

37.6



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITA DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS

ARCHIVIO  
LEO DE BERARDINIS

1.5.10



ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS
15.10



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITA DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS



## LA TEMPESTA

Prospero dopo aver risvegliato e equilibrato dodici "personaggi" spezza la verga e seppellisce il libro magico per uscire dalla scena di questo mondo.

Ariel e Caliban sono in equilibrio.

L'avventura di Prospero può proseguire su piani transumani se... le forme, le passioni, le gratificazioni, gli applausi sono stati tutti consumati, se è stato consumato, completato anche il piano magico. E dopo un esame pitagorico dei "doveri" pagati sull'isola (purgatoriale dantesca) dà l'ultimo addio e beve l'acqua del Leté.

... e sì come da me son porte

così queste parole segna a' vivi

del viver ch'è un correre alla morte

(Purgatorio XXXIII)

\*\*\*

E' un caso che i "personaggi" della Tempesta siano dodici più Prospero?

Che siano dodici come le costellazioni zodiacali, come le dodici parti del corpo?

Comunque Prospero dopo aver liberato il suo Ariel, il suo fuoco, dalla spaccatura di un pino ed aver asservito il suo Caliban (Leviatan) riproduce in termini non più profani ma sacri quella tempesta che lo aveva portato all'isola dodici anni prima (ancora dodici), ritualizza la sua avventura nel mare della vita, della prima vita "del viver ch'è un correre alla morte".

Ed ecco che il mare della vita diventa "migliori acque" di una vita nuova anch'essa da superare, e l'isola diventa l'isoletta con la montagna, il cappello e la spada di Prospero <sup>d'Avantano</sup> il libro e la verga, anch'essi da superare: "spezzerò la mia verga, la seppellirò mille metri sotto terra, e, più a fondo che lo scandaglio abbia sondato, annegherò il mio libro".

Poi...se fosse toccato anche a Shakespeare darci ulteriori testimonianze: "La gloria di Colui che tutto move..."

Leo de Berardinis, Bologna, 28 febbraio 1986

## LA TRILOGIA

La Tempesta conclude un ciclo di sette spettacoli e tre anni di attività.

Kiat'Amore (Ass. Trianon Teatro di Marigliano) e Amleto, Dante Alighieri, King Lear, Il Cantico dei Cantici, Amleto (nuova edizione) La Tempesta (prodotti da Nuova Scena).

Si conclude anche un primo triennio di collaborazione con la Cooperativa Nuova Scena-Teatro Testoni/interAction, impiegato nella messinscena di una trilogia shakespeariana e in spettacoli "assolo", che oltre ad essere in sè conclusi e autonomi erano anche pre-messe, presentimenti <sup>dei</sup> di singoli spettacoli su Shakespeare.

Volevo, nell'attuale confusione sia teorica che pratica del teatro non solo nazionale ma internazionale, ricominciare ancora una volta dall'unico sicuro punto di riferimento teatrale in occidente, Shakespeare, e contemporaneamente centrarmi nel fondamento occidentale (la Bibbia, Dante).

Ripensando e criticando i sette spettacoli di questo ciclo, mi sembrano, come in altri "periodi" del mio teatro, un continuum compatto, le cui singole opere trovano giustificazione l'una nell'altra, senza alcun pericolo di teatro occasionale o di committenza.

Lo spazio scenico vuoto bianco, prosciugato in semplici superfici-pannelli, scandito in proscenio, palcoscenico, praticabile alto e dietro - scena buio, questo spazio scenico della Tempesta con i suoi costumi bianchi, le luci che si dilatano in totali di varia intensità luminosa bianca, e si contraggono in geometrie di colore, quasi che la luce contraendosi si solidifichi in apparenze, in simulacri appunto di colore, mi sembra il giusto epilogo dello spazio buio attraversato da lampi dell'Amleto, dello spazio dilatato in platea del Lear e finalmente ricomposto nella sua verginità "isolata" nella

Tempesta. E l'olivo dell'Amleto, schiantato e buttato in platea nel Lear, anch'esso si è ricomposto sul palcoscenico al limite del dietro - scena buio. Punto di riferimento centrale, tra un <sup>prima e un dopo</sup> davanti e un dietro.

La trilogia mi ha restituito uno spazio semplice ed essenziale, puro, passibile di diverse scritture.



E in questo spazio, appena percepibile quando comincia lo spettacolo, dei quasi morti avanzano dal fondo, avvolti dal preludio del Parsifal, in un naufragio senza fragore d'onde o di urli, già avvenuto, già conosciuto come illusorio ma necessariamente da vivere anche in tutta la sua concretezza, avanzano e sussurrano, invece di gridarle, le battute nel mare della prima vita, che benda gli occhi, ma lascia anche le ferite, prepara alla morte... li conduce alla riva dell'Isola di Prospero... reduce da un altro naufragio e autore cosciente dell'attuale.

E su quest'isola si svolge, attraverso lo sregolamento dei sensi, l'ottundimento della ragione, il passaggio ad una nuova consapevolezza, ed infine alla coscienza. Coscienza non conclusiva, ma premessa di altre tappe, di altre isole.

Leo de Berardinis, 28 febbraio 1986

ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS

Caro Pjuno,

la tua lettera mi dà l'opportunità di ribaltare alcune mie idee sul teatro, e tentare di togliere qualche catena a persona che stiamo.

C'è che mi scrivi e veramente la somma di tutti o quasi i luoghi comuni sul teatro: luoghi comuni che vanno combattendo da un quarto di secolo circa.

Non mi ha sorpreso, data la frattura esistente da almeno tre secoli e mezzo tra scrittori e teatranti.

Mi ha sorpreso che anche tu (perché poi mi ha sorpreso?) sia vittima di questa frattura.

Detto ciò, non mi sorprende che tu abbia lo stesso vizio che adobbi a registi e attori: la confusione.

La confusione appunto, e la genericità.

Quali registi? quali attori?

Buster Keaton o fino Brauner?

Stanslavskij o Missiroli?

E quali testi?

Per me il teatro ha di scritto una sola cosa: la scrittura scenica, e un solo testo: lo spettacolo stesso.

Nel vero teatro la parola è soltanto una componente di un organismo; e in teatro è epittima sia la scenografia verbale...

.. Ma guardate, l'aurora col suo rosso manto...? sia il suo contrario; per esempio un lampo di luce al posto di un grido.

Alla fin fine l'energia è sempre quella...



