

Per un teatro a rischio. L'attore jazz Leo de Berardinis, re dell'improvvisazione*

Matteo Tamborrino

LEO. Non improvvisate, non improvvisate.
Tu improvvisando m'hai già rovinato la battuta¹.

ABSTRACT A theatre at risk. The jazz-actor Leo de Berardinis, the king of improvisation

The paper aims to investigate – with particular reference to the 1977-1983 creative phase – the importance assumed by the improvisation, on an aesthetic and political level, within Leo de Berardinis' scenic and acting work. This device needs to be understood, in full consonance with the jazz modules on which Leo's art is based, as a “variation on a theme” (as repeatedly reiterated by the actor-author himself in his interviews), but also in the terms of eroding a pre-established action, questioning the concept of “reply”, or also implementing a risk in front of the spectators. The exploration intends on the one hand to give an account, through precise reconnaissance, of Leo's major statements regarding the improvisational practice (up to his theories on the jazz actor), on the other hand to verify these claims in stage praxis, thanks to a lunge linked with *Assoli*, the show which marked Leo and Perla's re-emergence from the marginalized town of Marigliano. At the same time, an attempt will be made to highlight de Berardinis' propensity for an actorial dramaturgy, exquisitely consumptive and open to the interaction with the audience.

KEYWORDS Leo de Berardinis, Perla Peragallo, improvisation, jazz music, experimental theatre.

Quale spazio occupa la pratica improvvisativa, a livello di riflessione teorica e di composizione drammaturgica, nel lavoro attorale di Leo de Berardinis (invito rappresentante di quello che Italo Moscati avrebbe definito un esemplare caso di “teatro non garantito”)², in particolare in concomitanza con il suo rientro a Roma, a cavallo fra anni Settanta e Ottanta? Per tentare di rispondere a tale quesito il presente contributo intende da un lato offrire una rapida ricognizione delle migliori dichiarazioni di Leo in materia di improvvisazione (dal suo punto di vista –

* I ragionamenti contenuti nelle seguenti pagine, già presentati in forma aurorale nel corso del convegno *Declinazioni del Rischio. Per un'archeologia degli immaginari estetico-letterari dal XX secolo alla contemporaneità* (Torino, 28-30 marzo 2022), sono confluiti in M. Tamborrino, *Una Perla e un Leone ai tempi di Re-Nato. Per una “messa in storia” del teatro di de Berardinis e Peragallo nella fase di rientro capitolino (1977-1983)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, Pisa e Siena, tutor: E. Marinai, 2023, pp. 392-399. Il presente contributo recupera e amplia tale sezione della dissertazione, discussa in data 10 marzo 2023 e attualmente in fase di riallestimento in vista della pubblicazione.

1. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli*, in «Scena», II, 3-4, 1977, p. 83.

2. Cfr. I. Moscati, *La miseria creativa. Cronache del teatro «non garantito»*, Cappelli, Bologna 1978.

quantomeno per l'epoca in oggetto – negazione, tradimento di uno schema), dall'altro rimarcare il compimento di tali asserzioni nell'effettiva prassi scenica, tramite un affondo legato a quella fase di lavoro che vide l'attore impegnato nella capitale al fianco di Perla Peragallo. Un esito – quello preso in esame – tanto più emblematico giacché se ne serba preziosa traccia audiovisiva³.

Ora, sarà bene in via preliminare partire da una definizione di base, che guidi e informi il ragionamento esposto nelle pagine a venire. «L'improvvisazione artistica – scrive l'estetologo Alessandro Bertinetto – può [...] essere intesa come quella specifica pratica [...] che mette in scena [...] un agire non garantito, fragile, esposto al rischio del fallimento, ma anche capace di realizzare creativamente la sua libertà»⁴. Tale dispositivo, nel caso di Leo, andrebbe inteso – in piena consonanza con quei moduli jazzistici assurti a perno della sua ricerca fin dagli albori⁵ – quale “variazione su tema” e nel contempo erosione di un'azione pre-stabilita o preventiva, messa in discussione del concetto di “replica”, disponibilità al rovescio e all'incertezza, attuazione di un rischio nell'*hic et nunc*, dinanzi alla platea. Proprio nella sperimentazione di nuovi linguaggi e in questo rapporto così intenso e impreveduto con la comunità di *cives* di volta in volta convenuta consisterebbe il carattere (anche) politico, senza ovviamente sfumature partitiche, delle improvvisazioni teatrali della compagnia di Leo e Perla. Scrive a tal proposito Lorenzo Mango:

3. Fra i primi tentativi di storicizzare la fase di lavoro capitolina (che seguì la riemersione di Leo e Perla da Marigliano, precedendo il trasferimento del solo de Berardinis a Bologna) si segnalano: M. De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica*, in «Culture teatrali», 28, 2019, pp. 24-50; R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra 'seconda' e 'terza' vita. La strage dei colpevoli* (Roma, 1982), Bonanno, Acireale-Roma 2019 (in gran parte focalizzato sul Censimento teatrale organizzato da de Berardinis nel 1982). Mi permetto inoltre di rimandare, per l'epoca in oggetto, anche a: M. Tamborino, *'Un mare di parole' tra Assoli e Udunda Indiana. Il plurilinguismo "malato" di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino*, in «Mimesis Journal», IX, 2, 2020, pp. 63-90; Id., *Il cuore della distruzione: la ricerca di Leo e Perla tra Avità muri (1978) e De Berardinis-Peragallo (1979)*, in «Il castello di Elsinore», XXXIV, 84, 2021, pp. 75-103; Id., *Tra sommi poeti ci si intende: Dante 'tradotto' in scena da Leo e Perla*, in L. Bani, R. Calzoni, T. Persico (a cura di), *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In memoria di Marco Sirtori*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2023, pp. 521-542. Tutti i contributi fin qui citati si avvalgono del confronto con le fonti documentarie dell'Archivio Leo de Berardinis (1963-2003), conservato dal Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d'ora in avanti Archivio de Berardinis, DAR Unibo], rese accessibili (e oggi anche disponibili online) grazie all'alacre impegno del *team* posto a loro tutela e valorizzazione. Si ringrazia pertanto l'intero gruppo di lavoro dell'Archivio di Leo (curatrice: C. Valenti, con la collaborazione di L. Mariani), per l'accoglienza e il fondamentale aiuto nella consultazione dei materiali del Maestro. Sulla sua struttura e composizione cfr. C. Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*, in «Culture teatrali», 28, 2019, pp. 10-23. In merito alla recalcitranza di Leo a filmare i propri spettacoli cfr. – oltre a ivi, p. 11 – E. Bucci, *Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 130.

