

Titolo | La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare (1967)

Autore | Maximilian La Monica

Pubblicato | Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2002, pp. 15-26

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare (1967)

di Maximilian La Monica

Il primo spettacolo di Leo e Perla, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, viene rappresentato il 21 aprile 1967 al Teatro alla Ringhiera, una chiesetta sconsacrata in Trastevere a Roma, di circa 50 posti adibita a vetrina per le giovani proposte da Franco Molè, anch'egli giovane autore teatrale.

Spettatore 'd'eccezione' è il critico teatrale Rodolfo Wilcock che così descrive lo spettacolo: "è di carattere eterogeneo, diffuso e nella misura della recensione scarsamente unitario. I giovani che ne sono responsabili (dello spettacolo, non del discorso) non vanno, come alcuni spettatori vorrebbero, maltrattati: altrimenti si rimarrebbe in breve tempo senza teatro di invenzione esotica, che è tutto quello che si può avere sulle scene quando manca, come alcuni malignamente sussurrano che manca, l'invenzione nazionale. Ciò non significa una licenza limitata per ragioni di età o di esotismo, né che le nostre lodi e interessamenti possano trovare altro recipiente o fossa naturale che il sottosuolo: non in tutte le cantine di Roma la lode e l'interessamento riescono a germinare.

L'attrice Perla Peragallo si dimostra capace di molte abilità e l'attore Leo De Berardinis di una o due. Il loro spettacolo cinetatrale oltre a essere eterogeneo è insolitamente complesso e faticoso, come prevede il titolo, essendo il risultato di almeno un anno di lavoro, cioè la sera della recita. Echi di altri lavori, anche italiani, antologicamente inseriti, aumentano la mole di lavoro offerto al pubblico.

Tra questi echi disparati si inseriscono spesso, inoltre, echi *dell'Amleto* di Shakespeare.

I due attori suddetti ne interpretano infatti tutte le parti ma questa parte della fatica viene facilitata dal fatto che in parte quelle parti si confondono. I due attori vengono triplicemente e variamente sfasati e proiettati sopra tre schermi cinematografici davanti ai quali o dietro ai quali i due attori dicono al microfono il testo randagio che le loro labbra formano oppure abbaiano quando sullo schermo appare un cane, credo che un Irish terrier.

L'insieme è di conseguenza particolarmente condizionato dal prodotto cinematografico raccolto, attribuibile ai due attori e agli operatori Masini e Grifi. Si ha l'impressione che, di questi ultimi due, uno sia arido di idee e l'altro prodigo di belle immagini, ma i loro fotogrammi non sono filmati e così l'occhio salta dalla pubblicità meno riuscita al primo piano d'arte più riuscito...

L'attore Leo De Berardinis suona un piccolo pianoforte elettrico senza zampe e assai più rischiosamente sventola un riflettore che potrebbe fulminarlo. L'attrice Perla Peragallo sparpaglia nel frattempo senza nesso gli umori drammatici che quasi certamente verranno in seguito messi a più coerenti impieghi con sviluppanesi successo.

La avarissima collaborazione del chilowatt divide lo spettacolo, per perdite o fuoruscite di corrente, in atti non previsti dal copione, la cui esistenza è d'altronde fonte di dubbi. In questi intervalli gli attori accumulano una carica di irritazione che riesce a rendere polemico un lavoro altrimenti poco polemico.

La critica approva i giovani che studiano, pur non dilettrandosi nel semplice atto di vederli studiare. Riconosce tuttavia che soltanto dallo studio provengono le proposte che interessano la critica.¹

E la critica è presente, anche se non in veste ufficiale, alle repliche che si succedono: il 23 aprile infatti lo spettacolo viene recensito dal Vice di "Paese Sera" che denota come la messinscena sia stata concepita con "un occhio all'Amleto, uno alla società tecnologica, uno alla moda e ai linguaggi di moda", sottolineando però come "la storia in omaggio forse a una certa 'spregiudicatezza' ormai conformista, viene capovolta, invertita, intersecata un po' in tutti i sensi, senza comunque una ragione precisa o per lo meno identificabile."²

