

(2.20)



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

ARCHIVIO
LEO DE BERARDINIS

1.5.18

ARCHIVIO
LEO DE BERARDINIS

15.18



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



BABY BOY

MERCURIO (tagliato)

ANTIGONE (tagliata - Valsec)

BUIO : BRUCKLIN - 3005 - 4° MILLENNIO

OTELLO 1 (MARCO - LISA)

OTELLO 2 (LEO - ENZO)

APPARIZIONE DI PALLA

ANTIGONE

BATTUTA LEO (IMPERO) 1088

BRINDISI MARCO

(LEO - come recitavano 2000 anni fa)

LA SCALETTA

ALFONSO S. BLUCLA - Tutti oblati - se Marco va da Ifigenia

IFIGENIA

APPARIZIONE DI VALE CON TORTA

BATTUTA LEO - GIASONE

PALLA ASSAGGIA LA TORTA ED ESCE

(Danubio blu) CASSANDRA



INGRESSO NUTRICE

BALONE

MARZIANI I

VOLO SPOSA - MORTE - SPOSA

PALLA: ANGELO SPLENDEnte (alla sposa)

MARZIANI 2

MEDEA

EROS

TANGO

ORESTEA

EDIPSO

ORESTEA

CLITENNESTRA

GIRINO

ANTIGONE CREONTE

ANTIGONE LEO DARETE ESICRI CARI

LEO: GUARDA LA LUNA

LEO: VOLO

GIRINO

VALE SULL TAVOLO

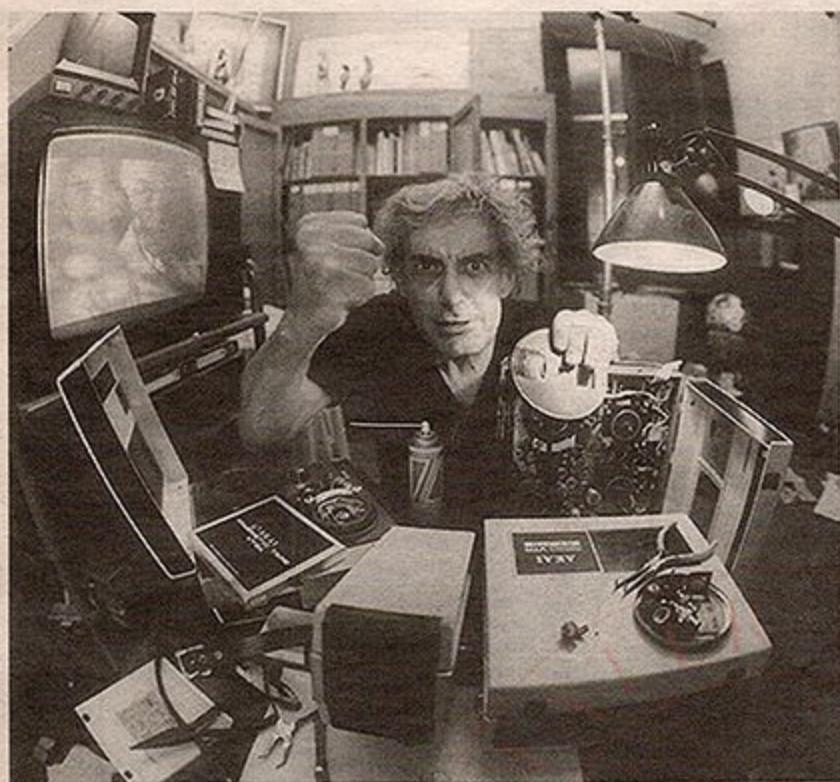
CREONTE

ANTIGONE VOLO

ROTTEO

FINALE BABY BOY





Jim Carrey è Andy Kaufman nel film di Milos Forman, «Man on the Moon», in gara alla Biennale (in alto a sinistra). Un'immagine di «Beau travail» di Claire Denis (in basso a sinistra). Qui accanto: il regista Alberto Grifi tra gli Akai, i videoregistratori con i quali ha girato «Anna» nel '72

CINEASTI

ALBERTO GRIFI

In viaggio con «Michele» che la Rai censurò

Un seminario al Dams di Bologna e un incontro col regista

ELFI REITER
 BOLOGNA

«L'arte deve vivere nella vita, non sui libri, nei musei, essere un processo costante di rielaborazione e trasformazione della realtà, come lo avevano auspicato dapprima i futuristi russi, poi il dada e il situazionismo...». Affascina Alberto Grifi gli studenti del Dams di Bologna nei quattro giorni di seminario storico-teorico, che si è concluso ieri 18 febbraio alla Sala Mascarella, dove mostrando molti dei suoi film ripercorre pensiero e memoria degli anni Sessanta e Settanta.

Una creatività diffusa non ancora indirizzata verso la repressione che di lì a poco avrebbe investito l'Italia delle stragi di stato. Le origini del cinema indipendente allora, inizio anni Sessanta, stavano nell'invenzione *tout court*: se ti serve qualcosa lo costruisci. Grifi, che aveva appreso dal padre, costruttore di truke e macchine da presa speciali la cultura dell'artigianato, insegna agli studenti l'uso tecnico della buona vecchia moviola, i segreti del sincronizzare sequenze di immagini con il sonoro. Il padre per lui era un compagno inseparabile nella costruzione di macchinari, dispositivi ottici e nell'invenzione di linguaggi adatti a esprimere i paesaggi interni. In particolare quando l'ingurgitare una pasticca di Lsd prometteva l'allargarsi dell'orizzonte, la comunicazione con le proprie cellule, una percezione più raffinata e intensa dei paesaggi esterni.