4. A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna 2021, pp. 30-31.

5. Cfr. i ragionamenti di D. Orecchia, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007, pp. 50-57.

il Teatro di Marigliano resta nell'immaginario dell'avanguardia teatrale come uno dei più estremi e rigorosi tentativi di dissipazione linguistica, di azzeramento di ogni forma e formalismo, di negazione dello stesso principio di avanguardia [...] in nome di un teatro che si fa esperienza vissuta da bruciare nel momento, [...] possibilmente senza uno spettacolo definito una volta e per tutte. [...] Qui siamo di fronte ad una drammaturgia "instabile", che si costruisce di fronte al pubblico nel momento stesso in cui ogni singolo elemento dello spettacolo viene irriso, si disintegra e al tempo stesso si trasforma in un'aura di sublime. [...] L'instabilità della composizione deriva da una passione per l'improvvisazione come rischio drammaturgico. Leo e Perla arrivano – nel periodo più "maledetto" – a sostenere la necessità di andare in scena senza un copione preparato o di decidere, comunque, sera per sera di disintegrare quanto già predisposto e collaudato⁶.

Sebbene l'improvvisazione percorra trasversalmente l'intera carriera del nostro⁷, a mo' di latente *leitmotiv*, è proprio negli anni di rientro capitolino – tra il 1977 e il 1983 – che essa va intensificandosi sul palco, assumendo proporzioni endemiche, coerenti con quel più vasto progetto di deflagrazione della forma teatrale portato avanti da Leo e Perla nella Roma dell'amministrazione culturale Nicolini. Delegata principalmente alla componente maschile della coppia, parodia del figurino da avanspettacolo, l'improvvisazione, o meglio lo spazio crescente concesso a tale modulo (in direzione di uno schema drammaturgico irrisolto, rischioso ma mai aleatorio), generò con il tempo un forte malcontento in Peragallo. Proprio nel rifiuto di seguire il *partner* lungo la via di una certa esuberanza improvvisativa va rintracciata una delle ragioni – fra le altre – delle crescenti tensioni fra i due artisti. Ritagliatasi un posto sempre più esiguo sulla scena, Perla finì con il distaccarsene definitivamente nella tarda primavera del 1981⁸.

Nelle opere di quegli anni i momenti di libera variazione che Leo era solito riservarsi sembravano guardare da vicino ai moduli aggregativi della *jam session*⁹;

6. L. Mango, *Il teatro italiano dal dopoguerra ad oggi*, in F. Perrelli (a cura di), *Storia europea del teatro italiano*, Carocci, Roma 2016, pp. 348-349. Mio il corsivo.

7. Sulle improvvisazioni già presenti, per esempio, nel film *A Charlie Parker* (li considerate un «nuovo modo di disporre i [propri] elementi tecnici», come riferito in L. de Berardinis, P. Peragallo, *Il tracciato della macchina da presa*, in «La scrittura scenica», 3, 1971, p. 63) o negli spettacoli con i mariglianesi, che spesso dovevano sopperire con il loro innato istrionismo ai reali alterchi *on scene* di Leo e Perla (come era capitato una volta, durante una replica, al malcapitato Gigino Finizio, costretto a condurre da solo lo spettacolo per ben un'ora, raccontando barzellette e storielle) dà conto A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. A. Barsotti, Titivillus, Corazzano 2018, pp. 99 e 134-135.

8. Cfr. D. R., *Dall'avanguardia rispunta il divismo*, in «Avvenire», 12 maggio 1976, e G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010, p. 77. La presunta ostilità di Peragallo nei confronti della pratica improvvisativa non va comunque esacerbata: le improvvisazioni, infatti, erano all'ordine del giorno nella didattica del Mulino di Fiora (cfr. S. Bonetti, *Shakespeare nel teatro e nella maieutica di Perla Peragallo*, in «Biblioteca Teatrale», 89-90, 2009, p. 255).

9. Con il tempo, interverranno nella sua pratica improvvisativa anche gli stilemi della Commedia dell'Arte, attraversata a partire dal *Ritorno di Scaramouche* del 1994 e in realtà, già due anni prima, grazie al contatto con il metodo di Carlo Boso, allora direttore artistico di TagTeatro, formazione di cui avevano fatto parte Eugenio Allegri e Bobette Levesque. Sul tema cfr. G. Guccini, *Seguendo la ricerca di Leo de Berardinis intorno all'unicità dell'arte teatrale: l'avvicinamento a Strehler, Mozart, le*

altra fonte al riguardo può poi sicuramente rintracciarsi nella tradizione della sceneggiata, frequentata da de Berardinis e Peragallo nel corso della recente esperienza a Marigliano, borgo dell'entroterra partenopeo presso cui i due si erano installati tra il 1971 e il 1975, qui svolgendo una vera e propria azione di animazione / relazione con il territorio, accompagnati da una banda di stralunati accolti. Ricorda Vanda Monaco:

Malgrado un'apparente compattezza, la sceneggiata in realtà è uno spettacolo abbastanza vicino a certi modi ottocenteschi italiani di produrre teatro, lo spettacolo di sceneggiata si costruisce intorno alla interpretazione del protagonista al quale si è lasciato *tutto* lo spazio interpretativo che vuole anche a prescindere dalle esigenze dello spettacolo e del testo. In realtà l'attore della sceneggiata è solo, lì con la sua tecnica con il suo enorme istrionismo, lo spettacolo è [sé] stesso, per [sé] stesso, *poi* per il pubblico¹⁰.

E non troppo dissimili dovevano apparire le epifanie di Leo del 1981.