Lo stesso giorno, su "Il Messaggero" possiamo leggere la critica del Vice: "Sul palcoscenico sono disposti tre teloni di varia grandezza, in fondo alla sala tre proiettori. Sempre nel palcoscenico i due autori-attori armeggiano intorno a registratori, interruttori, microfoni, proiettori, armonium. La descrizione è un po' brutale e tutto sommato appena indicativa. Necessaria, comunque, perché il lettore si possa rendere conto che lo spettacolo cui si è assistito è uno spettacolo totale. Gli attori si sovrappongono alle immagini e viceversa, le doppiano, le commentano alla ricerca di montaggio interiore ed attualizzato dalla 'piece' shakespeariana, non rinunciando, tra l'altro, all'inserimento di resti di altri autori. Questo procedimento serve per dare un carattere polemico allo spettacolo. La polemica è indirizzata - e non in ultimo - contro le autorità responsabili dell'attività teatrale in Italia. Ed anche contro certi organismi stabili del teatro, contro la stampa. La morale è che i protagonisti risultano sconfitti dagli organi burocratici. I due attori ricoprono tutte le parti, anche quelle filmate e a tratti, in una girandola di luci e suoni riescono perfino a fondere le due componenti, come in una sorta di realtà-fiction. L'esperimento non è nuovo, ma in più di un risvolto è suggestivo, per le sue arditezze sonore acrobatiche. Tuttavia l'ingenuo desiderio di mettere nel fuoco molta carne nuoce alla stessa carica polemica ed anche - diciamo la brutta parola - alla 'dissacrazione' del 'sacro' testo."³

E il Vice dell'"Avanti!", sempre il 23 aprile, annota come l'operazione venga effettuata "con il freddo rigore di un chirurgo che opera senza anestetico" riuscendo a "frantumare il testo originario della tragedia e ad enucleare dal complesso drammatico della vicenda gli elementi archetipici - cioè originari e presumibilmente immanenti nella coscienza collettiva contemporanea -

¹ R. Wilcock, *Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cinetatrale*, in "Sipario" n. 254, Milano giugno 1967, pag. 43.

² Vice, "La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare"; in "Paese Sera", Roma 23 aprile 1967.

³ Vice, *Tra il cinema e il teatro*, in "Il Messaggero", Roma 23 aprile 1967.

Titolo | La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare (1967)

Autore | Maximilian La Monica

Pubblicato | Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2002, pp. 15-26

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

fino a ricavarne una farsa tenera e al tempo stesso feroce, in pieno carattere con lo spirito alienante di una realtà assolutamente attuale. Ma bandita ogni lontana possibilità di compiacimento estetico e qualsivoglia concessione alla *midcult*, questa nuova indefinibile esperienza di De Berardinis e Peragallo non è soltanto la prova coraggiosa (e già sarebbe tanto) dell'acquisita coscienza di certi valori autentici d'ogni tempo e della loro continuità teatrale, bensì un'utile indicazione (seppure con tutti i limiti che la crudezza dell'esperimento comporta) perché simili valori non vadano perduti."⁴

L'incontro con Gianni Menon, presidente dell'Arco Nazionale, permette a Leo e Perla di entrare in contatto con il critico teatrale dell'"Unità" di Torino, Edoardo Fadini, che li invita a partecipare al 'Convegno per un Nuovo Teatro' svoltosi ad Ivrea dal 10 al 12 giugno 1967, in cui si invitava a "raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche, sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali."⁵

I due attori, comprendono l'importanza dell'avvenimento ed accettano di partecipare, a patto però di poter rappresentare il proprio spettacolo; e la richiesta viene accettata.

Infatti allo scoccare della mezzanotte del 12 giugno 1967, al Centro Olivetti di Palazzo Canavese, si assiste alla rappresentazione che Guido Boursier racconta così: "Un temporale rabbioso raggelava la sala e le tre macchine da proiezione costringevano a tenere aperte le porte e gli spettatori sotto il fuoco incrociato di micidiali correnti d'aria.

Tuttavia ognuno fermo al suo posto, perché è piaciuta e ha interessato questa intelligente contaminazione fra cinema e teatro, che unisce a una considerevole dose di humor uno sfruttamento spregiudicato del mezzo tecnico contemporaneo, microfoni, amplificatori, strumenti elettronici. La rappresentazione non pretende coesione e rigore, obbedendo invece a stimoli diversi: direi che si tratta, grosso modo, di una riflessione, di una fantasia, di una divagazione sul tema d'Amleto, cioè su quel che uno – gli autori, ma anche molti altri - ricorda di Shakespeare mentre vive nell'oggi, bombardato dalle immagini e dai suoni dell'oggi.

