

Titolo || Marigliano

Autore || Leo De Berardinis

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 vol., I, pp. 297-299

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 1 di 1

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Marigliano

di Leo De Berardinis

Mandate a fare in culo i testi, le variazioni sui testi, rimaneggiamenti, luci e lucette, costumi, attualizzazioni; coprite anche le caviglie ai vostri uomini o donne in scena, date fuoco alle scene e voce, dopo aver capito Schönberge la fonazione degli africani, alle bocche con intonazioni squallide e stonate; che non ci sia nulla da ridere se non per tristi giochi di parole; e che tutto il vomito sia chiaro, specialmente quando, anzi soltanto quando, siete in mezzo alla gente, alla classe sottoclasse ecc. che vi interessa per appartenenza o menzogna: questa è la grande finzione dell'attore.

E per gli altri che non vi interessano ci deve essere l'indecifrabilità. Ma non è facile raggiungere la chiarezza di quel vomito.

Per eliminare lo pseudo-internazionalismo accademico degli ultimi anni (trovi i medesimi gesti genericizzati mercificati dall'Alasca all'Australia passando per Roma, gallerie e comportamenti) bisogna scegliere delle zone molto caratterizzate geopoliticamente, fare i conti con la pseudocultura di massa (anche utilizzandola), eliminare quanto più possibile i codici precedenti, semplificarsi, diventare zero, diventare anzi essere loro, nell'alfabeto schematizzato al massimo che è ancora sotto quella zona. E puoi usare tutto dal pernacchio alla trama, alla bassa comicità, ma non puoi usare il testo; io l'ho eliminato da sempre, anche come pretesto, ma non per motivi astratti pseudo-estetici.

L'ho eliminato politicamente, essendo la conoscenza del testo non posseduta dalla classe o sottoclasse cui mi rivolgo! In questo caso esso agirebbe come terrorismo culturale: che bello districarsi in una variazione su tema sconosciuto!

Il posto del testo come stratificazione da fare esplodere (cosa che alcuni di noi hanno già fatto negli anni sessanta) viene preso dall'alfabeto schematizzato da far esplodere. Ecco cosa intendo per chiarezza: schematicità di segni appartenenti alla zona e loro complicazione per vomitare il tutto addosso alla gente, con il semplice risultato che viene fuori problematicità chiara e non equivocità da mariuoli.

Quindi teatro di zona (non si va in un posto e si fa uno spettacolo con gli operai, come al massimo i decentristi più osés hanno fatto), quindi teatro di zona nel senso che ci si trasforma in quella zona contribuendo a trasformarla. Ma il teatro saremo sempre noi a farlo, specialisti specializzati, e non il proletariato o il sottoproletariato: questa è la differenza che passa tra comunista e operaio.

A questo punto si innesta il problema di quello che io chiamo teatro rozzo, con tutti i sottoproblemi di dialetto, luce, fonazione e squallore.

Al teatro rozzo non si arriva leggendo. Il teatro è tecnica personale, non accademia; non è insegnabile in termini tradizionali. Bisogna liberarsi lavorando. Per questo spero sia più difficile la sua manifestazione, in quanto che ci vuole del tempo-lavoro in zona. Ma ciò non toglie che la mistificazione sia già in atto. Sin da *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, '66-'67, ho usato il dialetto non come connotazione sociale, ma come fraseggio-segno; ma solo dal '70, ci siamo trasferiti a Marigliano, ho incominciato a far divorare dal dialetto gli strumenti personali acquisiti negli anni sessanta e diventati ormai dopo il '68 reazionari (gli altri continuavano per quella strada, anche i più giovani nel senso degli ultimi arrivati). Solo con *Sudd* siamo diventati quell'alfabeto; con *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* il discorso si è semplificato ancora di più. Per cui nella zona possiamo finalmente essere rifiutati perché capiti e non per estraneità (estraneità usata nei confronti del pubblico degli anni sessanta e che continueremo a usare nei loro confronti fino alla morte, loro). Parlavo di mistificazione già matto. Prima del '70 (*O Zappatore*) ho conosciuto gruppi del meridione che venivano a Roma per imparare la dizione (con la zeta dolce) o gli espedienti da cantina; dopo il '70 c'è stato il dialetto (il loro fraseggio d'ordine prima snobbato) ma usato appunto come connotazione sociale o di mercato e non come segno.

Oggi c'è anche la farsa dialettale d'avanguardia; si sta tentando lo sfruttamento di un nuovo possibile market. Ancora un po' di pazienza e il plebeo come comunicazione da vomito, l'unica possibile diventerà volgarità intellettuale. Ma fortunatamente qui non si tratta di mercificare filmati, diapositive, stroboscopia e pupazzi (c'è stato, e c'è, un tempo che per alcuni critici la lampada di Wood era la connotazione base dello sperimentalismo o teatro alternativo che dir si voglia), qui si tratta di se stessi teatranti-tecnica, qui bisogna essere e non rappresentare; qui si tratta di essere attori lirici e non mistificatori di epicità.

La merda è più grossa e quindi viene più facilmente a galla, o dovrebbe.

Il teatro di zona è valido al cento per cento nella zona stessa, al di fuori è documento, circolazione di idee, di cultura. Qui a Roma io sono un documento.

Certo teatro alternativo ha finito per dare più ossigeno al teatro che faceva finta di combattere (un'anticamera), in quanto non faceva che soddisfare, migliorare lo stesso teatro borghese. C'è stato un peccato, uno scambio, una osmosi che spiega gli Antonii e Cleopatre, o i Giovanni e i Giovani. Ed anche Brecht ha dato a Goldoni e ha ricevuto da lui; e a Majakovskij non bastò il suicidio.

Brecht e Majakovskij sono appunto dei testi sconosciuti alla borghesia e nascosti al proletariato e vengono accettati per liberalismo da una parte e svelati per verticismo dall'altra: sono delle messe. E con essi siamo, come per gli altri, alle variazioni su tema sconosciuto: ancora un po' di pazienza e vedremo sperimentalismi brechtiani.