Improvvisazione quindi intesa come processo creativo che determina «nuove aggregazioni di elementi tecnici preesistenti»¹¹, che elabora cioè “sul momento” combinazioni, reazioni, melodie, a partire da una base prefissata, una partitura di accordi e notazioni. Si può allora ragionevolmente parlare di improvvisazione su tema, o meglio su schema, definita da Leo nei seguenti termini:

Parlo dell'improvvisazione con schema. Il jazzista ha tot battute da improvvisare, poi si ferma e inizia l'altro. C'è un rigore enorme. Tranne nel free jazz, ma lì lo schema improvvisativo è molto più labile... Si parla d'improvvisazione ma ci sono tanti tipi di improvvisazione. C'è quella assoluta: ultimamente si usa, almeno qualche anno fa [...]

maschere, in «Atti&Sipari», 8, 2011, in particolare pp. 22-24. Nella fase (post)mariglianese, invece, la Commedia dell'Arte sembra non configurarsi ancora come un modello produttivo: così almeno emerge dalla *Conversazione di Edoardo Fadini con Leo de Berardinis* (Marigliano, settembre 1974), 1 nastro, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.6, pp. 6-7, in cui Leo esplicita la distanza delle sue improvvisazioni con Sebastiano Devastato dal «lavoro del teatro fatto a canovaccio» dei “vecchi signori” della Commedia dell'Arte. In generale, comunque, jazz e Commedia dell'Arte non costituiscono per l'attore forme antitetiche; al contrario, è proprio mediante il funzionamento di una *jam session* che de Berardinis spiegherà e intenderà a Bologna il recitare “all'improvvisa” – l’“improvvisazione su schema” – dei comici; sarà poi sulla base di tali riflessioni che germinerà la sua ricerca successiva, in cui la maschera – “poetica sovrappelle” – giocherà un ruolo assai rilevante. Cfr. in merito: G. Guccini (a cura di), *L'artigianato riscoperto della maschera. Colloquio con Stefano Perocco di Meduna*, in «Prove di Drammaturgia», 1, 2007, pp. 16-24; G. Filacanapa (a cura di), *Leo de Berardinis e le maschere*, intervista a S. Perocco di Meduna, in «Atti&Sipari», 2, 2008, pp. 42-44. Le considerazioni e le indicazioni bibliografiche contenute in questa nota si devono in gran parte all'anonimo revisore del saggio, al quale va il sentito ringraziamento da parte di chi scrive. Per raggugli sulla nozione di improvvisazione, in rif. alla pratica diffusa tra le compagnie professioniste di Cinque e Seicento, si veda S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, p. 248.

10. V. Monaco Westerståhl, *Leo e Perla*, in Ead., *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni Cinquanta a oggi*, Pàtron, Bologna 1981, p. 205.

11. L. de Berardinis, *Amleto in movimento verso Dante*, in XXXIII Festival Internazionale del Teatro. *Lo spettacolo degli anni Ottanta*, La Biennale di Venezia, Venezia 1984, p. 116.

cercavano di suonare insieme musicisti che non si conoscevano proprio. Un incontro di grande verginità¹².

In questo senso, allora, si sottolinea una volta ancora l'intenso legame tra struttura formale del teatro e della musica nella ricerca artistica di Leo de Berardinis, assiduo frequentatore dei dischi di Charlie Parker, Billie Holliday e Thelonious Monk¹³.

L'uso stesso dei materiali testuali (anzi, pretestuali) era costantemente sottoposto alla prassi dell'improvvisazione, in direzione di una drammaturgia d'attore squisitamente consuntiva e propensa all'interazione con il pubblico. Lo spettacolo avrebbe pertanto acquisito una forma e una tessitura aperte, «intenzionalmente pensate per essere reinventate poeticamente dallo spettatore-fruitore»¹⁴.

Per me il concetto di opera aperta – chiarisce Leo a Bettalli – [...] è tutto un'altra cosa. Per esempio, un acuto... di tromba jazz è opera aperta... I *Prigionieri* di Michelangelo, sono opera aperta, ma non perché lui [...] trasformava il concetto di scultura, ma proprio perché la sua scultura è aperta, cioè dialettica, viene resuscitata da chi la vede; tutta la poesia è aperta¹⁵.

In primis quella teatrale. Si pensi, per esempio, a quanto dovessero apparire cangianti, sera per sera, alcuni momenti degli “a-spettacoli” suoi e di Perla, come il segmento del testamento di Villon in *Assoli* su cui si tornerà in seguito¹⁶. Non

12. L. de Berardinis cit. in T. Canfori (a cura di), *Testo integrale dell'intervista a Leo de Berardinis* (Genova, 5 febbraio 2001), in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.38, p. 5. Sulla fase di improvvisazione inscritta nelle prove del *Macbeth* del 1988, intesa come «ricerca di una verginità», l'attore – recentemente scomparso – ha dato conto in E. Allegri, *Appunti di lavoro*, in «Culture teatrali», 28, 2019, p. 200.

13. A proposito di improvvisazione musicale – come rammenta E.G. Bargiacchi, *Avventure artistiche in Italia negli anni '70: dalla nuova drammaturgia alla performance*, in E.G. Bargiacchi, R. Sacchetti (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il “Nuovo Teatro” in Italia negli anni '70*, Titivillus, Corazzano 2017, p. 49 – «dobbiamo ricordare le grandi esperienze, iniziate negli anni Sessanta, del gruppo Nuova Consonanza diretto da Franco Evangelisti [...] e poi di Musica Elettronica Viva (MEV), un gruppo formato da musicisti americani stabilitisi a Roma», tra cui Alvin Curran. Sull'improvvisazione di quegli anni cfr. G. Guacero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, pref. A. Curran, Aracne, Roma 2013.

14. A. Grieco, *Il teatro è Pattore. Leo de Berardinis tra teoria e prassi*, in A. Lezza, F. Caiazza, E. Ferrato (a cura di), *Antologia teatrale. Atto secondo*, Liguori, Napoli 2021, p. 192.