Una presa di coscienza che conduceva anche a interventi politici. Un'esperienza difficile da raccontare vivendo innanzitutto dell'occhio, dell'immagine e nutrendosi di quel «quid» d'inafferrabile per eccellenza che è la poesia. Per Grifi però l'immagine è da sempre immaginario collettivo essendo «noi» non uno ma sempre più di uno. «Il cinema politico per me non era contare i pugni chiusi nelle manifestazioni ma puntare i fari sui luoghi in cui si concretizzava l'aspirata trasformazione dei modelli di vita, nelle case occupate, nelle università, nelle piazze».

Così nel 1978 concepì *Michele alla ricerca della felicità*, un viaggio nelle carceri italiane dove un giorno su tre si moriva di tossicodipendenza e di violenza. Confermano i ritagli di giornali dell'epoca.

Girato nella prigione di Tivoli, narra le vicissitudini di Michele, detenuto politico, Raffaele, ladro dichiarato e Giulio, tossicomane. Difficile dire che non rappresenti le violenze fisiche e verbali nonché la morte di Giulio impiccato. Commissionato dalla Rai, l'allora capostruttura di Rai2, Sodano, pur considerando il film un capolavoro non lo mandò in onda perché «siamo in democrazia»... e quella sera fu rapito Aldo Moro. I 23 minuti montati in fretta furono scongelati solo 15 anni dopo a *Fuori Orario*, di notte. Ora Michele torna a parlare grazie all'ac-

cordo stilato con la Cineteca di Bologna di restaurare la pellicola e non solo, ma tutto il materiale girato, per fare una nuova edizione più lunga nell'ambito di un secondo seminario con un gruppo ristretto in marzo: rimontata, integrata con scene nuove (da girare) e sonori nuovi.

«Torna quello che doveva essere originariamente, il contorno carcerario amplificato con i tagli ritrovati miracolosamente in uno stabilimento di sviluppo e stampa chiuso da 15 anni per fallimento voluto. Inoltre ho ritrovato anche il discorso di Sodano che doveva fare da presentazione quella sera, il 16 maggio 1978, in cui dice che 'parlare di carcere è sempre un problema, sin dai tempi di Freud... noi continuiamo a rantolare nel buio...' Era vero!». Sarà il sonoro della scena in cui Michele e Raffaele guardano la tv e poi unendo il manico di una scopa e una forchetta riescono a captare un'altra frequenza, dove si trasmette un incontro a Parco Lambro sulla repressione carceraria.

«L'ambiente del carcere era fatto con niente, camminate avanti e indietro, scarti di altre scene. Ora vorrei sottolineare questo aspetto abbozzato, per estrarre la follia che ti nasce lì dentro: costruire un doppio anello in cui si spargono le parole di una frase già nota da altre scene intervallate da

silenzii più o meno lunghi. Montate in parallelo queste due sequenze di sonoro a pause rispettivamente diverse danno luogo poi a dichiarazioni nonsense uguali alla follia carceraria. La voglio fare per concretizzare una mia esperienza di quasi follia vissuta nel periodo in cui ero rinchiuso a Regina Coeli: vedevo i fili della biancheria distesa di un palazzo accanto alle cui finestre non si affacciava mai nessuno e la diversa disposizione della biancheria stesa di ogni giorno rappresentavano per me, nella mia fantasia di uomo privato dell'orizzonte libero, i messaggi segreti relativi all'organizzazione della mia fuga.

La mia rappresentazione in *Michele* accusa la forma repressiva del carcere. E' piena di odio. Assolutamente non democratica. Perché il film è fatto da uno che lì dentro c'è stato. E non perdono neanche un minuto del tempo che ho trascorso là dentro, innocente». Innocente, ma mai riconosciuto come tale. Allora il nucleo speciale dell'antidroga era specializzato nelle imprese di arresti facili, sparati a grandi titoli sui giornali il giorno dopo. Grifi era accusato di detenzione di 0,6 grammi di hashish pari a uno spinello «trovato» nelle sue tasche. In realtà il suo arresto era forse legato al processo alle streghe in corso contro Aldo Braibanti, accusato di plagio, per destituire i «cattivi maestri». Risale infatti a pochi mesi prima del suo arresto (il 5 aprile 1968) *Transfert per kamera verso virulentia* realizzato con lo stesso Braibanti sull'arte e le radici dell'arte. E insieme a Guido Blumir di Stampa Alternativa era autore dei ciclostilati di controinformazione.

Sale la temperatura in sala, quando racconta l'incontro con Duchamp, Max Ernst e Man Ray nel 1964 a Parigi in occasione della prima di *La verifica incerta*, capolavoro della destrutturazione del mito di Hollywood. 47 pellicole smontate e rimontate in un lunghissimo *blob* la cui colonna sonora affascina John Cage. Duchamp l'aveva conosciuto nel 1961 quando arrivò a Roma nella casa di Baruchello (co-autore del film) da New York, dove viveva povero e dimenticato. Fu girato un film (muto) all'epoca che ora dovrebbe essere rieditato sonoro: *Che cosa diceva Marcel Duchamp in quel film muto?*

