

teatro >>> Leo De Berardinis: *The connection* (Bologna, Teatro Testoni, 21 maggio 1983)

In ricordo di Leo ripropongo un mio articolo del 1983, ripubblicato in volume l'anno dopo. Leo compare qui come uno di quei teatranti, e furono assai pochi, che affrontarono, nel momento della polemica sul (e all'interno del) teatro di contraddizione alla svolta degli anni ottanta, il problema dell'avanguardia nel modo più rigoroso unito a un'espressione artistica eccezionale.

Di Gigi Livio

Leo De Berardinis non piace all'industria culturale e rappresenta il fenomeno più vistoso di rimozione teatrale dei nostri tempi. Il giornalismo cronachistico si è scaltrito dall'epoca di Petrolini: allora, al rifiuto snobistico dell'attore d'avanspettacolo, e di fronte al consenso del pubblico e dell'avanguardia futurista (e non solo), aveva dovuto piegare il collo, se pure di mala voglia. Pagò caro quell'errore e presentò il conto a Totò che fu trattato per lungo tempo come un puro fatto commerciale recuperato, tardi, come fenomeno populistico da una critica che intendeva non lasciare scoperta quella fetta di mercato: un altro misfatto del '68. Fenomeno populistico proprio lui che aveva giocato tutte le sue carte artistiche sull'astratto *nonsense* della crudeltà totale, che aveva condannato all'inferno – come Petrolini – tutto il mondo suo contemporaneo, e cioè il nostro mondo, e se stesso; egli che con una sola battuta sapeva svelare il ridicolo di tutta un'arte.



Leo De Berardinis, *The Connection* (1983)

Leo De Berardinis sa bene tutto questo: e, re degli attori e attore re – secondo uno dei suoi deliziosi *calembours* – reincarna Totò. Già in questo primo macrosegnale è evidente la forte carica critica del suo lavoro: Totò come critico dell'ideologia, appunto. Ma re-incarnare non vuol dire ri-fare, copiare; vuol dire "ispirarsi a" con la capacità di re-immettere in circolazione quel potenziale artistico e critico re-inventandolo. E questa re-invenzione è insieme dimostrazione dell'eccezionale bravura d'attore di Leo e della sua tesissima coscienza critica: perché Leo – Totò costituisce, appunto, l'ossatura di uno spettacolo in cui Leo attore e inscenatore di *The connection* si esibisce in una gamma svariata e ricchissima di toni e generi recitativi.

Il problema del "sublime", si sa, è al centro di tutto il discorso dell'arte "moderna"; quel sublime ormai infrequentabile ma ancora tutto presente come tensione poetica, utopia, luogo di felicità e infamia contemporaneamente, negazione costante e tensione assoluta, fuor di tempo, fuor di luogo, fuor di chiave. Non esiste possibilità di negare il sublime senza attraversarlo: il rifiuto pregiudiziale del sublime altro non è che buon senso filisteo: viltà tanto più infame in quanto non dichiarata, cinismo piccolo-borghese. Mentre solo una violentissima tensione al sublime e la coscienza della sua impraticabilità permette all'arte di essere ciò che il concetto di "moderno" vuole che sia: grottesco, negazione straziata e straziante, la vita giocata in un gioco assurdo e totalmente inutile perché non possa essere utilizzato da nessuno (e tantomeno dal mercato); concetto supremo del lusso – l'unico autentico lusso – e dello spreco, di uno spreco di sé che prevede la continua presenza della morte in scena.

Ed è la morte che è costantemente presente in *The connection*: il drogato che attende la vita dal "contatto", che esiste solo nel momento del *flash*, interessa Leo De Berardinis perché è messa in scena del tormento di chi non si sente omologo a questa società: ma il "suo" drogato è Charlie Parker, e Charlie Parker è il jazz, e il jazz, per lui, è il teatro e il teatro è l'attore: il drogato, per Leo De Berardinis