15. F. Bettalli, *Intervista con Leo De Berardinis*, in «La scrittura scenica», 12, 1976, p. 83.

16. *Assoli* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; interpreti: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Nunzio Spiezia, Francesco Capasso; produzione: Teatro di Marigliano; prima rappresentazione: Roma, Teatro Alberico, 5 febbraio 1977. Rispetto alla versione filmata dello spettacolo, realizzata a scopi documentaristici da Mario Carbone cfr. *Assoli* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; interpreti: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Nunzio Spiezia, Francesco Capasso; regia e fotografia: Mario Carbone; operatore alla macchina: Gianfranco Zamariola; fonico: Sebastiano Satti; missaggio: Claudio Nicoletta; produzione: D.A.R.C. – Diffusione Arte Cinematografica; film, 16 mm, 1977; riprese effettuate a Roma, Teatro Alberico, febbraio 1977. Il documento è visibile presso la Mediateca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

troppo distanti da questo impianto dovevano poi risultare gli *happening* solistici di inizio anni Ottanta, in cui King LeoR si offriva fuggacemente, per una notte appena, alla platea, ingaggiando con essa un “faccia a faccia” degno delle migliori serate futuriste. In questo senso, allora, Leo sembra incarnare quelle considerazioni che Taviani cavava da Luigi Riccoboni, sottolineando l’essenzialità non tanto del fatto che «il testo [fosse] *improvvisato* dall’attore ma che [venisse piuttosto] *composto* da lui. L’improvvisazione, cioè, viene a significare una personalizzazione del testo, più che una composizione all’improvviso»¹⁷.

Già alla data del 1974 (all’epoca di *Chianto*), l’attore sottolineava quanto fosse decisiva – nell’ottica di innescare una dinamica improvvisativa – la presenza dello spettatore, importante non solo per determinare la buona riuscita delle *gag*, ma anche in quanto co-autore dello spettacolo stesso:

È improprio – asseriva de Berardinis – il termine “prove aperte” al pubblico. Non si trattava di provare le battute, le luci, alla presenza del pubblico. Si trattava più che altro di improvvisazione col pubblico. Da questa improvvisazione cominciavano a formarsi delle ipotesi di lavoro, i nuclei più elementari del concetto di teatro dell’ignoranza. Veniva fuori anche l’idea di un teatro, non più come esame, quindi giudicabile. Era la nostra condizione storica che faceva quel teatro. Se il risultato era un teatro schifoso, non era né da fischiare né da applaudire, ma si trattava soltanto di prenderne atto, conoscersi. Dico questo perché col termine “prove aperte” al pubblico, in una mentalità primitiva come quella dei nostri teatranti, si ha soltanto una concezione di prova generale per critici, turisti e abitanti del luogo. [...] Non sono partito, sono arrivato a questa conclusione. [...] Significa che loro in quanto pubblico devono fare lo spettacolo. Da quello che fanno, io modifico il mio lavoro, mi modifico e quando andremo in scena lo spettacolo sarà diverso, proprio grazie a ciò che vedo nei loro visi¹⁸.

Simili considerazioni trovano conferma in quanto riportato da Eugenio Allegri, testimone dell’esperienza bolognese di Leo. In un recente colloquio, infatti, l’attore – da poco scomparso – ha insistito proprio sull’inscindibile legame che avrebbe saldato, nel teatro del Maestro, improvvisazione, pubblico e comicità. Quest’ultima – naturalmente – non potendo essere del tutto fissata a tavolino, sarebbe dipesa in gran parte dagli umori dell’uditorio; dal momento, però, che il pubblico variava a ogni replica, la sovversione comica, per poter risultare efficace, doveva giocoforza adattarsi a tale mutamento di coordinate, aprendosi così all’improvvisazione. Improvvisare è quindi (anche) un’esigenza, una condizione inevitabile, ineludibile. «In scena, perciò, non puoi far altro che verificare “all’improvviso” quanto hai abbozzato in prova»¹⁹.

Volgendo l’attenzione al lustro di rimpatrio romano, si può notare come l’improvvisazione scardini, in questa stagione (e con piglio particolarmente provoca-

17. F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982, pp. 312-313.

18. L. de Berardinis cit. in *Conversazione di Edoardo Fadini con Leo de Berardinis*, cit., p. 5.

19. Si cita da un colloquio avuto con E. Allegri in data 15 febbraio 2019.

torio, distruttivo), qualsiasi pretesa di linearità all'interno del tessuto spettacolare, esponendolo a un'inquietante e magmatica volubilità, pur non essendo affatto priva di rigore compositivo. Il riferimento più calzante è appunto allo statuto formale della musica jazz, come lo stesso Leo peraltro conferma in un suo intervento: «improvvisare – scrive – è individualizzare dialetticamente, storicamente un tema. Non c'è improvvisazione senza tema. Anche il *free-jazz* ha un tema. Pur non esistendo praticamente nell'atto dell'esecuzione, esso è espresso, si fa sentire. Il tema è proprio quello che essi non vogliono suonare [...]: si improvvisa su questa negazione»²⁰. In questi anni, così, poco per volta, Leo e Perla – pur non smettendo mai del tutto di produrre copioni²¹ – scelgono di seguire una via più libera, scambiandosi per esempio semplici fogliettini prima di salire sul palco o evitando di mandare a memoria le battute. Tale pratica, che spiega anche la vasta dispersione di materiali cui si è andati incontro per questa fase di lavoro, pur riportando alla mente l'immaginario mitizzato (e stereotipico) dei canovacci, si richiamerebbe in realtà più direttamente, come già si accennava, all'*interplay* fra jazzisti: «nel periodo del Teatro di Marigliano – ammette infatti de Berardinis – spesso Perla ed io *concertavamo* soltanto il da farsi in scena, senza prove, lasciando anche, all'interno degli spettacoli, degli spazi improvvisativi»²².

Naturalmente i loro spettacoli, anche quelli apparentemente più informali e caotici, come *Avita muri*, il primo tempo di *De Berardinis-Peragallo*, *Pamphlet* o le varie performance “incoronate” del 1981, non si sviluppavano mai interamente “a braccio” o in maniera raffazzonata: affinché si possa improvvisare è necessario, infatti, un “perno fisso” su cui poggiare, altrimenti «la cosa diventerebbe molto labile, diventerebbe diversa»²³. Non sarebbe più teatro insomma, ma mero accadimento, installazione performativa. E questo nucleo centrale, questo “basso continuo”, questo schema/tema di improvvisazione – come emerge dalla preziosa conversazione con Bianchi e Livio del 1976 – era rappresentato, già ai tempi di Marigliano, proprio da Perla, la metaforica “martellata” del batterista:

Dato che lei ha una forza tragica notevole, che inserita in un certo [contesto] scherzoso/macabro funziona, lei ha fatto sempre da perno in tutti gli spettacoli. Un perno fisso. Ecco, forse, lo schema è lei. [...] Cioè in effetti non è altro che la struttura su cui improvvisare. [...] Però questa struttura non è di tipo borghese, interpretativo, da attrice

20. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Teatro di Marigliano*, dattiloscritto, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3, p. 3.

