

Titolo | Leo De Berardinis e Perla Peragallo, *La Faticosa messinscena dell'Amleto* di William Shakespeare (1967) - presentazione
Autore | Cristina Grazioli
Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016
Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.
Numero pagine | pag 1 di 2
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

La faticosa messinscena di Leo e Perla: un bagno di luce (cinematografica) per lo spettro dell'attore

di Cristina Grazioli

Il 21 aprile 1967 a Roma, al Teatro La Ringhiera, Leo De Berardinis e Perla Peragallo presentano il loro primo spettacolo, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, inserito successivamente nel significativo contesto del Convegno di Ivrea.

Definito dagli autori «uno spettacolo cinetatrale»¹, esso si pone evidentemente sin dalle intenzioni entro il territorio del dialogo con la proiezione cinematografica, nella lucida consapevolezza delle differenze che implica l'impiego del film in quanto codice della scrittura di scena.

L'impianto scenico prevede tre schermi (teli bianchi) di diverse dimensioni, ai lati e sul fondo, sui quali vengono proiettate immagini di natura eterogenea, catturate dal repertorio dell'attualità (la Casa Bianca, il Ministero) oppure riprese - a colori o in bianco e nero - dei due attori che interpretano il testo di Shakespeare (ricoprendone tutte le parti, in costume o in abiti quotidiani), oltre che di oggetti, di insegne al neon e pubblicitarie. I film, girati inizialmente da Alberto Grifi e Mario Masini, in seguito vengono portati a termine e montati da Leo e Perla².

Gli attori perdono consistenza fisica e appaiono come figure sfuocate dai fasci di luce dei proiettori, ridotti a larvali ombre, «il rovescio di personaggi»³. La loro presenza «in effigie» li traduce in grottesche figure contemporanee (Ofelia e Laerte sul bordo di una piscina, il Re e la Regina su di un prato con sfondo di tralicci elettrici, Rosencrantz e Guildenstern alla ricerca di finanziamenti ministeriali), accompagnate da musiche pop e rock (*Mondo cane* di Ritz Ortolani e brani dei Beach Boys, per esempio).

Forse originata da problemi tecnici (legati al budget⁴), la scelta di «doppiare» i personaggi fantasmatici diviene fruttuosa possibilità di far «agire» il film come materiale drammaturgico. I microfoni, fondamentali nell'intento di deformazione del linguaggio, dovevano uguagliare la forza delle immagini: per gli autori il cinema viene utilizzato come «punto di resistenza da tradire», una sorta di corpo a corpo (potremmo dire corpo contro immagine) tra le potenzialità «organiche», espresse *in primis* nella materia vocale, e il punto limite del rovesciamento del corpo in larva, *phasma*. Si tratta di un momento forte della poetica di Leo e Perla, che si fa qui motivo drammaturgico, dal momento che si pone in relazione con gli spettri del testo originario, tradotti in simulacri d'interpreti. Fasci di luce, orientati dagli stessi due attori, investono ora la scena, ora gli spettatori, mentre le proiezioni si sovrappongono ai corpi di Leo e Perla. «Ci interessava una cosa: le mummie tutt'intorno e la vita che sbatte da una parte e dall'altra: fino alla ubriacatura»⁵; i motivi che premono sono «la morte», l'«interruzione di un flusso teatrale», l'«estraneità presente»⁶. Il film è il mezzo grazie a cui si traduce l'immagine nella sua essenza luminosa. «Quello che stiamo facendo non è un film, ma un registrato»⁷: ad una valenza 'vitale' dell'opera cinematografica in sé si contrappone quella di reliquia del mezzo filmico dal punto di vista tecnico, materiale. «La macchina da presa o il registrato re non sono dei mezzi per esprimerci - ma un modo di interrompere, gelare; uno dei tanti modi di uccidere un suono, una luce, o un silenzio».

I personaggi «in effigie» sono per Leo «corpi irreversibili». Amleto è «un estraneo» e la metafora messa in atto è quella del vampirismo: «i fotogrammi o il nastro magnetico [...] devono succhiare la vita degli spettatori»⁸.

Al principio di «resistenza» menzionato risponde anche la disposizione dell'armamentario tecnico, che, lasciato a vista, costituisce un ostacolo al movimento nello spazio degli attori. D'altro canto alla moltiplicazione dei punti focali fa eco un collage sonoro (Verdi, Gianni Morandi, tra gli altri) emesso da nastri magnetici attivati in scena dagli stessi attori.

La luce cinematografica diventa spazio scenico⁹: la libertà dello spazio deriva dall'aver pervaso spazio della scena e della sala di tale luce «diffusa», che ingloba così il luogo degli spettatori. Bartolucci legge lo spettacolo sotto il segno di que sto

¹ G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010, p. 11.

² Per la ricostruzione dello spettacolo cfr. L. De Berardinis, P. Peragallo, *Il lavoro su Amleto [intervista con Franco Molé]*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., I, pp. 243-255; M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002; G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, Bulzoni, Roma 1974 (fascicolo Teatro Marigliano).

³ L. Borgia, *L'evento e l'ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano. 1959-1967*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2006, p. 188.

⁴ Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, cit., p. 12.