2

E un colpo di tamburo può legittimamente  
sostituire un verso -

L'attore degno di questo nome è un trasmu-  
tatore, un convertitore, un sacrificatore...

È anche un rifillo dello spazio-tempo,  
che appunto appare, si mostra -

È maschera da svelare, è corpo-velo da  
annullare tramite la sua presenza -

È il compito fatale di un attore come  
me è proprio quello della = distruzione  
del teatro in quanto maschera =, che  
teorico da anni, e che non si risolve  
semplicisticamente non facendo teatro  
e teatro (i balbettii di una pseudo-avanguardia)  
ma bruciando, uccidendo il teatro  
in teatro, per poi non averne più bisogno -  
Ma uccisioni con mezzi teatrali appunto -

Altrimenti scriverei dei saggi, che non  
potrebbero bruciare il desiderio di apparire...

La sua figura, la funzione grandiosa  
dell'Attore è quella vivificante della  
mortificazione... è quella di morire  
al teatro nascente...

Tu parli di barriere sonore-visive.

Eppure un quarto dello spettacolo è muto,  
indifeso, giù in platea con una semplice  
lampadina -

Tu dici che la parola non scende in platea -

Eppure quelli che hanno seguito non  
occasionalmente il mio lavoro sono  
stat. = toccati =, e il caso di Silvio,  
del Cantico.

Non parlo solo del pubblico.

Perfino i critici, coi quali non c'è mai stato  
unetto = accordo =, hanno usato espressioni  
(non m'interessa qui la loro positività  
o no) parole, quasi "suggerite" dallo  
spettacolo stesso.

Il Canticò va oltre la parola...

Non sai di teatro.

Come faccio a dirlo da una tua breve  
lettera?

Ma a chi da orechiò basta una sola  
nota cantante o esultante per capire  
chi è che canta.

Non hai inclinazione teatrale se prendi per  
= contorno, un velo che mi sepellisce  
come sotto un deserto. E quel deserto  
lo si ottiene con molta sapienza

luministica acquisita in anni e anni  
di teatro oltre che per vocazione.

Vengo fuori dal deserto per dire = Azzati...  
E' soltanto l'azzerramento temporale  
ottenuto con quell' Azzati. - Dopo che già  
mi sono azzato e uscito dal = contorno =



avrebbe dovuto far sospettare che  
ci trattava di lui altro che di contorno.

A Teatro, quello mio, ognuno prende  
quello che può, e soprattutto è scorretto  
aspettarsi ciò che si desidera.

Bisogna aprirsi, ma l'apertura deve  
essere rilassata non rigida; bisogna  
anche prendere, senza però inseguire chi  
si offre se la propria mano non  
arriva.

Il teatro è lotta, e perde chi vuol vincere  
superficialmente; perde chi non vuol perdere  
neppure un micron della sua purificazione  
dell'evento.

Veramente il pubblico dovrebbe farci pubblico,  
cioè = nessuno =.

E foce ci annala finita col solito schemino  
dell'attore sul palcoscenico e il pubblico fin  
in platea in attesa della trasmissione,  
se poi la trasmissione è un fantasma  
nelle menti dello spettatore, un fantasma  
che lo spettatore si è creato del cosiddetto  
= festo =, che l'attore - sicario (altro che  
alterna) dovrebbe fisicizzare.

E' proprio quel fantasma che il mio  
attore deve scardinare.



Il mio attore non è sicario né manomesso  
 né tramite a direzione unica.  
 Egli è un modo di scambio tra altri  
 modi di scambio interrelati.

In teatro nulla è proprio e nulla  
 improprio nei confronti di un = altro =  
 esterno allo spettacolo stesso.

La proprietà o no mi sfugge cercando  
 nei rapporti organici fra le parti.

Non vedo = caratterizzazione = in un ritmo  
 spezzato con timbro chiaro, dopo timbri  
 scuri, e presentando timbri.

Il = caratter = è processo di vetero-teatrale  
 legato al concetto di personaggio, cosa  
 lontanissima dalla mia concezione di  
 teatro.

In alcune zone dell'Anfiteatro per esempio  
 uso timbri chiarissimi.

Non credo si possa dire che caratterizzo  
 la scuola di Anfiteatro.

Piuttosto si può criticare positivamente  
 o negativamente la mia scelta timbrica.  
 Ho sempre teorizzato l'attore totale e mai  
 il teatro totale in quanto somma di  
 movimento, voce, costumi etc



5  
C'è un teatro che appunto assume  
la luce o il costume alla trattata che  
È già come metodo di lavoro, il costume  
o la luce viene applicato negli ultimi  
giorni di prova dell'attore.

Nel mio teatro una luce alcuna o fiella  
nasce come esigenza insieme della posizione  
dell'attore nello spazio, insieme al suo  
essere suono.

Se la luce fosse bianca, o verde, anche  
lo stare in scena dell'attore sarebbe  
diverso, e questo non come rispecchia-  
mento di una mia estetica teatrale, che  
in me nasce dopo il lavoro, ma come  
istinto del mio essere attore.

La confusione c'è, è vero.

Voi giornalisti con la vostra genericità  
di parte, con la vostra disinformazione  
(cercate l'armonia classica di Sebemring)  
che infetta anche i lettori, l'avete creata  
e la "vivificate" invece di ucciderla.

È il centro interiore di cui parli, è una  
tensione, non un possesso, nel campo  
dell'arte.



Tu parli n' serviu -

7

Ha la frase che vi è sotto, cioè = conoscere  
per serviu = è incompleta, generica -

Conoscere come? chi? che cosa?

E serviu chi, che cosa, come?

E poi chi è l'agente n' serviu?

È questa disquiritè non bisogna raffigurarlo,  
esserla, servenlo prima n' qualche cosa,  
beninteso col senso del sacro e del  
mistero?

Non bisogna bruciare, bruciarsi, farli  
niente in un deserto, prima n' poter  
serviu?

È in quanto alla confusione dei testi,  
Lautico - Lohélet, non esiste per il  
semplice fatto che, come dicevo, per me  
lo spettacolo è il testo -

Il teatro è cosa autonoma, non è un  
elettronestico (TV, telefono), non  
deve trasmettere nessun messaggio  
chiaro o criptico, ma semplicemente  
essere un evento, il cui valore è nella  
sua esemplarità.