21. Si pensi, per esempio, al quaderno di lavoro per *Udunda Indina* (1980), conservato presso la privata dimora di Antonio Pettine e Lucilla Zanazzi. O ancora ai copioni: L. de Berardinis, P. Peragallo, *Tre Iurni*, in Archivio Centrale dello Stato, fasc. 8533_RT; L. de Berardinis, *Il cervello esploso di Leo de Berardinis*, in Archivio Centrale dello Stato, fasc. 10490_RT (si ringrazia S. Gussoni per averne dato notizia a chi scrive).

22. L. de Berardinis, *Introduzione*, in Id., *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardinis*, FuoriThema, Bologna 1995, p. 5.

23. L. de Berardinis cit. in R. Bianchi, G. Livio (a cura di), *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, in «Quarta parete», 3-4, 1977, p. 180.

[...]. No, è da un punto di vista proprio tecnico, teatrale, per cui c'è bisogno di... lei è un basso continuo, parlando musicalmente [...]: lei è il tema su cui improvvisiamo²⁴.

Tale concezione dell'“improvvisazione su schema” riemerge nella conversazione con Bettalli, in cui si rintraccia forse la sua più compiuta formulazione:

Ora, [...] c'è il famoso concetto di improvvisazione, c'è il famoso concetto di prendere uno spettacolo di teatro e non farne una formula fissa da ripetere ogni sera; siamo perfettamente d'accordo, perfetto; però allora torniamo all'improvvisazione, che significa? È [...] che non c'è odio senza mancanza d'affetto, quindi senza affetto, senza contatto di affetto, non c'è improvvisazione senza tema... che vuol dire? Una cosa semplicissima che tutti i grandi jazzisti, il vero jazz, tutti i grandi pittori, tutti i grandi così... hanno fatto variazioni sul tema, soltanto a loro dovete la variazione, l'improvvisazione. Charlie Parker ha inciso cinque, sei, sette, otto, nove volte lo stesso disco... totalmente diverso, ma sempre uguale; in che senso sempre uguale?²⁵

Chiarisce de Berardinis:

Per esempio, l'atteggiamento nei confronti del tema, a livello di Charlie Parker, del suo sax, non diventava mai una cornacchia o un tamburo, non svaccava mai, non andava mai fuori arte, non andava mai fuori misura. Ma per misura non intendo solo il concetto di arte razionalizzata, non andava fuori di sé, capito? Ora, nel momento in cui vedo uno spettacolo fatto a Roma che dura un'ora ed è, tra quelli che ho visto, il meno peggio, me lo dilatano aggiungendoci free jazz, visto da me, oche, cani, dura due ore e un quarto: che è? È ricchezza questa? È improvvisazione? Questa è una cazzata; che significa? Non avere assolutamente un concetto artistico, estetico delle cose; io parlo di estetica nel senso “estetica”, concetto importante, non di estetismo [...]²⁶.

La riflessione si conclude in modalità sorniona, con tono sempre altalenante tra il serio e il faceto:

Io e Perla... io, per esempio non ho mai recitato uguale ogni sera, però sembra sempre uguale, perché sembra uguale? Perché io sono sempre cane come lo sono; non mi mistifico mai oppure mi mistifico sempre, però sempre allo stesso modo. Ma è logico... io ogni sera, per esempio, io le battute manco le so a memoria... le leggo oppure le invento mentre le recito, però sempre in quattro quarti, sempre in un determinato tempo; non posso, per esempio, dar fastidio a Perla, devo dare il giusto aggancio a Perla, la giusta cosa, ma non come fatto armonico. Anche come fatto disarmonico, aritmico, tutto quello che vuoi: però devo avere la coscienza di dieci persone in scena di cui io devo essere il perno, anche se non parlo debbo passare lo sguardo [...]. Lo spettacolo deve durare sempre dieci minuti e quin... dieci ore e quindici minuti, un'ora e sette secondi, non si scappa [...]. Questo è il concetto di improvvisazione, cioè è tradire uno

24. L. de Berardinis cit. in *ivi*, p. 182.

25. F. Bettalli, *Intervista con Leo De Berardinis*, cit., p. 86.

26. *Ivi*, pp. 86-87.

schema, non significa ignorarlo, significa tradirlo, è molto più importante cioè contraddirlo, mettersi in dialettica, sputarlo 'n faccia, ma non ignorarlo...²⁷

Sarà peraltro bene ricordare, come si è visto, che le repliche e le riprese degli spettacoli di Leo e Perla non assumevano mai i connotati del recupero, del rodaggio o del perfezionamento, del mero sfruttamento cioè a fini commerciali di un repertorio o di un discorso già archiviati. Essendo per loro il teatro presenza fisiologica, poesia sperimentale, tali repliche si configuravano piuttosto come una nuova occasione di verifica in pubblico, ricerca costante, eventuale fallimento e *carte blanches*.

Sempre riferendosi agli anni trascorsi tra Marigliano e Roma al fianco di Perla, Leo – all'interno di un colloquio con Renzo Guardenti del 1996 – rammentava:

In quel periodo talvolta mi permettevo delle improvvisazioni totali. In alcuni spettacoli mi ritagliavo delle zone in cui ero libero di improvvisare tutto quello che volevo anche verbalmente, che poi è anche uno dei tanti modi di intendere l'improvvisazione, fino ad arrivare a spettacoli in cui andavo in scena senza titolo, senza niente, quindi con un'improvvisazione totale²⁸.

All'epoca di *Scaramouche*, invece, l'improvvisazione era ormai diventata per l'attore "slancio creativo", nel senso di capacità di capire «come all'improvviso ti [vengano] delle cose»²⁹. Permanevano comunque, ancora a quell'altezza temporale, residui "musicali" nel modo di Leo di vivere (e far vivere agli attori della propria compagnia) gli interstizi improvvisativi degli spettacoli.