I progetti non mancano nella testa di Grifi, ma a fine marzo si troverà senza casa che finora ha fatto da deposito per i tantissimi nastri video e audio, il ricchissimo archivio fotografico e tutti i suoi lavori in corso. Le pellicole sono depositate presso l'archivio della cineteca di Bologna che le ha acquistate nel 1998. E se *Michele* sarà un'operazione di successo e troverà qualche acquirente, presto potrebbe toccare a *Normanna*, film girato in due notti e un giorno sulla sostanza fantapoliticamente inventata che riduce tutti in persone normali... Grifi i suoi film li vorrebbe rimaneggiare tutti, in realtà, un eterno flusso di immagini in movimento. Ma se non si trova una rapida soluzione, tutti gli interessanti e particolari macchinari inventati e costruiti andranno dispersi. «Aggiornate con le nuove tecnologie potrebbero costituire un laboratorio del futuro, come il vidigrafo inventato per *Anna* (girato in video e trasferito su pellicola) che ora riacquista attualità con il cinema digitale. Le videocamere sono come l'apparato retinico, i pixel sono retine artificiali, utilissimi a elaborare stili personali per rispecchiare il nuovo mondo elettronico. I nuovi linguaggi dell'arte sono inconcepibili senza il computer, ci vuole una testa artificiale per elaborarli, far esplodere il convenzionale». Un paio di mesi fa, all'uscita dall'ospedale dopo un lungo ricovero Grifi era stato accolto davanti alla porta di casa dall'ufficiale giudiziario che per una tassa non pagata per un ipotetico ufficio gli ha pignorato la moviola. E due settimane fa lo sfratto definitivo. «Accade tutto gentilmente. Le tasse ti rovinano col sorriso sulle labbra. Anche i maiali muoiono così: l'ultima immagine è del boia che sorride...».

BILANCI Grande madre o dea: un saggio ripercorre la presenza femminile nella cultura del '900. Nonostante l'emancipazione non si esce dai canoni tradizionali

La città delle donne è abitata dai vecchi miti

L'immagine dell'amazzone trionfa in Freud e Jung. Ma anche nel femminista Lawrence

Sentite questa: «Sacra profondità dorme nella donna. Il suo cervello è fresco, non incatenato dal sapere. Lasciate crescere la donna libera dal modo di agire e di pensare dell'uomo! Immensi torrenti di idee nuove si leveranno in turbine, verranno nuove religioni, nuovi dei, nuovi mondi. La donna non conosce limiti al pensiero, non si adatta a nessun sistema, non è ancora stata scoperta, è enigmatica, sorprendente... si risveglia una civiltà della donna, del sesso forte. Le donne sono forti, piene di speranza, di buona speranza».

E ora, invece, quest'altra: «È una comicità impressionante sentire degli studenti di liceo parlare... dell'anima femminile... molte donne se lo sentono dire volentieri, benché sappiano che si tratta di una pura invenzione. La donna è la Sfinge! Mai si pronunciò una maggiore assurdità, né fu asserita una più bella frottola. L'uomo è assai più enigmatico, incomensurabilmente più complicato. Basta andare per strada; non s'incontra una faccia di donna, che non si possa presto decifrare». Queste due sentenze, così contrastanti, apparvero a un anno di distanza l'una dall'altra; la prima la distillò nel 1902 Georg Groddeck — l'inventore di una sghemba e pervasiva paroletta destinata a dominare il secolo ventesimo: Es — in un libro intitolato *Questione di donna*, che affettuosamente aveva dedicato alla moglie. La seconda la scagliò Otto Weininger in *Sesso e carattere*, nel 1903, pochi mesi



Gustav Klimt: «Danae», 1907-08, Graz, Collezione privata

prima di togliersi la vita a soli 23 anni. Ma seppure divisi, e naturalmente senza saperlo, Groddeck e Weininger si muovevano come vittime perplesse nel medesimo cerchio: il cerchio davvero magico e spaventoso della grande mutazione femminile alle porte.

Li reincontriamo oggi a secolo chiuso (a mutazione avvenuta?) in mezzo a un drappello quasi tutto maschile, egualmente perplesso e spaventato, in un libro che uno studioso torinese, Fulvio Salza, ha dedicato alle mitologie femminili del Novecento, con un titolo, *Solo una dea*, mutuato, cambiando il genere, dalla celebre affermazione heideggeriana: «Ormai solo un dio ci può salvare». Una cosa è la storia delle donne nel Novecento: una storia di affermazione, di acquisita

contrattualità; altra, invece, l'elaborazione fantastica, le mitologie cioè, che intorno ai processi storici si sono venute costruendo.

All'appello dei mitografi rispondono nomi maschili prestigiosi, menti precoci e sveglie — o troppo sveglie come D. H. Lawrence e August Strindberg — i quali avevano capito che era arrivato il momento di uno scontro senza precedenti e irrimediabile tra Maschile e Femminile. Siamo agli albori del secolo, la lotta per la parità nelle nazioni più progredite dell'Occidente è già cominciata, la battaglia per il suffragio infuria, la prima guerra mondiale di lì a poco catapulterà per amore o per forza le donne nel mondo del lavoro. Ma chi si aspettasse di trovare allora rappresentazioni di dee o eroine contemporanee sbaglierebbe di grosso. Per prima

cosa i mitografi, fiduciosi o sprezzanti, fanno un passo indietro. Ai nuovi ruoli storici — suffragette, maestre, operaie, sindacaliste — non corrispondono raffigurazioni mitizzanti, ma spesso solo una retorica povera, deprivata di valori simbolici. Che sono tutti ripescati dal passato, anzi, non dal passato, ma dall'origine, da un tempo immemorabile di cui l'uomo — proprio l'uomo di sesso maschile — si sforza di avere memoria.