In fin dei concetti è una passeggiata in compagnia d'Amleto fra suggestioni e questioni contemporanee e 'passeggiata' vale anche e soprattutto nel suo senso dinamico, un'opera in movimento, cresciuta in un anno di lavoro e che potrebbe proseguire oltre il punto a cui si è messa la parola fine, un buon punto, tra l'altro, col Rigoletto che grida 'venite fuori assassini' e si vede l'ingresso della Casa Bianca quella stessa dove Polonia era stato invitato 'a un banchetto di vermi politici'. Un'opera dinamica com'è dinamico il 'new american cinema' - e non solo questo ma anche altre ricerche sperimentali - al quale d'altra parte le proiezioni cinematografiche di questo Amleto si ricollegano. Quel che è notevole è aver legato questo tipo di cinema al teatro, alla recitazione che procede più o meno allo stesso modo: per associazione di idee, dilatazione delle proporzioni, uso differenziato dei ritmi e quindi deformazione dei suoni, delle sequenze e poi abolizione delle sequenze stesse, procedendo per iterazioni e variazioni. Tra materiali e idee eterogenee Amleto sta in dispersione, si riorganizza talvolta in un idillio rosato e evanescente (Amleto-Ofelia), in un irrisolto complesso edipico (Amleto-Regina), si disperde di nuovo: la messinscena è faticosa, ma è spesso anche gioconda, la riorganizzazione di rame particelle, di tante molecole è una cosa difficile, ci si prova la seconda parte, arriva a quel buono spunto polemico e si ferma. I suggerimenti della rappresentazione sono molti, il metodo critico tradizionale, statico, non si raccapezza (tutt'al più c'è la sensazione che Perla Peragallo abbia più talento e gamma espressiva del suo collega, l'inserito in cui rifà *The Brig* è un pezzo magistrale), dire che si va sopra o sotto le righe significa - come tante altre volte - precisamente niente: sommessamente aggiungo che questo Amleto è la cosa più stimolante che il convegno ci ha dato scendendo sul piano dei fatti e che è da rivedere, per centrare meglio il discorso."⁶

Lo spettacolo riceve ottimi consensi dalla critica militante, conquistando così l'opportunità di farsi conoscere anche in altre città tra cui Milano, dove al Teatro San Marco (un teatrino appena fuori dalla cerchia dei Navigli), gestito dall'Associazione Nuovo Teatro, nel novembre dello stesso anno, il critico Franco Quadri così lo descrive: "Tre grandi schermi e due soli attori per tutte le parti dell' *Amleto* nel più originale spettacolo scespiriano visto da tempo: sono Leo De Berardinis (28 anni [n.d.R.: in verità, 25 anni], specializzato in interpretazioni d'avanguardia, da Beckett a 'Zip' con Carlo Quartucci) e Perla Peragallo (25 anni [n.d.R.: in verità 22 anni], minuscola, viso da clown e mobilità facciale straordinaria). Sui tre schermi corrono quasi sempre contemporaneamente tre diversi film, in cui con l'uso della sovrapposizione, del ralenti, del negativo, sfilate di oggetti-simbolo dei nostri giorni si alternano alle immagini degli interpreti nelle vesti auliche del Re o della Regina, di Laerte e Ofelia che giocano a tennis, o di Polonio pilota d'aereo; o magari dei due protagonisti in 'borghese' che vagano alla ricerca di fondi per far lo spettacolo. Davanti o dietro agli schermi i due accori danno la voce al film oppure, in dissonanza con le proiezioni, sezionano e ironizzano battute e situazioni dell'"Amleto", con contaminazioni che arrivano alla barzelletta o alla recitazione di una lunga sequenza di *The Brig*⁷; urlano nei microfoni o sussurrano, azionano registrazioni di Giuseppe Verdi o di Gianni Morandi, manovrano fasci di luci su se stessi o sul pubblico. Una disordinata e straordinaria montagna di materiale visivo e

⁴ Vice, *Un nuovo Amleto*, in "Avanti!", Roma 23 aprile 1967.

⁵ G. Boursier, *A convegno il teatro di domani*, in "Sipario" n. 255, Milano II trimestre 1967, pp. 6-31.

⁶ *id.*, pp. 6-31.

⁷ *The Brig*, di Kenneth Brown è stato uno dei più famosi spettacoli del Living Theatre, che lo ha rappresentato anche in Italia (per la prima volta al Teatro Eliseo di Roma il 26 marzo 1965), con la regia di Judith Malina e le scene di Julian Beck, e una compagnia di soli uomini, trattandosi della messinscena del ferreo regolamento di una galera marines.

Titolo | La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare (1967)

Autore | Maximilian La Monica

Pubblicato | Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2002, pp. 15-26

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

sonoro per dare la suggestione d'un Amleto secondo i giovani d'oggi. Lo spettatore si trova coinvolto in uno spettacolo che ha finalmente il senso del nostro tempo."⁸

Non è dello stesso parere la critica di alcuni quotidiani milanesi che addirittura titolano: "Amleto vietato". La scena, ad esempio, viene descritta come "una serie di 'cose' non proprio teatrali: quattro o cinque veli bianchi distesi a mò di lenzuola sul palcoscenico spoglio e senza quinte, un registratore, due proiettori cinematografici ai lati della platea, un indescrivibile groviglio di fili, tre o quattro grosse lampade a torcia posare sul proscenio, un registratore con vari tasti."