Marco Manchisi, coinvolto in quell'allestimento "molièriano" del 1994, rievocando gli insegnamenti del Maestro, ha ricordato:

Leo ripeteva che, a proposito dell'improvvisazione teatrale, c'era sempre stato un malinteso: improvvisare in scena – diceva – significa riuscire a essere, ogni sera, spontanei come se si stesse recitando per la prima volta. Quella era l'improvvisazione per Leo. Non il fatto di cambiare il testo, le parole o l'intonazione. Perché così è facile; la difficoltà dell'attore consiste proprio in questa condanna a ripetere ogni volta le stesse cose, ma con grande spontaneità, reinventandosi quotidianamente³⁰.

È lo stesso Manchisi, peraltro, nel 2007 – nel corso di una due giorni dedicata a de Berardinis presso il Centro La Soffitta di Bologna – a chiarire ulteriormente:

A chi chiese a Leo cosa pensava dell'improvvisazione lui rispose che non è, come molti pensano, nella possibilità di cambiare registri recitativi durante le repliche, ma è la

27. Ivi, p. 87.

28. L. de Berardinis cit. in R. Guardenti (a cura di), *Il ritorno di Scaramouche*, in «Il castello di Elsinore», IX, 26, 1996, p. 130.

29. L. de Berardinis cit., *ibid.*

30. Si cita da un colloquio avuto con M. Manchisi in data 19 febbraio 2019.

capacità di mantenere una spontaneità sincera tenendo intatta la struttura recitativa. “L’attore”, ci disse, “ha sempre bisogno di una tecnica, cosa che può permettergli di controllare il proprio impulso creativo, il proprio abbandono al personaggio e alla scena... La scena da parte dell’attore è da vivere come una sorta di *trance* controllata” e fece l’esempio di Charlie Parker che provava ore e ore le scale che poi eseguiva dal vivo a velocità vertiginosa³¹.

Ed è proprio a quest’idea in apparenza ossimorica di *trance* controllata cui Marco De Marinis si appella nell’ottica di sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti, istituendo un parallelismo tra uno dei maggiori capisaldi dell’attività dei grandi registi-pedagoghi del Novecento, come Stanislavskij, Barba o Grotowski (che parlava appunto di *trance* dell’attore), e la *coniunctio oppositorum* deberardiniana tesa a cingere in un connubio, anche nel suo periodo più *maudit*, precisione e spontaneità, artificio e *bios*, tecnica e improvvisazione. Questo amalgama antitetico dava in effetti vita, nel suo teatro, a un dispositivo scenico sintetizzabile nella formula di “improvvisazione nella partitura”. Su questo punto – come confermano gli allievi – la posizione di Leo mai sembrò vacillare³²: all’attore sarebbe infatti concesso, lavorando sull’improvvisazione, ribaltare, decostruire, il rigido codice della struttura drammaturgica, elaborando un proprio linguaggio, capace di esprimere «una variazione dello schema e un’apertura alla totalità»³³.

Improvvisare è perciò – tanto sul versante creativo, quanto su quello ricettivo – un’imprescindibile fase di apprendimento; è insomma (insieme all’osservazione e all’imitazione)³⁴ un fondamentale esercizio di libertà per diventare attori e, in ultima istanza, per imparare a vivere. Non a caso, protagonista di una simile pratica è l’attore lirico-jazz, che «non “rappresenta”, ma è teatro. Non fa teatro, è teatro. Non produce merce, non è merce. È»³⁵. L’uomo totale, insomma, che mediante

31. M. Manchisi cit. in L. Dalisi, *Leo. King of Blue*, in «Hystrio», XX, 3, 2007, p. 17. Cfr. anche M. Manchisi, *Le prove di Ha da passà ‘a nuttata*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., pp. 113-117.

32. Il ragionamento esposto in questo capoverso è tratto da M. De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale*, cit., pp. 44-45. A suffragio di quanto affermato, lo studioso riporta le annotazioni di V. Capone, *Ricordi di conoscenza*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., p. 156 («Per liberare l’attore bisogna prima incatenarlo»), e le parole di G. Paccagnella, *Per un attore jazz*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., p. 95 (che dopo aver rievocato il rigoroso lavoro di strutturazione portato avanti con Leo per una sequenza drammatica, avrebbe aggiunto: «Non dimenticherò mai quanto fosse accorato il suo invito a “liberarmi” ogni volta; liberarmi dalla struttura, improvvisare, trovare un senso dionisiaco cosicché la struttura diventasse necessaria solo per liberarsene»).

33. S. De Matteis, *Introduzione all’edizione italiana*, in V. Turner, *Antropologia della performance*, trad. it. S. Mosetti, il Mulino, Bologna 1993, p. 47.

34. Cfr. A. Attisani, *Della mimesis, in forma di primo editoriale*, in «Mimesis Journal», I, 1, 2012, p. 4.

35. L. de Berardinis cit. in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, intervista a L. de Berardinis, in J. Gelber, *La Connection*, trad. it. F. Piovano, Ubulibri, Milano 1983, p. 113. Illuminanti riflessioni sull’“attore lirico” di Leo (e sul suo rapporto con il concetto di “attore-non-attore”) si rintracciano in L. Mariani, *Leo de Berardinis: «Attori si nasce, ma si diventa»*, in «Quaderni di Teatro Carcere», 7-8, 2019-2020, pp. 24-27.

l'arte scenica – supremo mezzo gnoseologico – esplora sé stesso in economia di spazio e tempo, imparando a conoscersi, a partire da uno stato di verginità.

Esortato da Gloria De Antoni a fornire una definizione del concetto di improvvisazione, Leo – nel giugno del 1978, a qualche mese dal debutto di *Avita muri* – rispose: «L'improvvisazione è uno schema da giostrare in un certo modo. Se io m'innamoro di te, tradirti è improvvisazione, ma l'ossatura è l'amore. Così in teatro: esiste un'ossatura da verificare ogni sera a seconda degli altri»³⁶.

Ora, per provare a illustrare meglio le modalità operative di Leo in materia di improvvisazione ci si può rifare a un frammento del film di *Assoli*³⁷, ripresa dell'omonimo spettacolo realizzata dalla D.A.R.C. di Mario Carbone durante la tenuta romana dell'opera al Teatro Alberico, nel febbraio del 1977. Il caso-studio scelto risulta piuttosto calzante per via delle sue intime anomalie: innanzitutto si tratta di un allestimento di cui si conserva curiosamente – a differenza di molti altri del tempo – abbondante documentazione, tra testo edito sulla rivista «Scena», versioni plurime del copione in forma dattiloscritta (con correzioni autografe di mano di Leo) e reperto audiovisivo³⁸; in seconda istanza, quello di *Assoli* è un raro esempio di “improvvisazione cristallizzata”, raggelata appunto dalla cinepresa e pertanto – per dirla con Attisani – «visibile a distanza»³⁹.