Anche Salza apre il suo itinerario con un passo indietro: due capitoli dedicati a Bachofen. Per illuminazione personale o per preveggenza storica questo raffinato gentiluomo di Basilea, devoto alla propria madre finché visse, poi sposo tardivo di una fanciulla ventenne, navigando negli studi

giuridici decise di dedicare tutte le sue forze a un diritto fondamentale dimenticato, il diritto materno, la base delle antiche, più antiche dell'antichità stessa come la conosciamo, civiltà matriarcali, cui dedicò nel 1861 un'opera destinata a essere letta e riletta (fino ai tempi recenti del nuovo femminismo) nel secolo successivo.

Bachofen esaltava l'era della Grande Madre come il regno della libertà, dell'uguaglianza, della *sympatheia*, della pace. Non senza, però, una fondamentale precisazione: perché si affermi il benefico regno delle madri altri poteri femminili avevano dovuto essere sconfitti: il potere dell'etera — la prostituta che abolisce la proprietà del corpo — e quello dell'amazzone — che combatte e si separa dall'uomo.

Dal regno della madre, dell'etera, dell'amazzone non si allontanarono mai i mitografi del Novecento. Seguendo un po' liberamente e sopra le righe l'itinerario di Salza potremmo veder ricomparire l'amazzone dietro la bambina invidiosa del pene di Freud, ma anche nelle femministe messe in caricatura da Lawrence e da Strindberg. L'etera nella donna tutta sessualità di Weininger, e ancora nel femminile concupiscente e trionfante di Lawrence. Quanto alla madre, potremmo dire che ricompare ovunque. Per quanto abbiamo insistito Freud da un lato, Jung dall'altro, sull'impossibilità di una psicologia sessuale (il maestro di Vienna negò con tutte le sue forze «l'essenza della donna») e sull'attitudine dell'essere umano a proiettare sull'al-

tro qualcosa che ha in sé (l'archetipo junghiano), l'immagine immutabile della madre è per detrattori ed estimatori il baluardo da opporre alla mutazione femminile. La madre metamorfica, dispensatrice gratuita di amore o terribile divoratrice, domina l'immaginario novecentesco malgrado la flessibilità, la capacità plastica, la sapiente duttilità che le donne reali hanno esibito nel corso del secolo nella loro trasformazione. Alla triade madre, prostituta, amazzone, Jung, in effetti, aveva aggiunto qualcosa: la mitologia dell'Anima, la parte femminile interna all'uomo, principio di vita e di trasformazione, figura spirituale che molte eroine e anonime novecentesche hanno sicuramente incarna-

to a vantaggio proprio e degli altri.

Ma perché la donna Anima possa fornire adeguate mitologie — nel senso di narrazioni fantastiche — bisogna aspettare che scendano in campo quei «soggetti eccentrici» che sono le donne stesse: eccentriche perché rispondono e nello stesso tempo resistono ai discorsi — alle mitologie — che le interpellano, mettendosi in una posizione «mobile, multipla, precaria», in cui finalmente madri, prostitute e amazzoni possono scambiarsi attributi e linguaggi.

Elisabetta Rasy

● Il libro: Fulvio Salza, «Solo una dea», Bollati Boringhieri, pagg. 208, lire 30.000