(e nel suo spettacolo) è un certo tipo di attore, il diverso, l'emarginato, colui che combatte costantemente la sua battaglia per essere inutile ben sapendo che è una battaglia disperata e che prima o poi verrà catturato da un circuito che lo renderà, ineluttabilmente e malgrado la sua renitenza, "utile". Ma le sue contorsioni e il suo dibattersi sono ciò che costituisce la vera e autentica poesia del suo fare spettacolo. Ecco il sublime, direbbe Pound, "nel vecchio senso": la dizione straziata, urlata, di brani di Artaud, Rimbaud, Ginsberg. Leo usa il microfono non come amplificazione della voce ma come strumento; canta, grida, urla: la sua voce si modula su toni diversissimi; giunge persino a "suonare" con la bocca e con la voce insieme all'orchestra che è in scena. E la desublimazione del sublime è già lì, interna al momento stesso dello spettacolo deputato al sublime. E non potrebbe essere altrimenti, dato che tensione al sublime e suo rovesciamento non sono momenti temporali distinti, in questo tipo di arte, ma sempre compresenti; semmai è una questione di accento, di enfasi: un po' più dell'uno o un po' più dell'altro, ma compresenti e contemporanei sempre. La trappola è pronta per scattare: un po' meno vigile diventa la coscienza critica e il sublime viene frequentato come se fosse proprio possibile farlo; che è la mistificazione costante dell'arte -o della cultura- borghese.

Ecco allora che Leo, nel pieno dell'enfasi "poetica" (di recitazione poetica), spezza le parole, artatamente combinandole secondo ritmi che non sono loro propri: le spezza proprio a metà, unendo l'ultima sillaba dell'una alla prima dell'altra e operando cesure inesistenti. I versi assumono un ritmo che non è più quello originario, è quello che conferisce loro l'attore; e le parole non significano più nulla se non la loro insignificanza; non servono a nessuna comunicazione. Quell'interruzione della comunicazione che Bene ottiene col sottrarsi sempre al tipo di recitazione del grande attore, ora Leo la raggiunge nulla togliendo al suo modo di stare in scena: l'eccesso dell'enfasi e del *pàthos* è frenato all'interno di se stesso e, sempre al suo interno, "criticato". Questo tipo di recitazione è definito dallo stesso De Berardinis quello dell'"attore lirico" che «che non "rappresenta", ma è teatro. Non fa teatro, è teatro. Non produce merce, non è merce. È». Notato quindi che per attore lirico egli intende il grande attore-autore; dello spettacolo (ancora: «La presenza in scena dell'attore lirico è una sintesi teatrale, un blocco unico tra autore, interprete, scenografo, luci: è un tutt'uno che però esprime se stesso») va anche detto, se pure di passata, che questa sua dichiarazione rappresenta il fulcro del lato patetico (da *pàthos*) dell'avanguardia: il momento in cui l'artista pretende di non essere mercificato.

Infatti proprio qui sta il punto, in questo non sottrarsi alla gravissima responsabilità di *fare ancora teatro*, di recitare, di essere attore, con tutta la coscienza che il fare può essere (sarà) mercificato ma anche con una forte tendenza che ora voglio qui definire utopica e non più patetica: patetica – in quanto piena di *pàthos* e contemporaneamente impraticabile – è la sua dichiarazione citata; utopica è la sua realizzazione – sulle tavole del palcoscenico – dell'"attore lirico". Voglio cioè dire che l'essere attore fino in fondo di Leo De Berardinis, ma l'esserlo nel modo critico e quindi ineluttabilmente straniato che s'è detto, gli permette di mostrare una tensione implicitamente *positiva* estremamente dialettica. Nessuna positività presente, in atto, ovviamente, ché sarebbe ben misera caduta, ma una positiva tensione utopica verso un mondo in cui i rapporti tra gli uomini non siano più amministrati, in cui l'alienazione non condanni più tutti all'inconsistenza, in cui l'arte non sia più mercificata.