È lontana da me l'idea di trapicciare  
il Lautico con il Lohélet; mi fa



8  
semplicemente orrore il sempl'ismo  
contempestico che si nasconde sotto una simile  
congettura. Il mio è soltanto un Cantico  
che nella mia attuale condizione è stato fra due  
parentesi - Una è sotto il sole, l'altra è dei  
fonti sospensivi in un deserto -

Il mio teatro è un continuo di  
cinquanta spettacoli - toppe, di cui il Cantico  
è temporaneamente l'ultima -

Ma sai quante volte sono stato in scena  
con una sola parola, o al buio?

Ma non certamente per l'ingenuità ripetita  
sul testo-parola scarna che

Anzi, potrei sintetizzare tutto il macchinario  
con la sempl'ce voce -

Il teatro, come Nervo a proposito dell'attore,  
che è la stessa cosa, è trasmutatore  
più che trasmettore -

Posso far parlare un quarto e tacere una  
sinfonia con molta legittimità -

Ti ringrazio del permesso di riprovare!

Magari con un leggio, una tuta, e una  
punta di estraniatore -

È perché poi due maschere? Perché!

Perché sono due? Ma il mio corpo  
non è già una maschera?

Allora ne basterebbe solo un'altra -

O non ne occorre nessuna, visto che

Bologna 9, 9, 83.

Distruzione del teatro, che <sup>multotempore</sup> persegue la quinta, vuol  
dire raggiungere i limiti di conoscenza, oltre i quali  
la poesia non può andare.

La = vita = di ~~Hamlet~~ è inconoscibile poeticamente,  
bisogna andare oltre il teatro; ma ciò è  
possibile solo dopo la sua distruzione (The Tempest).

Shakespeare - Hamlet conosce la forma  
di conoscenza del teatro (la condotta ~~che~~  
recita del teatro att., che io preferisco  
chiamare = masque =) ma ne stabilisce  
anche il = non oltre = ... the rest is silence...

[Dopo c'è il mondo dei suoni; e dopo ancora,  
oltre The Tempest, la riunione soggetto-oggetto,  
l'aurorino ... A.D. 1088

Ma per distruggere il teatro

bisogna portarlo a termine nella  
sua dimensione perfetta; <sup>ripeto: portarlo a termine</sup> intravedere <sup>una</sup> <sup>dimensione</sup> <sup>perfetta</sup>  
questa dimensione in trasparenza  
dell'angolazione cosmica e = impossibile.

di Hamlet. Solo allora si potranno  
vedere le faccende narrate di Lear,  
l'operazione pratica e veicolo dell'altro-teatro  
di the tempest.

Allora Hamlet si pone da un'angolazione  
vertiginosa, e la sua visione contemporanea  
in trasparenza passato e futuro.



Il respiro esatto sembra Hamlet - King Lear.  
The Tempest.

C'attore lirico, il fiume joyciano che si  
butta nell'oceano.

Ah! poter mettere un lucchetto  
morabiano e tutti coloro che  
escono parlano di in tempeste  
personaggi scenografici etc -

E' Hamlet che diventa me, e sono io  
e vedere le farfalle dorate, ed ancora  
io mi buttero in prima The Tempest -

Leo de Berardinis.

A. D. 1088

ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS

A proposito del cartello

Avevo già ricevuto una lettera  
dal Sig. Cerretti, in cui  
fra le altre, annunzia  
mi informava che avrebbe  
scritto (puoi per primizia?)  
su la Stampa, sulla mia  
memoria, efferando  
e ampliando però il contenuto  
della lettera. Scrivermi lo in  
lettera.

A tutto letto l'articolo  
e non trovando di nuovo  
efferando, tranne

prendere! Ma procedo  
e proposito di Cerretti, le  
sarei grato se volesse  
pubblicare la mia lettera  
di risposta, alla quale non  
appropria che il titolo,  
Suggerimenti del Foro degli  
e paternità esultanti del Sig.

*(era scritto  
che fosse  
vieni da  
de fogli)*



Le anelli -

Le posizioni delle perle



ALMA MATER STU  
UNIVERSITÀ DI B  
DIPARTIMENTO DE  
ARCHIVIO LEO DE BE

Bologna 14, 11, 85

Caro Guido,

la tua lettera mi dà l'opportunità di ribaltare alcune mie idee sul teatro, e tentare di topicare qualche catena a persona che stiano -

Ciò che mi scrivi è veramente la somma di tutti o quasi i luoghi comuni sul teatro; luoghi comuni che vanno combattendo da un quarto di secolo circa.

Non mi ha sorpreso, data la frattura esistente da almeno tre secoli e mezzo tra scrittori e teatranti.

Mi ha sorpreso che anche tu (perché ~~non~~ mi ha sorpreso?) sia vittima di questa ~~frattura~~.

Detto ciò, non mi sorprende che tu abbia lo stesso vizio che adobbi a registi e attori: la confusione.

La confusione appunto, e la genericità.

Quali registi? quali attori?

Buster Keaton o Gino Brancini?

Stojanovskij o Missiroli?

E quali testi?

Per me il teatro ha scritto una sola cosa: la scrittura scenica, e un solo testo: lo spettacolo stesso.

Nel vero teatro la parola è soltanto una componente di un organismo; e in teatro è legittima sia la scenografia verbale = ...

Ma guardate, l'aurora col suo rosso manto...  
sia il suo contrario; per esempio un lampo di luce al posto di un grido.

Alla fin fine l'energia è sempre quella....



2  
È un colpo di tamburo può legittimamente  
sostituire un verso -

L'attore degno di questo nome è un trasmu-  
tatore, un convertitore, un sacrificatore...

È anche un rifillo dello spazio-tempo,  
che appunto appare, si mostra -

È maschera da svelare, è corpevole da  
annellare tramite la sua presenza -

È il compito fatale di un attore come  
me è proprio quello della = distruzione  
del teatro in quanto maschera =, che  
teorico da anni, e che non si risolve  
semplicisticamente non facendo teatro  
e teatro (i balbutii di una pseudo-avanguardia)  
ma bruciando, uccidendo il teatro  
in teatro, per poi non averne più bisogno -  
Ma uccisioni con mezzi teatrali appunto -

Altrimenti scriverei dei saggi, che non  
potrebbero bruciare il desiderio di apparire...

Caro figlio, la funzione grandiosa  
dell'Attore è quella vivificante della  
mortificazione... è quella di unire

al Teatro nascondendo...

Tu parli di barriere sonore-visive.

Eppure in quanto allo spettacolo è nudo,  
indifeso, qui in platea con una semplice  
lampadina -

Tu dici che la parola non scende in platea -

Eppure quelli che hanno seguito non  
occasionalmente il mio lavoro sono  
stat. = toccati =, e il caso di Silvio,  
del Cantico.