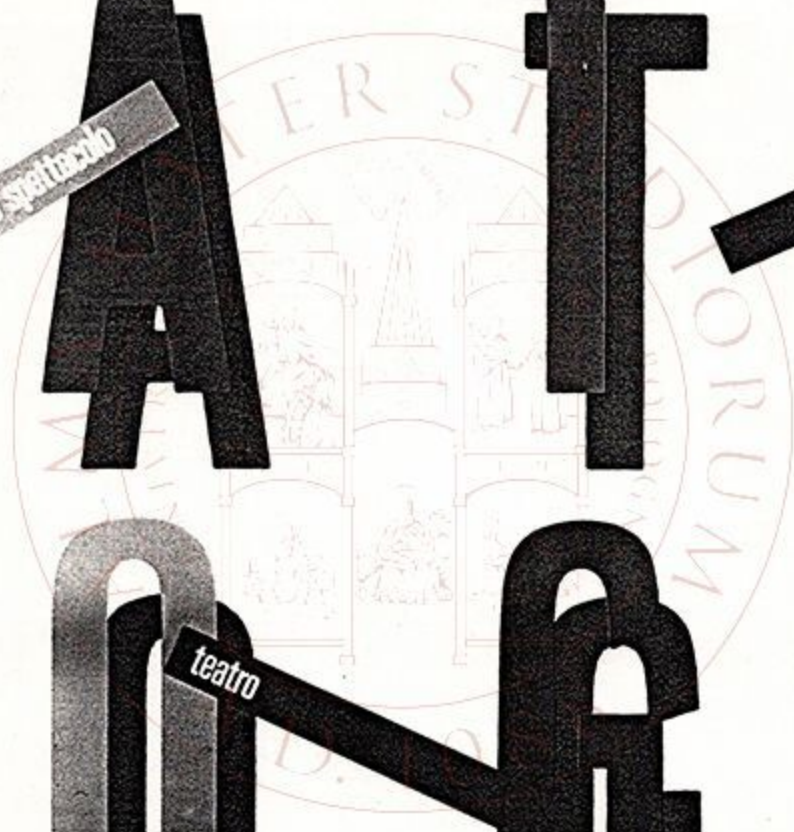
ORUM
OGNA
ARTI
DINIS

il **P** **A** **T** **A**
L **O** **N** **O**
D **I** **E** **C** **I**

giugno 1997 dello spettacolo

teatro

ubulibri



sangue, dei muscoli, della carne, dei nervi. Alla fine di questo percorso, Leo De Berardinis si trova ad aver compiuto quella parte di itinerario di ricerca che ha caratterizzato la sua collaborazione con Nuova Scena: la ricerca di un linguaggio in cui la materia si fredda nello stile di contenimento dei furori vitali e in cui la forma trova il suo modo di plasmare le pressioni vitali. In questi spettacoli dedicati alla parola poetica Leo ha perlustrato le possibilità di doppiare la sua stessa storia, di vedere rappresentato il suo stesso impossibile ritorno: la dilapidazione del vitale, la rabbia e l'adesione furente alla carne ammalata di rifiuti nel suo modo di fare teatro negli anni Settanta diventano riflessi dispersi, ombre rovesciate, immagine senza corpo che, come la madre di Ulisse, non può più essere abbracciata, nel suo teatro degli anni Ottanta". Maurizio Grande (da "Rinascita", 25 ottobre 1986)

Novecento e Mille di Leo De Berardinis. Regia, ideazione luci, scene e costumi di Leo De Berardinis. Interpreti: Leo De Berardinis, Eugenio Allegri, Elena Bucci, Marco Cavicchioli, Valerio Maffioletti, Angela Malfitano, Ivano Marescotti, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Marco Sgrasso. Bologna, Teatro Testoni/interAction, 15 gennaio 1987.

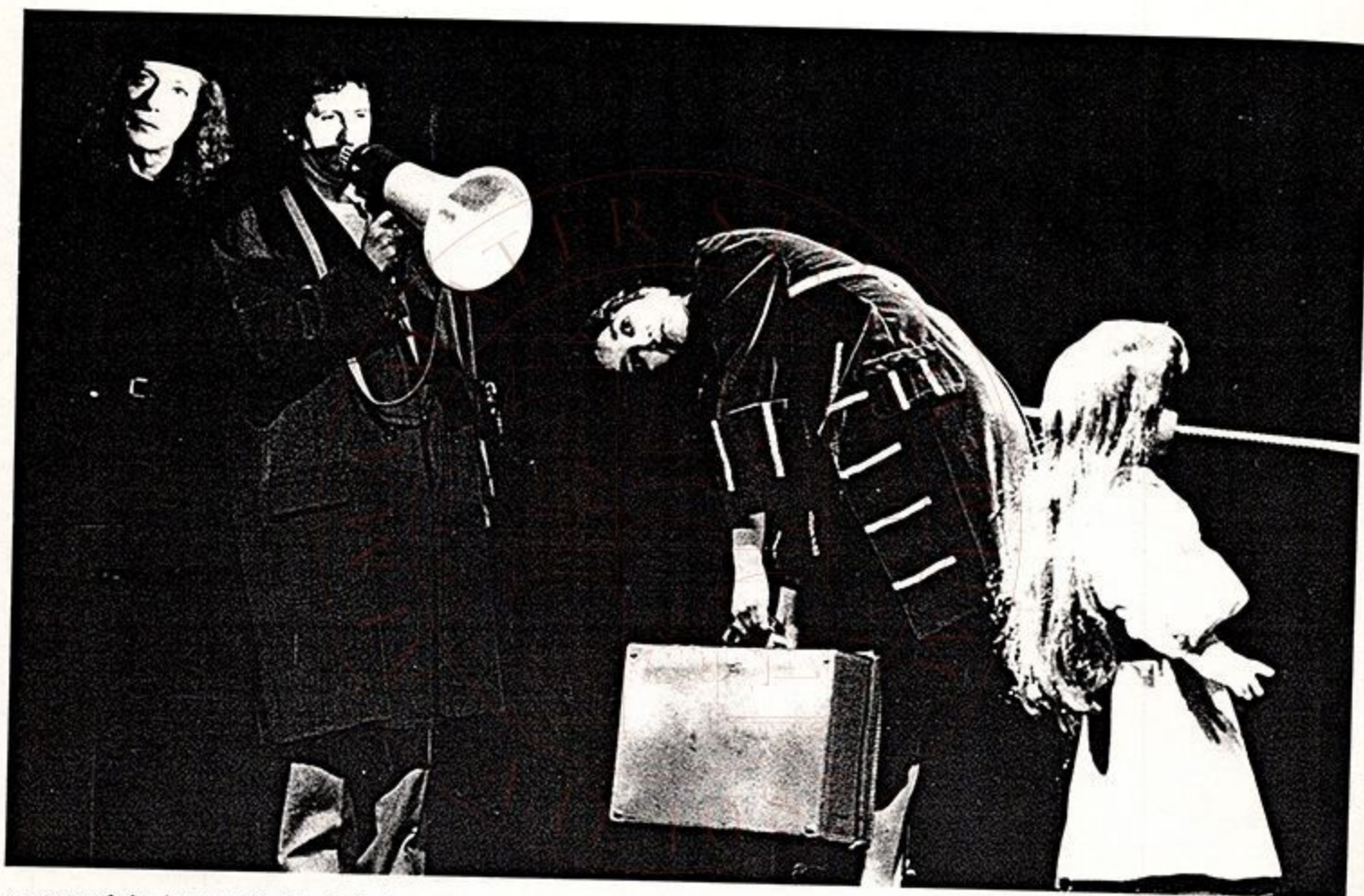
"Novecento e Mille non vuole essere un'antologia teatrale del secolo, né una sua sintesi storica. È un sogno-incubo nella contemporaneità, un interrogativo, una parentesi aperta dal mito della caverna di Platone, e chiusa da due funerali di Lenin, uno al primo atto, l'altro al secondo. (...) Novecento e Mille è come un sogno guidato, un sogno cosciente: associazioni di idee, di visioni, di elementi sonori in una struttura teatrale con le sue leggi. È come assistere ad un pensare con mezzi concettivi teatrali. È un flusso di coscienza teatrale". Leo De Berardinis