La trama dell'opera, naufragio di coppia di sapore musicale fin dal titolo, precedente per soliloqui deragliati e dialoghi beckettiani, è presto detta (è in effetti lo stesso Leo, in veste di *gagà* a sbocconcellarla ironicamente agli uditori, deridendo la tendenza del teatro borghese e di rappresentazione ad ammannire contenuti): due intellettuali finto-francesi e pseudo-comunisti – de Berardinis e la spalla comica Nunzio Spiezia, ultimo residuo della compagnia mariglianese di non-attori – cercano di convincere, tramite una fricasea di idiomi che spazia dall'italiano fiorito al tedesco dei *Gurrelieder*, una madamina “topofaga” (Perla) ad aiutarli a costruire un ponte sull'oceano, che possa salvarli dai bassifondi putridi in cui riversano, incorniciati da un apparato scenico in polistirolo e neon, tra figurazioni distopiche à la Caspar David Friedrich e luminarie a Piedigrotta.

Nel suo assolo, che precede l'epilogo e non ha attinenza alcuna con il *plot* principale (già di per sé flebilissimo), de Berardinis staziona al centro del proscenio, finalmente in piedi: la camera di Mario Carbone lo immortalava già intento a interagire con il pubblico, di cui si odono le fragorose risa. La sequenza del testamento di Villon – questo il titolo convenzionalmente attribuito al quadro scenico – è la sequenza più versatile dell'intero spettacolo, giacché in virtù del suo tenore comico non poteva che definirsi, se non totalmente “a braccio”, quantomeno sulla base

36. L. de Berardinis cit. in G. De Antoni, “Sono ritornato al sud per trasmettere la mia esperienza di emigrato”, in «L'Umanità», 28 giugno 1978.

37. Una più ampia disamina di questo spettacolo del 1977 è contenuta in M. Tamborrino, ‘Un mare di parole’ tra *Assoli* e *Udunda Indina*, cit., pp. 69-79.

38. Informazioni dettagliate su tali fonti in *ivi*, pp. 89-90.

39. A. Attisani, *L'attore sincero nel secolo grottesco*, in AA.VV., *Actoris Studium #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, p. 6.

della risposta immediata degli astanti. Da un rapido raffronto tra la scena filmata e quanto invece riportato nelle versioni plurime del copione si evince l'alto grado di improvvisazione del brano, costruito, o meglio plasmato, nel corso del suo stesso farsi, con pesanti intromissioni da parte della realtà esterna e del pubblico (da parte sua, pronto a direzionare l'andamento del soliloquio tramite una calorosa e divertita ricezione)⁴⁰.

Raggiunta la ribalta, l'attore estrae dal libercolo che reca in mano un paio di paginette: si tratta del *Testamento* di François Villon, lungo poema autobiografico composto nel 1461 per esorcizzare una morte avvertita come imminente. L'assolo di de Berardinis si risolve in un momento di gustosa estemporaneità, ostentatamente "colta", ironica e sferzante. Il nome del poeta maledetto, noto vagabondo e tagliaborse, viene subito storpiato da Leo – tra ghigni e sberleffi – in Franco Villo e in Francavilla al Mare. I giochi di parole – sua *area of expertise* – non risparmiano neppure il sostantivo *testamento*, diviso in *testa e mente* (nel pronunciarli l'attore si segna l'una e l'altra tempia). Durante il siparietto comico, lo sguardo di de Berardinis intercetta – quasi per caso – il piatto per batteria che gli sta dinanzi: inizia così a interagire con esso, facendo entrare in risonanza la propria voce⁴¹. I lasciti testamentari sono alquanto improbabili: alla Scala, in primo luogo, si offre in dono un velatino, dato che a Milano sembrerebbe essere stato eretto «'nu sipario d'acciaio», con evidente riferimento ai *Giganti* di Strehler e alla freddezza di quel tipo di teatro. Si dispensa poi un effetto di luna per *Norma* (da intendersi forse – con voluta ambiguità – nel senso di "per regolamento"), dopodiché è stabilito per disposizione funebre che le quattrocento lampadine dell'allestimento – cifra altamente iperbolica – passino al Teatro Argentina di Roma.

Sciorinata questa fitta serie di *nonsense*, l'attore dà finalmente lettura – anzi, *reading* – ai tre versi del *Grand testament*, puntualmente storpiati e intarsiati di glosse: «lascio il dolore» («e menomale – commenta –, finalmente una buona notizia!»); «lascio 'a vita e pure 'a morte» («una bella contraddizione in termini filosofici», di cui Leo è insuperato campione); e infine, «sono terno». L'attore ripete per l'appunto la chiosa per ben tre volte, sorridendo e citando a sproposito l'*Infinito* di Leopardi: «Eh sì, peccché... – conclude – è buio oltre la siepe!».

Per quanto circostanziato e parziale esso sia, questo breve segmento del 1977 lascia trapelare almeno una delle modalità dell'improvvisare recitativo di Leo: *improvvisare* significherebbe per lui non solo lasciare spazio all'attore affinché possa proporre ingegnosi inserti di battute, dettati dall'estro del momento; *improvvisare*

40. È il caso, per esempio, del rif. alla recensione A. Savioli, *Un Beckett maccheronico*, in «L'Unità», 8 febbraio 1977, o degli strali parodici lanciati qui da Leo contro i rappresentanti del Teatro Immagine, da Memè Perlini a Giuliano Vasilicò, passando per Giancarlo Nanni. In I. Moscati, *Teatro off, attori in crisi*, s.q., s.d., in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4, è pubblicata una fotografia a colori che ritrae Leo de Berardinis intento a dare lettura del testamento di Villon, mentre Gabriella Ferri – evidentemente pescata dal pubblico – lo accompagna al violino.

41. Sul rapporto di Leo e Perla con gli oggetti di scena cfr. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 53-65.