Non parlo solo del pubblico.

Perfino i critici, coi quali non c'è mai stato  
nesso = accordo =, hanno usato espressioni  
(non m'interessa qui la loro positività  
o no) parole, quasi "suggerite" dallo  
spettacolo stesso.

Il Canto va oltre la parola....

Non sai il teatro.

Come faccio a dirti da una tua breve  
lettera?

Ma a chi ha occhi e basta una sola  
nota cantante o esultante per capire  
chi è che canta.

Non hai inclinazione teatrale se presenti per  
= contorno = un velo che mi seppellisce  
come sotto un deserto. E quel deserto  
lo si ottiene con molta sapienza

luministica acquisita in anni e anni  
di teatro oltre che per vocazione.

Vengo fuori dal deserto per dire = Azzati... =

Epia soltanto l'azzerramento temporale  
ottenuto con quell' Azzati. - Dopo che già

mi sono alitato e uscito dal = contorno =



avrebbe dovuto far sospettare che  
si trattava di lui altro che d'entorno.

A teatro, quello mio, ognuno prende  
quello che può, e soprattutto è scortato  
o spettarsi ciò che si desidera.

Bisogna aprirsi, ma l'apertura deve  
essere rilassata non rigida; bisogna  
anche prendere, senza però inseguire chi  
si offre se la propria mano non  
arriva.

Il teatro è lotta, e perde chi vuol vincere  
superficialmente; perde chi non vuol perdere  
neppure un micron della sua configurazione  
dell'evento.

Veramente il pubblico dovrebbe farsi pubblico,  
cioè nessuno.

E facciamola finita col solito schemino  
dell'attore sul palcoscenico e il pubblico già  
in platea in attesa della trasmissione,  
se poi la trasmissione è un fantasma  
nelle menti dello spettatore, un fantasma  
che lo spettatore si è creato del cosiddetto  
"Festivo", che è attore-sicario (altro che  
alterna) dovrebbe fisicizzare.

È proprio quel fantasma che il mio  
attore deve scardinare.

5  
Il mio attore non è sicario né manomente  
né tramite o direzione unica.

Egli è un modo di scambio tra altri  
modi di scambio interrelati.

In teatro nulla è proprio e nulla  
improprio nei confronti di un = altro =  
esterno allo spettacolo stesso.

La proprietà o no bisogna cercarla  
nei rapporti organici fra le parti.

Non vedo = caratterizzazione = in un ritmo  
spezzato con timbro chiaro, dopo timbri  
scuri, e presentando tamburi.

Il = carattere = è qualcosa di vetero-teatrale  
legato al concetto di personaggio, cosa  
lontanissima dalla mia concezione di  
teatro.

In alcune zone dell'Ambito per esempio  
uso timbri chiarissimi.

Non credo si possa dire che caratterizzo  
la scuola di Ambito.

Piuttosto si può criticare positivamente  
o negativamente la mia scelta timbrica.  
Ho sempre teorizzato l'attore totale e mai  
il teatro totale in quanto somma di  
movimento, voce, costumi etc



C'è un teatro che appunto assume  
la luce o il costume alla trattata che  
È già come metodo di lavoro, il costume  
o la luce viene apprezzato negli ultimi  
giorni di prova all'attore.

Del mio teatro una luce alcuna o fiella  
nasce come esigenza insieme della posizione  
dell'attore nello spazio, insieme al suo  
essere suolto.

Se la luce fosse bianca, o verde, anche  
lo stare in scena dell'attore sarebbe  
diverso, e questo non come rispecchia-  
mento di una mia estetica teatrale, che  
in me nasce dopo il lavoro, ma come  
istinto del mio essere attore.

La confusione c'è, è vero.

Voi giornalisti con la vostra genericità  
di parte, con la vostra di sinfonazione  
(cercate l'armonia classica di Schoenberg)  
che infetta anche i lettori, l'avete creata  
e la "vivificate" invece di ucciderla.

È il centro intorno di cui parli, è una  
tensione, non un possesso, nel campo  
dell'arte.

Tu parli n' serviu -

7

Ha la frase che vi è sotto, cioè = conoscere  
per serviu = è incompleta, generica -

Conoscere come? chi? che cosa?

E serviu chi, che cosa, come?

E poi chi è Negro n' serviu?

E questa signifikante non bisogna rappresentarla,  
esserla, servendoci prima n' qualche cosa,

beninteso col senso del sacro e del  
mistero?

Non bisogna bruciare, bruciarsi, farsi  
miente in un deserto, prima n' poter  
serviu?

E in quanto alla confusione nei testi,

l'autico - Eobélet, non esiste per il  
semplice fatto che, come dicevo, per me  
lo spettacolo è il testo -

Il teatro è cosa autonoma, non è un  
elettronomestico (TV, telefono), non

deve trasmettere nessun messaggio  
chiaro o criptico, ma semplicemente  
essere un evento, il cui valore è nella  
sua esemplarità.

E' lontana da me l'idea di trapiantare  
il lantico con il Eobélet; mi fa



semplicemente orrore il semplicismo &  
contemplantistico che si nasconde sotto una simile  
congettura. Il mio è soltanto un Cantico  
che nella mia attuale condizione è stato fra due  
parentesi. Una è sotto il sole, e l'altra è dei  
fontini sospensivi in un deserto.

Il mio teatro è un continuo di  
cinquanta spettacoli - topope, di cui il Cantico  
è temporaneamente l'ultima.  
Ma sai quante volte sono stato in scena  
con una sola parola, o al buio?  
Ma non certamente per l'ingenuità ripetita  
del testo-parola scarno che  
Anni, preti sintetizzano tutto il macchinario  
con la semplice voce.

Il teatro, come il corno a proposito dell'attore,  
che è la stessa cosa, è trasmettatore  
più che trasmettore.

Posso far parlare un pazzo e tacere una  
sinfonia con molta legittimità.

Ti ringrazio del permesso di riprovare!

Magari con un leffio, una tuta, e una  
punta di estraniatore.

È perché poi due maschere? Perché i  
personaggi sono due? Ma il mio corpo  
non è già una maschera?

Allora ne basterebbe solo un'altra.

O non ne occorre nessuna, visto che



9

anche le mie mani o i piedi o le dita  
sono maschere.

Veri, il problema è proprio quello di togliersi  
l'unica maschera.

