non entri mai in contatto con lei...

LEO. Assolutamente no.

LIVIO. Allora questo vuol dire che nell’intersecarsi dei codici recitativi dello spettacolo il suo è un codice a parte. E siccome il suo è, direi, un codice altamente tragico, di tragedia “alta”, se fosse sola, saremmo chiaramente di fronte a quella tragedia impossibile che oggi non si può più fare. Incastrata nello spettacolo, diventa un’altra cosa...

LEO. Diventa veramente una tragedia... (*ride*)

LIVIO. Appunto. Cioè una tragedia come lo stai dicendo tu adesso. Difficile renderlo per iscritto. Non è soltanto un modo ironico, è un’altra cosa... Allora non è vero che non esiste questo rapporto tra lei e te, come non è vero che non esiste tra lei e gli altri. Come non è vero che lei sia uguale agli altri: lei è veramente diversa dagli altri, il perché non lo so, però è veramente diversa dagli altri. Il suo rapporto con voi sta nel fatto di non aver rapporto. Non è un gioco di parole.

LEO. No, no. Ho capito. È infatti quello che io dicevo un po’ prima. Però lei – lo dico di nuovo – fa parte di quell’altra zona... Cioè: c’è un mio modo di fare, c’è un modo loro di fare. Lei non è un’attrice, come gli altri non sono attori. Ma non lo dico, questo, per disprezzo: lo dico come fatto positivo, sia ben chiaro. Cioè non sono attori borghesi, non sono queste cose qui... Lei è identica a Sebastiano, però si esprime...vive, diciamo così...in scena...s’intende vive in senso naturalistico...cioè “è” in scena in un modo completamente diverso da Sebastiano perché ha una culturab e un’estrazione sociale completamente...e una rabbia diversa.

LIVIO. Perché ha cinque sillabe, non ne ha solo tre.

LEO. Ne ha cinque. Però è come Sebastiano. Cioè non gioca il mio ruolo. In effetti sono due. E dato che lei ha una forza tragica notevole, che inserita in un certo scherzoso/macabro funziona, lei ha sempre fatto da perno in tutti gli spettacoli. Un perno fisso. Ecco, forse lo schema è lei.

LIVIO. Questo nel *Macbeth* è evidentissimo...

BIANCHI. Cioè la struttura è la dialettica tra voi due.

LEO. Cioè in effetti lei non è altro che la struttura su cui improvvisare. Ecco. Forse ci stiamo avvicinando al punto. Però questa struttura non è di tipo borghese, interpretativo, da attrice, eccetera eccetera. No, è da un punto di vista proprio tecnico, teatrale, per cui c’è bisogno di...lei è un basso continuo, parlando musicalmente, una cosa del genere. Questo problema però io non me lo sono mai posto prima di fare gli spettacoli, a livello di allora tu tun così oppure io cosà, faccio il perno, eccetera. Leggendo i nostri spettacoli – perché li leggo anch’io, scena per scena, sera per sera – forse è questo: lei è il tema su cui improvvisiamo. Lei è quella struttura, che a livello tecnico teatrale serve per forza, un punto di riferimento su cui ruotano tutte le altre cose. Credo che sia così.

BIANCHI. Ancora una domanda. Torniamo ad *Amleto*. È stato il primo spettacolo che avete fatto insieme. Come è emersa la possibilità di collaborazione tra due temperamenti così diversi? C’è stato, teatralmente parlando, un processo di adattamento delle esigenze reciproche? Come avete cominciato a lavorare insieme, in parole povere?

LEO. È stato così: il primo fatto è che io avevo visto lei recitare e mi era piaciuta moltissimo. Lei recitava al C.U.T. negli *Eroi malvestiti* di Giorgio Bandini, con la regia di Giorgio Ban. C’era lei, Tino Schirinzi, e anche Tino Schirinzi m’era piaciuto molto... Capitò che io avevo bisogno di soldi e dovevano sostituire un attore lì. Dato che io avevo ventidue anni, così, ed ero considerato a Roma l’attor giovane più bravo (*ride*) – avevo fatto *Fin de Partie* al Quirino, cose del genere – e il più con la faccia di cazzo, per dire,

che in tre ore vai in scena e che cazzo te ne sbatte le balle, chiamarono me. Per cui ci conoscemmo un po'. Fin là la storia. Poi io abbandonai Carlo, e, caso strano quando abbandonai Carlo mi trovai solo...in effetti poi son cose che avvengono anche abbastanza banalmente, no? ...abbandonai Carlo, mia moglie, mia figlia e tutto e incontrai lei [Perla]. Ci incontrammo casualmente, ci piacemmo: lei s'era schifata di fare un certo tipo di teatro, io avevo abbandonato Carlo. Che facciamo? Facciamo uno spettacolo insieme. Poi abbiamo cominciato a lavorare insieme e ci siamo accorti che insieme si funzionava.

BIANCHI. Ma siete partiti da un'analisi dei vostri diversi modi di recitare e li avete fatti convergere in qualcosa di diverso, oppure oppure avete, diciamo, inventato un nuovo modo di recitare che s'adattasse alla vostra idea di fare teatro?