"Ci sono degli spettacoli che segnano delle date: un fenomeno raro dovuto a capacità d'anticipazione, o a magiche corrispondenze con il sentire di un preciso momento culturale. L'orizzonte come in questo *Novecento e Mille* può anche partire dallo stretto ambito di una generazione che avverte l'esaurirsi — e quindi la crisi — del secolo in cui ha vissuto, con la riflessività di chi ha visto svanire la giovinezza e può già fare dei bilanci. È il timbro soggettivo dell'autore, qui, a far emergere dal buio quello che può sembrare sulle prime un'orgia mentale di poesia. Il senso di un secolo? Ma non si cerchi una sintesi, né si cominci a discutere delle esclusioni (ma almeno un Pascoli, qui...), come se si trattasse di una grande antologia critica. Altrimenti non si spiegherebbero tra tante voci consacrate della letteratura, certe citazioni della pratica spettacolare, e neanche l'affacciarsi puntiglioso di pezzi dello stesso Leo. Forse si vuol configurarlo come un sogno, questo secolo. Può farlo pensare l'apertura, affidata al 'Mito della caverna' di Platone, col suo delineare una realtà illusoria di riflessi, mentre dall'oscurità, dietro una ribalta isolata da una lembo di reticolato bruciato da una luce bianca, galleggiano ombre chiare, lamelle luminescenti, che evolveranno più tardi in stelle rotanti. Risponderanno le immagini sepolcrali della Terra

desolata di Eliot o l'alba visionaria di Borges, prima che Cechov o Kafka ci confrontino col mistero dell'esistenza, Artaud con quello della follia, o si presenti il dilemma teatrale tra realtà e finzione. Ma per carità non limitiamoci alla letteratura, e in questi termini. In questo calderone che all'approccio può apparire irritante o presuntuoso, e che sull'onda di uno stato d'animo ingloba anche il luogo comune, la poesia è assunta come cosa viva, proiettata dai normali intenti di fruizione dentro al nostro quotidiano. E in un fluire joyciano, fa tutt'uno con le altre arti compresenti, e non solo con quelle; ecco la musica, da Gershwin a Murolo, da *Wozzeck* a *Pierrot lunaire*, da Marlene Dietrich a 'Singing in the Rain', mentre il cinema genera lo spettro di Charlot e Totò, nell'unico momento solare della serata sullo sfondo cartolinesco del Vesuvio, prima che un improvvisato De Rege sfoderi il rituale 'Vieni avanti cretino' a profitto del grande Einstein con la sua formula; e ecco ancora nella colonna sonora l'inferno nazista e i battiti dello Sputnik, le auto da corsa di Monza e l'insistente sensurround del terremoto. Ma al termine del tunnel la bisogna fare i conti con la storia. Sotto un cielo rosseggiante ce lo propone alla fine del primo tempo, annullando le distanze dal medioevo, una tirata dell'Enrico IV pirandelliano, espropriata alla problematica teatrale, prima di sfumare nella trena di Majakovskij per Lenin che Leo dice come Amleto il suo monologo, sul fondo della scena, tra due file di bandiere rosse, per finire poi, come in una inavvertibile dissolvenza, in primo piano, ancora con la corona di Enrico IV tra le mani, nella negazione disillusa di un canto pasoliniano. Questo senso cosmico di immanenza torna nel secondo finale, quando da una ribalta accesa di lampadine stellari germina, attraverso le parole di Eduardo, lo svelamento della desolazione quotidiana di Napoli milionaria, e di nuovo Majakovskij s'insinua tra due ripetizioni della storica battuta 'A da passà 'a nuttata'. Lo stesso rapporto di continuità tra gli spezzoni di *Aspettando Godot* e dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, recitati in alternanza da due diversi gruppi di attori, anche con esasperazione, come pezzi di un repertorio consumato, ma scambiandone praticamente le tematiche, con l'illuminante trovata scenica di lasciare compresenti i personaggi, gli uni a guardare gli altri, come spettatori stupefatti e dolorosi. Con i tessuti delle loro controcene si dà vita così a un nuovo testo, mentre al vero spettatore è restituito un ruolo di spia partecipe di una ricreazione: quello che lo aveva portato a emozionarsi fino al pianto, senza vergogna, quando Leo piangeva con Ginsberg sulle note di Charlie Parker una generazione perduta, col suo *Urlo* detto con distacco trasognato, quasi un'eco della dizione trascinate dello stesso interprete in *The Connection* nell'83. Nell'estremo rigore figurativo e concettuale di questo accumulo ordinato di materiali, lo spettatore si ritroverà imprevedibilmente accanto due invisibili guide, a condurlo per mano nel gran viaggio: Shakespeare, con la sua presenza costante di ispiratore e filtro, non solo quando si vedrà una Giulietta inferma duettare con un Romeo dagli occhi bendati, tra ululati di sirene, nell'unico duetto d'amore dello spettacolo, concluso da una delle ritornanti profezie d'apocalisse. Poi c'è padre Dante, non solo quando al fianco delle figure fatiscanti si delineano