Comunque, il mio corpo è una lamparina o  
il mio soltanto è un'esperienza che ho  
già fatto, e che rifarò in un mio prossimo  
= Orfeo =.

Però i motivi non sono quelli tuoi o di voi  
giornalisti.

Lu quanto alla tua sofferenza per l'attribuzione  
in locandina a Solomon, mi sembra fuori  
luogo.

È soltanto la traduzione del primo verso del  
Cantico.

Se avessi scritto, come tu suggerisci, solo  
Cantico, con come va il mondo lo avrebbero  
scambiato con quello della Creazione o magari  
per un testo di Pinter.

Giuria e un saluto.

Leo -

P.S. La nostra (attori) superiorità non è  
schiacciante. Permettiamo al pubblico  
di rispondere fischiando, a pifferi, a  
interrompere lo spettacolo etc.  
Voi giornalisti invece non lasciate mai  
un piccolo spazio bianco sotto gli scritti.  
Sarà questione di spazio?  
Ma si può spazio?  
Quello mentale forse?.

Leo De Bernardinis - Via Lupatena 67/e Bologna.  
Tel. - 278455.



Segue Leo

~~INTERVENTO~~

Io credo oggi, laddove prima, al Convegno di Ivrea nel 1967 si parlava degli stessi limiti. Sono passati 20 anni invano, riparlamo sempre delle stesse cose: Gassman, Albertazzi, il Duse. Le cose non sono cambiate sfortunatamente. Però quelle poche persone rimaste, non è che siano brave, sono rimaste coerenti. Il campo dei nemici che non sono cattivi, ma che realisticamente creano degli intoppi a quello che vorresti fare tu, tolgono spazio e basta, è un fatto oggettivo. Invece il campo dei nemici si è allargato con l'inflazione, con tutto quell'equivoco sull'avanguardia, per esempio. Da un lato è stato quando qualcuno di noi che si sentiva attore, rivendicava le dignità dell'attore, hanno appunto come dicevano alcuni dei presenti, hanno ripescato i vari tromboni del dopoguerra; si sa che tromboni sono tromboni minori di fronte ai grandi tromboni come Massimo Salvini.

Dall'altra parte c'è stato invece un balbettio di questi ragazzini, che hanno confuso un po' le acque. Per cui se io bevevo in scena allora si faceva l'avanguardia; se uno non parlava in scena allora bastava non parlare e si faceva l'avanguardia. Se uno era tisisco

Allora perchè tutti questi versi detti in tanti modi? E proprio per togliere degli equivoci sia dalla parte dell'attore; insomma uno che svende la voce e la propria immagine in televisione non può più dirmi in una notte così Il Mercante di Venezia.

Non è più credibile. E d'altra parte ci sono quegli altri che in una notte così credono che sia il reclame di non so  
che cosa.

E sono migliaia. Ecco perchè l'esigenza polemica di questo Amleto integrale. Ma una esigenza polemica in me; la mia polemica è sempre pulita; la mia polemica è un essere contro, diverso, una polemica nel modo più asciutto del termine, non in senso volgare, pratico. Ecco perchè polemica. Adesso cominciamo da capo: ci si mette in palcoscenico e si dicono 1500 versi come Dio comanda, senza poi dei microfoni usati male e sventolati come se fossero dei cantanti di musica leggera che usano i microfoni per mancanza di voce e di acustica dei teatri.

Ma non solo questo è importante, ma perchè Amleto per esempio per "Il mito di Amleto, il grande attore" io il titolo lo leggo in altro modo, cioè Amleto è il grande attore, dove non bisogna prendere il grande attore come termine ottocentesco ma un modo più profondo che scavalca il fatto storico. Il grande artista scenico che oggi non c'è più. Come grandi artisti io immagino sono grandi artisti, cioè veramente sono un rapporto con lo spazio.

E allora perchè l'Amleto? Perchè Amleto può essere letto come un trattato sul teatro e come trattato si intende l'arte conoscitiva più grande. Se noi pensiamo al mito di Orfeo che ha la sua origine proprio dalla creazione, della storia, il primo congelamento è un fatto esterno da te, cioè una sorta di rappresentazione per te e di lì nasce il teatro. Il teatro nasce con l'uomo. E allora se il teatro è l'uomo, non a caso dei ragazzini come Shakespeare o dicevano quelle cose "il mondo in palcoscenico, ecc." non erano da prendere in modo molto superficiale, proprio perchè



si riferivano alla nascita, alla storia.

Amleto si pone nel mondo occidentale come la prima emanazione storica. Ecco perchè non a caso c'è a monte

del *mutino* di Amleto; bisogna leggerlo capovolto, non nel senso di girare il libro, ma nel senso che il *mutino* di Amleto da la pace è la farina e c'è una certa corrente di pensiero, e il fine di Leonardo Da Vinci, non è l'inizio lo dicono per ingannare in effetti *mutino* ecco perchè l'Amleto si pone all'inizio e alla fine.

Devo andare in Giappone perchè lì c'è appunto il teatro vivente, congelato dal pubblico lì c'è una realtà che uno può vedere, nel teatro orientale. In occidente abbiamo un trattato sul teatro, non abbiamo il teatro vivo, che non può che venire da questo grande trattato e veramente il teatro è l'uomo, la sua storia.

Quindi bucare questo spazio tecnico, bucare il teatro e andare al di là della storia e raggiungere poi circolarmente questa *mutino* è quell'andare oltre che è evidente in Shakespeare lui ci va sempre.

ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS



Nella spettacolo = Le Cantico dei Cantici a  
Solomone a' Leo de Berardinis, sono inseriti  
brani tratti dal Qohélet o l'Ecclesiaste,  
facente parte anch'esso del corpus  
delle Scritture attribuite a Solomone

\*

(1)

Perché l'Amore è duro  
Come la Morte  
Il Desiderio è spietato  
Come il Sepolcro (Cantico)  
Io lodo i morti che più morirono  
Più dei vivi che ancora vivono  
E più di loro è felice  
Chi ancora non è stato

(Qohélet)

Eppure si nasce e quindi si muore, eppure  
si ama e si desidera.

Bisognerebbe non amare e non desiderare,  
per non morire?

Bisognerebbe non desiderare nascere, per  
non morire?

Ma per chi ha la ventura di nascere  
= sotto il sole =, dove tutto è infinito vuoto,  
nulla, dove il Cantico d'Amore, per una



che si spenzi il "cordone d'argento" ... (2)  
è terribilmente un sublime canto  
solitario d'Anatropine, come si pone la  
la questione?