LEO. È più così, come dici tu, però dopo l'*Amleto*. Cioè attraverso il lavoro abbiamo capito delle cose. Attraverso il lavoro sull'*Amleto*. Perché, teatralmente parlando, ci si conosceva poco. Avevo visto di lei una recita, lei neanche niente di me. Ci siamo messi insieme d'amore e d'accordo, a letto insieme e che facciamo? Facciamo uno spettacolo. Abbiamo cominciato a lavorare su questo spettacolo. Durante l'*Amleto* ci siamo chiariti certe cose, abbiamo elaborato certi fatti, ci siamo conosciuti a certi livelli.

BIANCHI. È una mia impressione, o certi scatti di Perla nello spettacolo sono i residui di scatti reali di Perla durante le prove di allora?

LEO. Sì. Sì. Non scatti. Incredulità. Come! Devo far così... Ricordo proprio quando avevo deciso: allora va a fare in culo, allora facciamo una prova di memoria di questo cazzo di "Va in convento". È derivato da quello là, che non mi rispondeva mai. Eh so, ma io mi vergogno, lo dico in scena... Come lo dici in scena... Insomma non si può dire oggi seriamente "Va in convento" oppure "O monsignore"; eccetera.

BIANCHI. Una delle cose più belle dell'*Amleto* è aver portato l'"Essere o non essere" alla fine, travolto dai suoni del *Rigoletto*. C'è una predilezione per Verdi. Il *Dies Irae*, ad esempio, rispunta fuori da varie parti.

LEO. No. Io vengo da un'estrazione musicale jazzistica, e ho dato molto a Perla in questo senso. Lei invece viene completamente da un'estrazione verdiana più che lirica, musicalmente. È musicalmente. È lei che mi ha fatto conoscere Verdi. E per me Verdi è... ma non nel senso retorico della parola. E il *Dies Irae* è talmente forte... Ma non solo il *Dies Irae*...

BIANCHI. Schoenberg invece è una tua scoperta...

LEO. Schoenberg è mio. Schoenberg sì.

BIANCHI. Qual è la parte di Perla nell'elaborazione e nella creazione dei tuoi spettacoli?

LEO. Noi normalmente cominciamo così un nostro spettacolo... Di solito è una collaborazione di questo tipo: lei dà quello che può dare, io do quello che posso dare. È una collaborazione molto stretta: anche sui titoli, sulla ritmica, sullo schema... Litighiamo ogni giorno. Poi emerge fuori o lei o io o le due cose accompagnate insieme a seconda se ci sembra meglio una cosa o l'altra. Però è veramente una collaborazione in senso...violento. Io per esempio consiglio: fai questo. Però per esempio lei consiglia di mettere quest'altro oppure dice perché non inseriamo questo? Eccetera eccetera. Lavoro benissimo, insomma, e anche lei. Le facciamo insieme, insomma, le cose.

BIANCHI. Come in te c'è un elemento di crudeltà nel senso che abbiamo precisato, può esserci un elemento di masochismo, negli stessi termini, in Perla, simmetrico al tuo elemento di crudeltà? Questa degradazione nella situazione dei personaggi la mette lei oppure...

LEO. Sì, è probabile che ci sia questo elemento in Perla. Questa degradazione però la mettiamo un po' tutti e due. Però, naturalmente, quando io collaboro con lei e dico: piangi adesso, è perché conosco lei. Questo rimangiarsi, questo rientrarsi dentro, e questo esplodere in modo...come lei fa, fisicamente, in scena, eccetera, appartiene a lei. Io posso dirle: utilizza questo, qua. Questo lato è lei, non è assolutamente pensato e costruito. Quindi forse può benissimo che sia come tu dici. Credo. Non lo so.

BIANCHI. Ma perché Perla non parla fuori scena? Voglio dire: non soltanto adesso, ma mai.

LEO. Non lo so. Forse come io non parlo al telefono. Non lo so. Non parla mai in pubblico, non l'ha fatto mai. non solo, ma poi le fa schifo essere registrata. Cioè, lei ha paura, ancora, di sputtanarsi. Secondo me... (a Perla) È così o no? E allora dillo, dai!

LIVIO. È solo questo, oppure lei ritiene di dire tutto quello che vuol dire nel momento che recita?

LEO. No, no, sarebbe banale. Romantico. Questo lo fai per scusarla, dai.

LIVIO. No, non lo faccio per scusarla, ma perché ritengo che sia un atteggiamento critico rispettabilissimo.

LEO. Ma parliamo pure di Stalin, adesso. Lei non parla...

NOTA

Questa chiacchierata – intervista con Leo De Berardinis è stata raccolta in un albergo torinese il pomeriggio del 27 marzo 1976 da Ruggero Bianchi e Gigi Livio. È sempre stata presente, per tutta la durata della registrazione, Perla Peragallo: la sua partecipazione alla discussione è stata attiva con gesti, espressioni, sguardi, con quella sua mimica intensa e disperata; ma non ha parlato mai. E poiché non è possibile registrare su nastro per sole voci le espressioni, i gesti eccetera, ben poco resta, in questa trascrizione, del suo contributo alla discussione.