Utopia, appunto, ma utopia positiva prospettata attraverso un'operazione artistica che frequenta fino in fondo la dialettica negativa; che questa dialettica propone nel suo farsi – sulle tavole del palcoscenico, sempre –; che è portata avanti da un attore che spasima, lotta e soffre e a cui non è estranea la sofferenza degli uomini perché questa sofferenza è tutta patita in sé, nel modo in cui l'attore recita, nella sua "tecnica". La quale tecnica, poi, si differenzia da quella di Carmelo Bene proprio in questo: nell'accettare ancora i rischi del recitare. Carmelo Bene ha ormai da qualche anno inteso erigere un monumento a se stesso: egli, al di là delle dichiarazioni di poetica, dimostra di essere un seguace del pensiero negativo non dialettico proprio lì, sulle tavole del palcoscenico. Il suo neo-classicismo tende a evitare la compromissione: egli agisce come se, in questa società, si potesse volare sopra la palude. Anche in Leo De Berardinis è ben viva la coscienza che attraversare la palude putrida sporca non solo le mani ma proprio tutto: non per questo egli si illude che si possa volarci sopra. Perché di una illusione, e solo di questo, si tratta. La palude è lì, questo è quel mondo: o la si attraversa in un modo – sapendolo – o nell'altro – fingendo di non accorgersene. C'è anche chi fa finta che non ci sia: ma costoro sono quelli che frequentano quel cinismo piccolo-borghese di cui prima s'è detto, fenomeno forse interessante per il sociologo non certo per il critico d'arte. Carmelo Bene sa benissimo che la palude c'è: e lo dice – col suo fare teatro, sia ben chiaro –; ma dice anche che non ne vuole essere contaminato.

Di qui quell'aspetto pòlito e, appunto, neoclassico che hanno i suoi ultimi spettacoli, di qui il suo non volersi compromettere, il procedere per ossificazione, il togliere di scena, il sottrarsi al tipo di recitazione del grande attore, il venir meno di quella carica grottesca che, via Petrolini, tanta parte ha avuto nella prima fase della sua storia di teatrante. Leo De Berardinis, al contrario, non si sottrae: vive il suo tempo, il nostro tempo, con tutto lo strazio ma senza infingimenti; non mummifica proprio nulla, non erige cattedrali nel deserto. Se deserto è, come tale bisogna riconoscerlo: ma non attraverso astratte dichiarazioni di poetica ma proprio lì, sulle assi del vecchio palcoscenico che ancora esiste, e finché esiste dovrà essere praticato, anche perché se non lo pratici è lui che pratica te: e qui si vuoi dire che il terreno della lotta lo sceglie sempre il nemico. Ed ecco allora l'uso di Totò (ma possono essere Viviani o Petrolini): lo spiazzamento continuo, lo straniamento dello straniamento.

Non è infatti inusuale che oggi si faccia il teatro nel teatro: dal tempo dei *Sei personaggi* pirandelliani è diventato di moda, lo fanno tutti (o quasi: esiste sempre una retroguardia della retroguardia). *The connection* non è tanto la rappresentazione di come Leo De Berardinis può mettere in scena il testo di Gelber, quanto la costante straziata autoparodia di come Leo De Berardinis vede sé che non può mettere in scena il testo di Gelber. Che prima venga il testo spettacolare e poi la scelta del copione è cosa, anche questa, ovvia; tanto più se si tratta di un grande attore che sceglie le parole che possano essere utili alla sua *performance*. Ma qui si tratta di un livello ancora più alto: qui non si tratta della sola scelta di un testo che non si può più mettere in scena senza comprometersi direttamente con una forma di protesta anarchico-velleitaria, con tanto di cifra stilistica naturalistica, quale fu quella del Living, quanto della critica della critica e cioè della messa in ridicolo della messinscena impossibile. Appunto, straniamento dello straniamento.

Siamo ormai oltre l'impossibilità del tragico (che rappresenta pure la forza del teatro neoclassico di Carmelo Bene); siamo al grottesco dell'impossibilità del tragico. Perché se è vero, come è vero, che oggi è impossibile frequentare il tragico senza rendersi immediatamente ridicoli, è altrettanto vero che anche frequentarne la sua impossibilità è diventata una cosa (quasi) ovvia: il mercato ha assorbito anche l'impossibilità del tragico. Non resta allora che ridicolizzare questa impossibilità: che è, sia ben chiaro, l'unico modo di praticare il tragico, qui e ora. La distruzione totale, il buio assoluto vengono così realizzati in tutta la loro pienezza: e la forza dello spettacolo di cui stiamo parlando sta tutta proprio nel suo feroce ottimismo, nel "fare" a ogni costo.