Immaginare, intuire, che cosa c'è "sopra  
il sole"?

Essere o non essere (non essere, per veramente  
essere) questo è il problema -  
Nient'altro nessuno, come Ulisse -

Il Cantico è un soffio di Nulla nel  
Deserto, un soffio che crea forme e le  
distugge.

Ha ogni cosa il suo tempo, dice Gohélet,  
un tempo per nascere e un tempo per morire.  
E le dune nel deserto si spostano,  
e ingannano, e il deserto sembra fatto  
apposta perché vi si lascino tracce, e sembra  
fatto apposta per cancellarle, basta un  
soffio, un soffio di Nulla -

E tutto torna uguale in questo  
notturno che è il Cantico. Notturno  
di visioni sovrapposte, sovrapposte, dove



finalmente l'Amato è l'Amata, (3)  
l'Amato-Amata è l'Amante.

E non puoi che dire inispliate  
quelle parole, in un soffio; e non puoi  
non soffocare le grida, la voce non puoi  
che insabbiarla.

Non puoi che esprimere il quoti'd'anno  
con un velo, per la partenza, da svelare;  
non puoi che infrangere in punti  
spuntati di colori l'unica luce bianca,  
perché così appare la luce = sotto il sole =  
frantumata. E aspetta che alcuni A.  
noi la rifacciamo una?

E in questo sogno notturno, desertico,  
così buio petroso le parole, le sillabe  
di Gohélet, quasi tamburi ferri, secoli  
a scostarsi dalla melodia sul cantico,  
che ti era in-cantato la coscienza.

Colpi secoli a un sogno, che se per  
= evoluto =, se per antropico, è per sempre



ancora una illusione, una forma (4)  
che vale non solo il vuoto gotico  
= sotto il sole, ma anche il Vuoto sublime,  
l'Essere senza forma.

E anche questa coscienza antropica  
a volte si spara, l'Animo sparisce.  
E poi ricompare.

E comunque l'Animo è duro come la  
Morte, ma è anche duro a morire, a  
liberare.

Il Cantico ha una chiusa circolare  
= Tu che sei

Ma il cerchio è spirale, puoi uscire,  
verso il basso o verso l'alto, o puoi  
continuare a girare, una pietra  
gotica in un cielo vuoto.

Luca Martini



FRANCO MARCONI  
AVVOCATO

Roma, 20/5/1986

Egr. Sig.  
Leone De Berardinis  
Via Indipendenza, 67/2

B O L O G N A

OGGETTO: Associazione Trianon/Teatro Marigliano

Caro Leo,  
Ti rimetto con la presente:

- 1) copia della lettera 6/12/85 a Te inviata al Residence Executive e tornata indietro;
- 2) fotocopia dell'opposizione al decreto ingiuntivo proposta dal Trianon;
- 3) fotocopia della comparsa da me redatta nella causa in oggetto;
- 4) fotocopia del pignoramento presso la B.N.L. e il Comune di Roma effettuata da me avvalendomi della provvisoria esecuzione che mi ha concesso il Giudice Dott. Lambertucci.

La prossima udienza della causa è fissata per il 20/6/86.

Mentre l'udienza dinanzi al Pretore per l'esecuzione presso la B.N.L. è fissata per il 2/7/86.

Distinti saluti.

(Avv. Franco Marconi)

*Franco Marconi*


allegato c.s.




† 3 5 0 

= Suvero = Parte =

Remant 

Perl 

feie 

Bertolo

ALMA MATER STUDIORUM  
 UNIVERSITATIS BOLOGNAE  
 A. D. 1088

ALMA MATER STUDI  
 UNIVERSITÀ DI BOL  
 DIPARTIMENTO DELLE  
 ARCHIVIO LEO DE BERA



possano accostarsi ad esso. Il teatro è arte difficile e  
e attualmente anomala -

Una maschera che viene messa e tolta dall'attore  
a velocità impressionante, e quello che viene  
velato-svelato-rivelato è l'individuo -

Che cosa c'entra in tutto ciò un eventuale testo  
scritto?

C'entra come stimolo, contagio - La stessa funzione  
può averla un sogno, un tramonto, una sinfonia...  
Ma l'attore non deve trasmettere - telefonare il testo  
scritto, il tramonto etc al pubblico astratto di cui  
parla Cerretti, pubblico immerso in mondo festivo, al  
limite del plagio -

L'attore deve essere trasmutato da quello stimolo, e questa  
trasmutazione dovrebbe essere stimolo al pubblico per una  
sua ulteriore trasmutazione -

Una catena di nodi d'energia in cui viene moltiplicato  
il solito schema poeta-critico-spettatore, in cui lo  
spettatore stesso è poeta su di un altro piano, e il poeta  
è già stato critico, e il critico è poeta -  
Con tutto questo che bolle in pentola, Cerretti dice  
passaporto che non sono aderenti al personaggio nella prosa  
(sì!).

Da quale Ibsen televisivo è stato fulminato e travolto?  
Creare dei personaggi nel teatro è come creare



le ottave nella terza rima di Dante -

Non solo, ma il concetto di personaggio, abito recente del teatro, ha travolto e scacciato l'arte attoria -

Cerretti criticandomi negativamente dice che io faccio della Spese una Entità parlante. E coglie nel segno! Positivamente, per me -

L'uomo dovrebbe sperimentare tutto per tentare di trascendersi,

Dall'incerto all'ovvio fino all'ovvio. Fortunatamente per lui, ~~io~~ può sperimentare in "meditazione".

Proprio su questo poggia il teatro -

Altrimenti quindi essa lo potrebbe esprimere solo chi ha già avuto un Romeo suicida etc

Ebbene, ~~il signor~~ Cerretti asserisce seriamente che solo avanti i detenuti di Saint Quentin possono esprimere appieno Aspettando l'abort, perché è tutta gente in attesa di qualcosa che non arriva, di qualcosa che non avviene =.

E come la mettiamo con Rigoletto?

L'arte solo in voce anche, per il Cantico e la sua novità, una = scena rivista, piccola ribalta =.

Chi non sa di teatro crede ingenuamente che la semplicità, la novità si ottenga col semplice uso delle ormai inflazionata scene povera.