è piuttosto – alla prova fenomenica – sinonimo di un lento incedere verso la sincerità, verso la verità poetica, dinanzi a un pubblico specifico e irripetibile. «Puoi fare la battuta sempre nello stesso modo, cosa poi impossibile perché cambia l'individuo, cambia lo spettatore, è impossibile ripetere la battuta sempre in modo identico. L'improvvisazione profonda – spiega Leo – è però ben diversa: pur facendo le stesse cose (o illudendosi di fare le stesse cose) queste devono risuonare come se fosse la prima volta»⁴².

Ad appena quattro anni di distanza da *Assoli*, si aprì per Leo – come anticipato – un biennio di febbrile attività solistica, fino al passaggio felsineo, avvenuto nel 1983 a seguito della chiamata della Cooperativa Nuova Scena: l'artista, incoronato re degli attori in Campidoglio, si produsse per alcuni mesi ancora, sempre nella cornice romana, in svariate apparizioni, ricadute poi sotto l'emblematica formula (coniata *ex post* dall'attore medesimo) di "improvvisazione totale". Anche la dinamica improvvisativa, frattanto intensificatasi, dovette necessariamente adattarsi alle mutate condizioni: orfane di una struttura fissa e rassicurante su cui fondarsi, le libere deviazioni di Leo si fecero man mano più sfilacciate, taglienti, sviolanti, fino a sfibrare quasi del tutto le "incarnazioni" promesse nei titoli degli spettacoli di quei mesi. L'estro attorico – barcollante per l'alcoolismo, ma non per questo meno magnetico – fu così condotto a un metaforico Golgota, marcato da quella trilogia del non-finito (da *Gethsemani* ad *Apocalisse*) che rappresentò una delle ultime fatiche di de Berardinis nella capitale. Approdato a Bologna da appena qualche settimana, l'attore confidava a Ponte di Pino:

Dopo essere arrivato all'improvvisazione totale, mi sono chiesto se dovevo continuare a far teatro. Perché [...] per me teatro e vita sono la stessa cosa. Allora mi sono posto il problema dell'improvvisazione totale: deve esistere uno schema? Quale deve essere il rapporto tra schema e improvvisazione? Deve esistere uno schema rigido con brani prefissati e spazi completamente liberi, o questi spazi devono mantenere un rapporto dialettico con quello che succede prima o dopo? E poi, che rapporto posso avere con i jazzisti? Che concetto possono avere i jazzisti dell'improvvisazione? Esiste il jazz di improvvisazione totale, e esiste il jazz che si pone il problema del rapporto tra composizione e improvvisazione⁴³.

A proposito della fuggevole, meteorica e joyciana attitudine che tra l'estate del 1981 e l'autunno dell'anno successivo Leo assunse dinanzi allo sguardo sbigottito dei propri ammiratori e detrattori, ha scritto lucidamente Giuseppe Bartolucci:

Per quanto Leo metta in questa poesia, a tratti di Shakespeare e di Dante, di Rimbaud e di Villon, a frutto lunghi esercizi virtuosi, e raccolga i risultati di una dura fatica d'artista, la meraviglia della sua resa, del suo esporsi consiste in quella risorsa sua persona-

42. L. de Berardinis cit. in P. Massegia, *Intervista a: Leo De Berardinis*, s.q., luglio 1997, in Archivio Documentario dello Spettacolo del Novecento, conservato dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, busta Leo e Perla ("Varie – Biografica"), p. 18.

43. L. de Berardinis cit. in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, cit., pp. 117.

lissima e inestinguibile di farsi cogliere come improvvisatore, di rendersi disponibile all'improvvisazione. Poiché allora lo spettatore religiosamente, fanciullescamente è spinto per mano e per cuore, per intelletto e per fede, al nocciolo della sua interpretazione, della sua contemporaneità. Cogliere la poesia come un attimo fuggente ed esprimerla nel suo stato di grazia, e quindi farla intendere e trasmetterla come una improvvisazione perenne e finalmente come una epifania senza tregua⁴⁴.

In questo periodo tumultuoso, che segna il definitivo distacco di Leo dall'ambiente romano, viene così messa a punto – sottolinea Roberta Ferraresi – una particolare «relazione “a rischio” con la platea»⁴⁵, il cui apporto nella definizione della rotta imboccata dallo spettacolo si fa via via sempre più decisivo, in una dinamica di scambio tra palcoscenico e sala incerta e ogni sera traboccante di licenze fuori copione. A questa concezione – pur progressivamente ammorbidita e “parzializzata” – l'attore rimase fedele fino ai suoi ultimi passi in teatro. Poco prima del coma che lo costrinse in stato di incoscienza per oltre sette anni, Leo – nel 2001 – ebbe infatti modo di affermare:

Essendo un assolo [il rif. è a *past Eve and Adam's*] posso improvvisare. All'interno di uno schema molto preciso; perché è ovvio che ogni... chiamiamolo brano, [...] ogni parte ha una sua tinta particolare. Però all'interno di queste tinte, come nell'improvvisazione (parziale improvvisazione su schema), io essendo da solo, non avendo l'obbligo di dare la battuta esatta (almeno il finale) al collega, sono molto più libero, e quindi posso improvvisare molto di più. Improvvisare molto di più sulla voce, naturalmente, e sui ritmi, su cose che magari al pubblico possono sfuggire, anche se lo vede due o tre volte, perché sono cosa talmente sottili, talmente... evidenti soltanto a me perché in quel momento ne sono cosciente, consapevole... Certe accelerazioni, oppure raggiungere una nota ancora più profonda del giorno prima, o alleggerire una nota⁴⁶.

44. G. Bartolucci, *Tappe di viaggio* (Roma, settembre 1984), testo pubblicato nel programma di sala dello spettacolo di Leo de Berardinis, *Dante Alighieri – studi e variazioni* (1984), colloc. 1.3.3, p. 7.

45. R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra 'seconda' e 'terza' vita*, cit., p. 39.

46. L. de Berardinis, cit. in T. Canfori (a cura di), *Testo integrale dell'intervista a Leo de Berardinis*, cit., p. 4. Si rammenti che da luglio del 2008 a de Berardinis fu accordato quel vitalizio utile al sostentamento previsto dalla legge Bacchelli (cfr. R. Di Giammarco, *Addio a de Berardinis, ribelle del teatro*, in «la Repubblica», 19 settembre 2008).