A differenza di Bene, De Berardinis non crede che il fare sia già di per sé volgare e che l'opporsi all'esistente sia un modo di comprometersi con questo; al contrario egli sembra ben conscio del rischio che pone la "morte dell'arte", un rischio perfettamente chiarito già fin dal '49 da Adorno: «Solo in senso



Leo De Berardinis, *The Connection* (1983)

ad una umanità pacificata e soddisfatta l'arte cesserà di vivere». Anche Leo intende porre resistenza alla morte dell'arte: morte dell'arte sono i drogati veri che il Living aveva messo in scena: non a caso quello spettacolo era tragico ("rispecchiava" – oh, la forza delle parole! – la "tragedia della vita") e "di denuncia". Leo, fin dall'inizio, quando viene a proscenio a snocciolare le sue battute (che in questo spettacolo contiene assai più che in altri), ironizza proprio sul fatto di aver dovuto prendere degli attori perché «i drogati veri oggi non ci sono più: se li sono presi tutti le televisioni private e anche non

private»: non si tratta di marmaldeggiare sul Living ma di chiarire subito i termini della questione nei confronti di chi, giocando su tanti equivoci, ha portato, in questi anni, la vita in scena, *performers* e compagni, sotto le etichette più varie. E contro una cultura che rimuove la morte proponendo, ideologicamente, di "riappropriarsi della vita" (ma di quale vita?), De Berardinis oppone una riappropriazione della morte: «simmo serie... appartenimmo 'a morte»: è l'ultimo verso della *Livella* di Totò ed è anche una dichiarazione programmatica che introduce *The connection*.

E, infatti, tutto lo spettacolo è pervaso di morte; De Berardinis regista sa assai bene realizzare il suo progetto anche quando non è in scena: quegli attori ingessati e impossibilitati a muoversi normalmente, illuminati da una lampada antinebbia al vapore di sodio che li rende tutti lividi come in un quadro di Pontorno, reggono bene, coro moderno, la struttura del testo spettacolare: «appartenimmo 'a morte», «la vita è una favola raccontata da un idiota», proprio così. Ma quando uno di loro dice una battuta chiave («io sto veramente male») tutti si fermano sospesi per un tempo vuoto, un tempo di angoscia e solitudine totale, di disperazione assoluta; poi Leo riprende a snocciolare le sue battute: anche quando si sta male sul serio, in questo mondo, non si può star male sul serio; commozione e suo rovesciamento parodico coesistono sempre, ineluttabilmente congiunti.

Ed ecco il finale: Leo torna all'infanzia, grottesca ma autentica espressione del perverso polimorfo freudiano; da bambino diventa vecchio per morire e rinascere in veste di Pulcinella. Scatta, a questo punto, la battuta chiave del *Macbeth*: «La vita è solo un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si dimena per un'ora sulla scena e poi cade nell'oblio: la storia raccontata da un idiota, piena di frastuono e di foga, e che non significa nulla»; sono le stesse parole che chiudono il *Macbeth* di Bene ma qui sono dette con tutta la rabbia che manca al raggelato neoclassicismo del primo; e se Bene, dopo questa battuta, scardina il teatro, Leo tenta invece un impossibile abbraccio al pubblico, che si rivela un abbraccio di morte quando, divenuto bianco e non più trasparente il velario dietro cui egli si era proteso verso di noi, solo le sue mani, ridotte a nudo scheletro, restano lì, come un teschio, a significare e l'impossibilità di quell'abbraccio e l'impraticabilità di quella morte. È il finale e non la fine: e, infatti, è proprio per quella carica critica di cui s'è detto, è proprio dalla presenza della morte in nessun modo mistificata che rinasce il desiderio della vita. Leo, per dirla ancora una volta con Adorno, «non nasconde (certo) di essere coinvolto nel tracollo reale della società tradizionale», non vuole salvarsi né noi ci salveremo con lui; «la sua rinuncia assoluta all'atteggiamento dell'autenticità diviene l'unica dimostrazione dell'autenticità creativa»: non vuole essere "autentico", non sta al di sopra della mischia come non ci stiamo noi spettatori.

Il suo messaggio non è disperante perché non è individuale: re dell'individualismo, parla a tutti noi, all'individualismo che è in ciascuno di noi. E, questa, è l'unica "utilità" autentica, appunto, in un'arte che interpreta fino in fondo l'aforisma di Wilde per cui «tutta l'arte è perfettamente inutile»: dove, a saper leggere, e schematizzando, si vuole poi dire che l'utilità dell'arte è inversamente proporzionale all'utilizzazione che di questa può fare il mercato; che è poi la morale ultima della favola di Leo e, per ciò che ci pertiene, nostra.