Scena nuova che peraltro ho usato per molti.



miei lavori con Perla Piragallo, e che usero in un prossimo spettacolo, ma per motivi del tutto differenti, e che non è il caso qui di esporre - 4

Ma come la solitudine non è isolamento profano, così la unità scenica non si ottiene con l'uovo di Colombo (in questo caso uario) di non mettere niente in scena, tranne l'attore -

La unità dell'attore è nella sua necessità nello spazio teatrale, nell'essere egli l'unico condizionante il vuoto o il pieno, che non ha una importanza in sé.

Anche un solo riflettore può essere eccessivo se non è controllato dall'attore, mentre mille riflettori possono essere non eccessivi, possono mettere e finire la unità dell'attore -

Un milione di note di Morart non sono in più, quattro note di Respighi sono già troppe. La unità in scena non è una briciola quantita profana, ma un numero, un rapporto -

E veri sono gli spettacoli più uniti del mio Cantico. Ma parlare di teatro è letterato e come parlare ai sordi, e di musica per giunta -

Finché non sarà capita e accettata la differenza fra testo scritto e scrittura teatrale, finché l'opera teatrale non sarà considerata organismo autonomo che trova necessità nel rapporto fra



Baudelaire in una sensibilissima e entusiastica  
lettera a Wagner, si definisce <sup>2</sup> uno che non sa d'arte?

Certo, c'è voluto ben altro che la sensibilità di Baudelaire  
per risolvere il caso Wagner in stretti termini musicali; ma  
la sua apertura mentale è di quelle che confortano e molto.

~~Per~~ ~~fatte~~ le dovute differenze, Baudelaire e Wagner non  
nascono tutti i giorni, bisogna comunque dire che  
nell'ordine delle cose di questo tempo ci si imbatte invece  
molto sovente in scrittori che non seppe nulla  
dell'arte scenica (e come potrebbero? sono rari gli  
spettacoli buoni, e rari gli scrittori che vanno a teatro)  
non solo non sospettano di essere ignoranti, non solo  
non hanno alcuna sensibilità teatrale, ma hanno  
anche consigli per essere registi = accusando di falso =  
chi teatrale è, ed anche peggio.

È il caso di Leroulet e delle sue amenità estetiche a proposito  
del Cantico dei Cantici (Stampa 23 novembre).

Speceatura vecchia e greve fra letterato e teatrale.

Epoca triste per il teatro quando la letteratura vuol  
farsi teatro o il teatro letteratura -

E gran d'attori e ottimi scrittori sono caduti nel  
trahecheto -

È che il vero teatro è il pensiero che può essere visto  
udito toccato, è il = punto = fra essere e non essere,  
è l'arte più vicina alla manifestazione, solo personalità  
che riescono letteralmente a far tremare le proprie  
= persone = e lampeggiano l'individuo in pubblico



5  
le sue parti, e non in un = altro esterno =,  
il tanto stesso nuovo autore di teatro non e' sera o,  
se più e'è, non sera esposto.

Ed è per questo che tanti scrittori, anche ottimi,  
scrivono fogli di carta che chiamano Arami, ma  
che non hanno nulla a che vedere col teatro.

Il mio spettacolo può non essere piaciuto a  
Cesaretti, anzi non è senz'altro piaciuto, ma  
io non giustifico l'avventatezza dei suoi giudizi.

Scrivo soltanto = non mi è piaciuto =.

Anzi non scrivo proprio niente, di teatro.

ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS



- Spazio - tempo - 25, 7, 85 -
- Rivista (pericolosa) - Cinque -
- mensile -
- pubblicità -
- inasprimento -
- Contratti biennali -

\* \* \*

- Materia energia -  
 Probabile che sia parziale. Contratti.  
 Che se per darsi si impongono -  
 E' sufficiente una buona definizione  
 di materia - E' tutto ciò che ha una  
 massa e che occupa uno spazio,  
 enorme o piccolissimo -  
 Nella meccanica dell'atomo, a  
 una particella sub-atomica che  
 abbia una massa - se occupa spazio  
 allora occupa tempo - la materia  
 non è mai statica - E' sempre  
 alterabile - Ha pari con l'impulso -  
 Fino alla morte entropica, cioè  
 non riuscirà a cedere e produrre  
 energia -



Energia - produrre lavoro,  $\frac{2}{-}$   
trasformare materia -

Coscienza sensibile - utilità anomala -  
lavoro e punti entropici di uso  
e questi sono esauriti -

La dottrina di un'entità,  
tramite sensibile, ha sostenuto  
che la materia possiede energia e  
l'energia interna, ma forse  
esistono in una entità,  
qualcosa che si proietta  
in diversità di forma in un  
unica sostanza, non entità  
d'azione che, è la scienza  
ufficiale d'una recuperata -

Tutte le manifestazioni energetiche  
hanno un supporto materiale -

Spazio tempo interna energia  
d'impressione. Il fulmine loro -



Allora spar' o tempo ete sono  
espett. n' un' unica entità -

Ma se prendi qua cosa quando  
è osservata è un' unica  
entità e tutte le entità  
sono un' unica entità -

Prima - Entità significativa  
e si parla, in un contesto -

Torà - entità significativa -

Però n' un modo, significativo  
si si è in un contesto -

Un' entità che è in una  
rete n' entità entustate -

Uoi con fond' a cui le  
gradazioni n' conoscenza con  
la conoscenza - Con la totalità  
della conoscenza della cosa -



(O BASTANTE)

MISURA: Spazio di rigo musicale compreso tra 2 stanghette le cui somme di valori è uguale ad un numero frazionario, posto all'inizio.

- 5 tipi:
- BINARIA  $\begin{cases} \text{Sempl.} \\ \text{Comp.} \end{cases}$
  - TERNARIA  $\begin{cases} \text{Sempl.} \\ \text{Comp.} \end{cases}$
  - QUATERNARIA  $\begin{cases} \text{Sempl.} \\ \text{Comp.} \end{cases}$
  - QUINARIA  $\begin{cases} \text{Sempl.} \\ \text{Comp.} \end{cases}$
  - SETTEVANARIA  $\begin{cases} \text{Sempl.} \\ \text{Comp.} \end{cases}$

Ogni MISURA è di 2 specie

SEMPlice (Sempl. binaria)

COMPOSTA ( Ternaria)

Per ottenere la relativa composta da una misura semplice basta moltip. quest'ult.

Time per  $\frac{3}{2}$ :

Es.  $\frac{2}{4} \cdot \frac{3}{2} = \frac{6}{8}$

Es.  $\frac{3}{4} \cdot \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$

Nelle mis. sempl. il numeratore dà il N° dei tempi e il denominatore il valore di ciascuno

Nelle mis. comp. il numer. ci dà il N° delle sempl. mis. e il den. da indicare il valore.