le geometrie di due cipressi, e tutto il complesso riunito passeggia tra evocazioni fantascientifiche, mischiando i vivi e i morti, sulle rive di un immaginario Stige, a restituire a questo palcoscenico di pece e d'incubo che è la nostra vita il senso d'una selva oscura, teatro del gran funerale di un secolo. Sarebbe stonato ora riportare questo commosso e pudico smascheramento introspettivo a una terminologia teatrale, sia pure per segnalare almeno i contributi di Francesca Mazza, Eugenio Allegri, Ivano Marescotti, nell'adesione totale dei molti interpreti alla rappresentazione. Mandando al diavolo chi puntualmente dirà che il teatro è un'altra cosa, si vorrebbe comunque segnalare questa sorta di alta cerimonia civile come materia d'obbligo per una scuola di vita, ai signori assessori e arbitri della cultura di fine millennio, se anche i politici avessero un'anima". Franco Quadri (da "Panorama", 15 febbraio 1987)

"Come una serata d'onore o un volume di studi dedicato a un personaggio illustre, *Novecento e Mille* è un omaggio al nostro secolo al momento della fine, è il saluto estremo ai nostri tempi smemorati. E come ogni commiato, *Novecento e Mille* è intriso di nostalgia e violenza cupa, di fascinazione e rifiuto, di passione e freddezza. Il Novecento, suggerisce Leo, non è stato altro che *interramento* dell'umanità, della storia, della civiltà: in qualche modo, è stato il funerale di tutti i tempi. Alla soglia del Duemila, si potrebbe credere che l'unico modo per poter affrontare il futuro (o la sua parvenza) sia quello di inumare tutto il passato, le grandezze, gli orrori e i disastri della storia umana. Ed ecco che Leo De Berardinis intona il canto funebre di questo secolo che ha restituito il genere umano all'incubo della caverna platonica; secolo in cui la mistica hitleriana ha progettato l'ultima catastrofe della Storia nel nome di una violenza degli 'eletti' che fanno razza per se stessi. Lo spettacolo di Leo De Berardinis è un concertato per la popolazione del buio, per i sopravvissuti della tenebra, un convegno di morti non-scomparsi che soffiano lamenti e dolore, le parole affaticate della fine di tutto. Dal mito della caverna ai funerali di Lenin, da Platone a Majakovskij, da Isaia a Kafka, da Artaud a Pasolini, da Shakespeare a Pirandello, *Novecento e Mille* attraversa le promozioni del nulla, le profezie del disastro, le rovine dell'immaginazione, la vocazione alla tomba. Non un'antologia ma una corona funebre, partitura per una voce nera che annuncia l'avvento dei morti. Perché sono i morti viventi sia i prigionieri della caverna platonica e sia le tre sorelle di Cechov, sia i personaggi in cerca d'autore di Pirandello e sia gli avanzati di Beckett, sia i bambini che modulano un raccapricciante *Kindertotenlieder* sul cancro, sia i fantasmi dei discorsi di Goebbels e Steicher. Su questo impianto tematico poderosamente cimiteriale, Leo De Berardinis costruisce uno spettacolo di grande tenuta linguistica per il modo in cui musiche, rumori, testi, attori si fanno scrittura scenica; per il modo in cui la concezione di una nuova drammaturgia si fa studio di montaggio e assemblaggio di materie sceniche diverse (luci, parola, suono). Il 'nero' in Leo De Berardinis non è né notte né buio: è la cecità del veggente, vista senza luce, sguardo che sa e non cerca, fine dell'illusione di scoprire alcunché di non già saputo. Restano però fulgide le occasioni di lu-



ce aperta o ferita, le consolazioni brevi di un'arte intonata alla morte; sono i momenti in cui Leo fa rivivere l'angelica fanciulla comica di Totò, oppure la tragica visione di un'alba d'amore (*Romeo e Giulietta*) che svanisce nella penombra di un paesaggio acquatico". Maurizio Grande (da "Rinascita", 31 gennaio 1987)

"Leo con la benda sugli occhi, il cieco veggente. Rimbaud redivido... Leo, insomma, con le poesie nelle tasche sformate della giacca e destinato a non invecchiare mai. L'ho rivisto quindici anni dopo in questa stessa immagine, la sua più lancinante — e come allora mi ha commosso. Lo spettacolo del 1972 era intitolato *O Zappatore*; quello del 1987 *Novecento e Mille*: ma pensando a quello che è successo nel frattempo, e pensando soprattutto ai mutamenti intercorsi nel teatro di Leo De Berardinis, lo spettacolo del Testoni ha del miracoloso. O forse no: riflettendo alla natura sostanzialmente lirica del teatro di Leo, constatare una ricorrenza di temi e di immagini non sarà sorprendente. Inoltre *Novecento e Mille* è una specie di summa, una ricapitolazione del grande repertorio novecentesco (da un punto di vista oggettivo); ma