⁵ L. De Berardinis, P. Peragallo, *Il lavoro su Amleto [intervista con Franco Molé]*, cit., p. 244.

⁶ L. De Berardinis, P. Peragallo, *Amleto, Macbeth, Watt*, in «Teatro», n. 2, giugno 1969, pp. 54-59; poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, cit., I, pp. 256-262 : 258.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, cit., (fascicolo Teatro Marigliano), pp. 7-8.

⁹ Cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, pp. 51-52.

nuovo tipo di spazialità¹⁰.

Anche la gestualità è determinata dalla modalità della luce: una recitazione frantumata, martellata da urla¹¹. Leo-Amleto e Perla-Ofelia si aggirano in scena davanti o dietro agli schermi, «sottraendosi o sovrapponendosi alle immagini, commentando gli inserti filmici o addirittura doppiandoli dal vivo anche fuori sincrono»¹²; così Amleto «giunge agli spettatori come un'eco sfasata, frantumato fra i brandelli di altri testi»¹³.

L'anno successivo (1968) Leo e Perla presentano *Sir & Lady Macbeth* al teatrino di Bene in vicolo del Divino Amore. Lo spettacolo testimonia la continuità della "passione" dei due artisti per i mezzi della luce, oltre che come strumenti di drammaturgia, come "figure" che addensano nodi profondi della loro poetica. La scena è ora un antro buio, un «grumo nero di crudeltà e di paura che emerge dall'oscurità attraversata da lampi di luce multicolore, dai dialoghi allucinati, dalle urla strazianti»; un bidè trova posto in mezzo alla «foresta tecnologica» di cavi elettrici, registratori, microfoni, una struttura con «una ventina di lampade a pinza riunite in una sorta di albero (e a un certo punto si accendono tutte insieme con un effetto violentissimo), oltre a torce elettriche da immersione subacquea con cui gli attori possono autoilluminarsi liberamente di un'infernale luce blu e rossa»¹⁴.

Bartolucci sottolinea l'assenza di rimandi simbolici delle luci colorate: «Una luce che è azzurrina, rossa, viola non perché voglia classificare sentimentalmente quei gesti o assumersi la emotività di quei rumori, ma che è tale anzitutto perché deve essere il rosso del sangue che cola dalla bocca dei due personaggi, è azzurrina per rendere il tono del vomito loro animalesco, ed è viola per correggere il sangue in un umore ancora più denso e complicato, senza venire meno a se stesso, come indice di funeralità, di assistenza alla morte»¹⁵.

Si tratta anche in questo caso di una sorta di "resistenza" dei corpi alla luce: «i corpi si sciolgono ora in luci, ora sono investiti da rumori, ora offrono se stessi come "buchi"»¹⁶. Seppure la scelta delle fonti luminose sia diversa, in entrambi gli spettacoli l'illuminazione è al servizio dell'alterazione fisica, integrandosi ai mezzi dell'arte attorica. In *Macbeth* l'«effetto violentissimo del flash delle lampade da 1000 watt, [...] riverbera sui corpi un bianco atroce facendoli così impallidire da sembrare cadaveri»¹⁷. Le torce da sub corredate di gelatine colorate contribuiscono ulteriormente agli effetti deformanti. Una luce che «subisce il rumore, in quanto quest'ultimo la avvolge, ma impone se stessa al corpo: e quest'ultimo resiste soltanto a se stesso, oppresso com'è dalla luce e dai rumori sensibilmente; allora l'insieme risulta di un'alternanza e di una compositività straordinarie, di una scioltezza e di una figuratività senza pari, per mobilità e per accensione, per sensibilità e per conoscenza»¹⁸. Oltre a consumare e a deformare i contorni e il volto degli attori, l'illuminazione aggredisce violentemente le poche zone del palcoscenico dove non giunge la luce cinematografica¹⁹.

Lorenzo Mango assimila le tre tappe della rilettura shakespeariana (*Amleto, King Lear, Tempesta*) a quello dantesco. Alla lettura simbolica del testo corrisponde una drammaturgia della luce «che incide sul vuoto rigore della scatola ottica tagliando la profondità del buio o, all'inverso sbiancando la geometria delle pareti, nascondendo o evidenziando i corpi e gli oggetti»²⁰.

La luce e il buio segnano profondamente il lavoro di Leo e Perla sin dall'esordio, pensati e sfruttati in tutte le loro potenzialità e a vari livelli; gli elementi della scena, corpo e voce dell'attore *in primis*, vengono letteralmente immersi e imbevuti di luce e di buio²¹.

¹⁰ G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, cit., (fascicolo *Teatro Marigliano*), p. 3.

¹¹ Cfr. le recensioni in questo focus; cfr. L. Borgia, *L'evento e l'ombra*, cit., p. 193.

¹² S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, p. 41.

¹³ G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 11.

¹⁴ Ivi, pp. 16-17.

¹⁵ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit.; poi in *Teatrotre. Scuola romana*, cit., p. 6.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 45; cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 54.

¹⁸ Ivi, pp. 54-55; G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, cit., p. 6.

¹⁹ Cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., p. 42.

²⁰ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 227.

²¹ Tutto il lavoro di Leo meriterebbe un'analisi dettagliata sotto l'angolazione della luce.