2 ← 2 tempi  
4 ← ogni temp vale  $\frac{1}{4}$

6 ← N° sempl. mis.  
8 ← valore ciascuno avv.  $\frac{1}{8}$



~~BIN.~~

~~TERN.~~

~~QUAT.~~



Mis. Sempol.

M's Comp.

BUN.

2  
2  
2  
2  
2  
2  
2  
2

6  
8  
6  
4  
6  
16

TERUN.

2  
2  
2  
2  
2  
2  
2  
2

8  
8  
5  
5  
8  
16

QUAT.

4  
4  
2  
2  
2  
2  
2  
2

12  
8  
12  
5  
12  
16

QUIN.

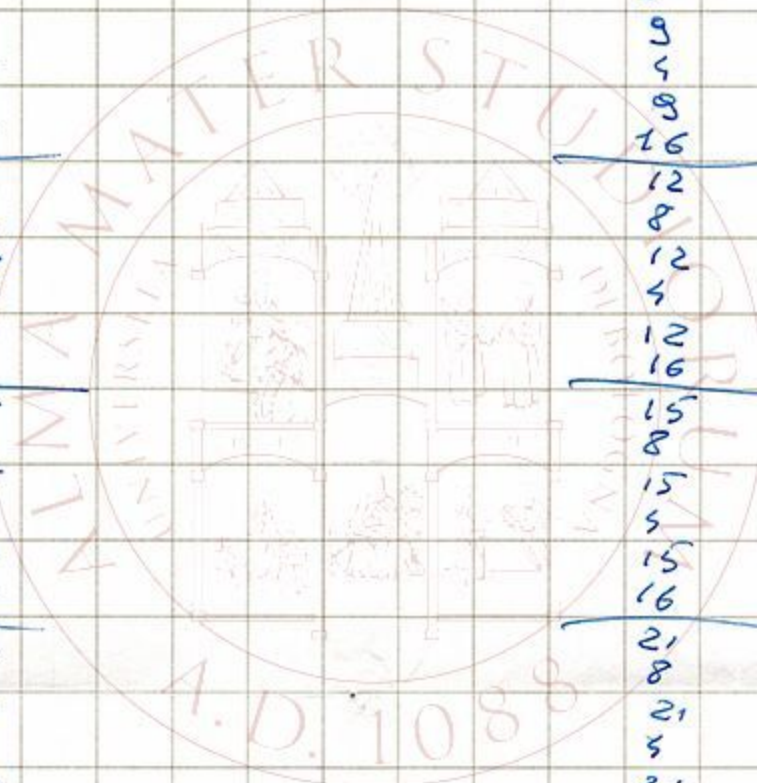
5  
5  
5  
5  
5  
5  
5  
5

15  
8  
15  
5  
15  
16

SEPTEN.

7  
7  
7  
7  
7  
7  
7  
7

21  
8  
21  
5  
21  
16



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI  
ARCHIVIO LEO DE BERARDINIS





— IN LOCANDINA —

**K**ing Lear n. 1, prima di una serie di cinque variazioni intorno alla tragedia scespiriana che Leo De Berardinis si appresta ad affrontare, ha avuto alla "prima" a Firenze un'accoglienza travagliata, dissensi, proteste, precipitose fughe dalla sala. A Milano, viceversa, dove per altro è presentato a un pubblico più avvezzo alla ricerca come quello del CRT, pur con molte defezioni lo spettacolo si conclude fra applausi, ovazioni, chiamate. Può una stessa proposta suscitare — e a mio avviso con piena legittimità — delle reazioni così contrastate?

King Lear, più di altri, è un

# Re Lear? È andato al bar

testo che si interroga a molteplici livelli sulla disperazione umana: è un viaggio nella vecchiaia, nella follia del dolore, nell'offuscarsi dei legami familiari. È soprattutto un dramma dello sradicamento, del vagare senza meta dei protagonisti quale riflessi di uno smarrimento interiore. De Berardinis vi ha letto o vi ha intuito qualcosa di attinente al nostro tempo, e in questa chiave sospesa tra classicità e degrado lo ha voluto allestire.

La base è dunque sostanzial-

mente la stessa del precedente spettacolo, *Il ritorno di Scaramouche*, col palchetto della Commedia dell'arte e gli attori che indossano maschere da Zanni non tanto per interpretare quanto per evocare, dall'esterno e quasi casualmente brandelli o sperduti segmenti del testo e dei personaggi. Ma accanto a questo primo grado di dissoluzione ce n'è un altro che si configura, a margine della scena, nell'insegna luminosa e il tavolo di formica di un infimo Bar Mexico da periferia urbana, dove soggiorna Le-

ar quando non è impegnato nell'azione, e forse un terzo nell'immaginario dancing in cui gli attori trasformano la platea scendendo a tratti a ballare con espressione ottusamente lieta fra immani disastri storici e privati. Ancora una volta, dunque, "alto" e "basso" sono furiosamente mescolati, la vicenda scespiriana brilla e poi scompare per riaffiorare più avanti come un fiume carsico. Il suo lacerante splendore si intreccia con battute da torvo spettacolo, la sua tensione lin-

guistica sprofonda in un napoletano aspro e plebeo che sembra voler soffocare ogni slancio poetico. La cifra stilistica spazia dalla sceneggiata a Beckett, la colonna sonora accosta Mozart e i canti Klezmer di Moni Ovadia con le *Scarp de' tennis* di Jannacci e *Tema dei Giganti*.

Troppa grazia, troppo vorticoso intersecarsi di rimandi e suggestioni? Il De Berardinis attuale è così, aggrovigliato, denso, anche un po' pasticciocione. Dopo un lungo cammino verso la sacralità sembra ora

avviato in direzione inversa, il ritorno alle radici sottoproletarie della sua esperienza nell'entroterra partenopeo. Qui l'intento è evidente, e condotto con molta efficacia: seguire un filo tragico, smarrirlo nello sberleffo ruvido e chiassoso, ritrovarlo come d'incanto accentuando nel contrasto la purezza delle emozioni. Per fare ciò deve puntare sulle dissonanze, sugli stridori, sollecitando l'intelletto ma causando anche sensazioni che possono e forse devono essere di rifiuto, di irritazione, di fastidio. (Renato Palazzi)

«King Lear n. 1», di Leo De Berardinis da Shakespeare, Milano, Teatro Leone XI-II, repliche fino a domani.