anche uno sguardo all'indietro, un'antologia personale, cioè un *Novecento secondo Leo De Berardinis*, vale a dire secondo le sue ossessioni e quanto già pensato, vissuto e realizzato sulle tavole di altri palcoscenici. Il Novecento, dunque. A guardare bene, si potrebbe avanzare subito un'obiezione. Gli autori trattati da Leo sono tra i più ovvi: Eliot, Kafka, Artaud, Pirandello, Beckett, Mann, Majakovskij, perfino Ginsberg. (E anche De Filippo, Totò, Charlot dalla parte del cinema; o John Coltrane, Charlie Parker, Ornette Coleman, e Gershwin, e Gene Kelly, e Alban Berg e Arnold Schoenberg dalla parte della musica). Ebbene, ciascuno di questi autori, preso a sé, non è midcult; ma presi tutti insieme, accostati, antologizzati — è come se fatalmente spostassero il punto d'osservazione sul mercato, sul loro pubblico, su ciò che sono diventati — un po', perché no, midcult, nomi da appiccicare sulle collane popolari, quelle che si vendono nelle edicole o che si spediscono a casa in abbonamento. Come sentire ancora una volta quel brano dell'arrivo dei sei personaggi in scena? e come tollerare che venga recitata *La terra desolata* di Eliot? Non sono robe che sappiamo a memoria? Ma il succo o il senso dello spettacolo è qui. Non nel 'caso' che Leo è più bravo di altri (poniamo di

Qui sopra, una scena di *Novecento e Mille* (da destra, Angela Malfitano, Eugenio Allegri, Leo De Berardinis).

Carmelo Bene) a recitare poesie. Di questo si può discutere. Il senso risiede nel fatto che il materiale di *Novecento e Mille* è nello stesso tempo disposto su tre livelli: il più alto, il più nobile (per ciascuno di noi quegli autori sono i grandi riconosciuti, i "portatori di valori e senso"); il più popolare, il più sdatato o, se si preferisce, il più scolastico; e infine, il personale, il più ricco di pathos, il più intriso di storia. Insomma: è come se *Novecento e Mille* avesse eletto a proprio tema complessivo e globale, a proprio contenuto, la degradazione del materiale alto a materiale "democratico". Alla domanda: di che cosa tratta il nuovo spettacolo di Leo? noi rispondiamo: tratta non di Pirandello o di Beckett, non di Charlie Parker o di Alban Berg; ma degli spettacoli che si fanno nelle scuole per i ragazzi e che solitamente sono basati su un simile materiale "moderno" (cioè — per noi osservatori di eventi che si bruciano quotidianamente, con una rapidità impressionante — obsoleto, archeologico, di quella ti-

Bologna, 25/05/93

IL POTERE DELL' IMMAGINAZIONE

PER UNA MORALIZZAZIONE DELLA CULTURA

Artisti si nasce, ma si diventa.

Impedire che lo si diventi sembra sia la vocazione della politica culturale italiana di oggi, e non solo di oggi.

Questa pseudo-politica si basa sul clientelismo, sul consenso e sulla commerciabilità indotti, ed è come un cappia censoria che inibisce qualsiasi libero fare artistico.

Certo, alcuni rifiutano questo meccanismo, pagando di persona e vivendo in un permanente stato di precarietà, ma i più cedono per vanità, per la ricerca di un facile successo, per mancanza di un vero talento o per altri motivi più o meno discutibili o giustificabili.

Comunque, ci troviamo di fronte ad una svendita quasi totale del pensiero.

Lo Stato investe pochissimo per la cultura, e questo è male, ma il peggio è che quel pochissimo è distribuito non equamente, ma secondo la solita logica partitica, i soliti scambi di favore, la solita razionale ed irrazionale paura del nuovo o comunque di idee che possano far nascere altri modi di aggregazione, più diretti e demistificati rapporti.

Il teatro non sfugge a questo meccanismo, le cui conseguenze sono gli sprechi da una parte e l'indigenza dall'altra: un teatro inutile e costoso da una parte, un teatro impossibile dall'altra.

Ci troviamo di fronte ad un'arbitraria spartizione dei mezzi produttivi, ad una confusa ed interessata distribuzione, che riduce il sano nomadismo teatrale ad un vagabondaggio insensato, il cui unico scopo è il guadagno ed il consenso di spettatori sempre più immotivati e pigri.

La ventilata regionalizzazione delle competenze ministeriali, così come stanno le cose, non farebbe altro che moltiplicare simili guasti, aggiungendovi anche le differenze economiche fra regione e regione, il pericolo di un provincialismo ancora più pesante, un'ulteriore mistificazione delle diversità, la nascita di piccoli feudi locali, che monopolizzerebbero le varie realtà riducendole a schemi, scambiandosi, come già avviene, i propri prodotti, mercificando sempre più quello che dovrebbe essere una antimerce per eccellenza: il fare artistico.

La cultura non può essere congelata in regioni o in Ministeri non propri.

Ci vuole un MINISTERO PER LA CULTURA con norme democratiche, senza lottizzazioni, che incominci finalmente a promuovere e sostenere realtà artistiche e non commerciali, che solleciti una vera pedagogia dei diversi saperi, che si apra ai vari aspetti e relazioni della società, senza demagogie ed alibi, che accetti le minoranze con lealtà, che, in poche parole, solleciti e non ostacoli il libero pensiero.

Oggi si parla tanto di chiarezza e moralizzazione, non vorremmo che anche questa volta la cultura fosse messa in secondo piano, considerata ancora una volta un fenomeno secondario.

La cultura è forza primaria e trainante, e gioca un ruolo non secondario fra le altre forze e tensioni, considerate a ragione primarie.

Vogliamo che anche su di essa venga fatta chiarezza e moralizzazione.

Stendiamo un velo non pietoso sulla campagna referendaria, che mai o quasi mai ha parlato di teatro, di musica, di danza, di arti visive, di cinema, di lavoratori dello spettacolo allo sbaraglio.....e l'elenco potrebbe continuare.

L'immaginazione ha una grande potere, che non va dissipato o strumentalizzato.

Leo de Berardinis