La figura di Perla, visibile al pubblico, è descritta invece come una signorina in tunichetta di plastica che armeggia con un lungo microfono e quando le luci si spengono, lo spettacolo "incomincia con la proiezione contemporanea sugli schermi-lenzuolo di due filmini in cui il re e la regina di Danimarca sembrano corrosi dalla lebbra, stravolti da orribili bubboni e cosparsi di poporina. Il filmato mostra anche insegne al neon, richiami pubblicitari già visti in certi film di Godard, immagini della civiltà dei consumi in cui viene innestata la 'faticosa rappresentazione'. Leo De Berardinis, mentre la sua compagna continua ad armeggiare misteriosamente con i microfoni, si inserisce nella proiezione con brevi recitativi, urla strozzate, accenni di doppiaggio delle immagini. Il dramma shakespeariano è solo un pretesto per sovrapporvi i ben noti motivi di protesta; l'ironia verso una società che gli attori colpiscono con sciabolate di luce da strappare gli occhi fuori dalle orbite, il conflitto con la vecchia classe dirigente, la devastazione borghese. Gli esperti presenti in sala notano soddisfatti i legami culturali e stilistici con il Living Theatre, con Genet...."

Una puntualizzazione sui moduli espressivi, la deduciamo dai ricordi di Perla⁹: infatti nell'affrontare da soli il lavoro, i due attori sono spinti principalmente da realtà concrete (fattori economici), decidendo quindi di incarnare unicamente le personalità di Amleto ed Ofelia che viventi tentano di combattere contro La Società per cui gli stessi attori lottano.

Gli altri personaggi vengono filmati, impressionati sulla pellicola, perché non gli si dà possibilità di riscatto: sono dei fotogrammi immutabili, dei morti viventi che non potranno mai cambiare le loro espressioni e le loro vicende. Le immagini sono indirizzate da ere proiettori su ere schermi di diversa grandezza e fatture di materiale; su quello centrale, più grande vengono proiettate attraverso sovrimpressioni le sembianze di Ofelia e Laerte, figli del potere che sul bordo di una piscina si involano fra racchette da tennis, accompagnati dalla musica di *Mondo cane* di Riz Ortolani; Polonio, con voce 'paperineggiance', che corre in motocicletta sfracellandosi sull'autostrada.

Sugli schermi laterali, più piccoli, appaiono invece il Re e la Regina trasudanti gocce d'argento dal volto pieno di pustole, dispersi in una distesa di prato a cui fa da sfondo un grande traliccio della corrente elettrica; e Rosencrantz e Guildenstern, i due faccendieri della corte di Danimarca, diventano Leo e Perla in cerca di finanziamenti per lo spettacolo, che salgono e scendono le scale dei palazzi del potere per 'battere cassa'. I titoli di testa sono ricavati da parte di insegne luminose montate fra loro in modo da comporre i nomi degli attori, accompagnati da una canzone dei Beach Boys.

I filmati girati prima da operatori professionisti (Alberto Grifi, Mario Masini) poi, per indisponibilità di questi ultimi, dagli stessi attori (che ne curano anche il montaggio), sono doppiati dal vivo a volte anche in dissonanza con le proiezioni: la fonia viene 'suonata' dalle loro voci attraverso l'uso di microfoni usati; non come strumenti di amplificazione, ma come mezzi per rafforzare le facoltà espressive, come prolungamento delle proprie capacità vocali. Ne consegue un linguaggio spappolato che si esaurisce per il fatto stesso di essere stato troppo espressivo e che viene a determinare il 'clima scenico' in concomitanza con l'autoilluminazione e l'automatismo dei supporti sonori, anch'essi non presi a pretesto, ma funzionali alla messinscena.

A questo proposito Giuseppe Bartolucci, in un saggio sull'Amleto¹⁰, propone una lettura dello spettacolo, 'illuminante': "È il movimento in effetti a sostenere il peso, e direi l'efficacia della riduzione, e quindi ad essere promotrice e a stare alla base della 'faticosa' messinscena. Un movimento che non è dettato da alcuna regola fissa, né di interpreti, né di scene né di spazio, né di luci; gli interpreti aggirando lo spazio scenico a disposizione fuori di ogni retaggio drammatico tradizionale, e nemmeno peraltro disponendosi ad avere uno specifico spazio scenico nuovo, dal momento che 'faticosamente' vengono aggirandosi su una superficie non chiusa e non predeterminata, ed anzi riuscendo ad espandersi su spazi inaspettati e però richiedenti una collocazione nuova; le scene non esistendo tradizionalmente, e non muovendosi su un ricordo anche parziale di questa tradizione, eliminate correttamente da un uso della macchina da presa a più schermi, con un aggiramento dell'azione dettata dalla parola e dai gesti degli interpreti dal di dentro, e cioè da un giuoco di rapporti cinematografici, in cui le immagini, dal punto di origine agli schermi creano uno specifico spazio luminoso.

In questo spazio luminoso hanno posto non soltanto le parole e i gesti degli interpreti teatrali, orizzontalmente in genere, per una specie di fronteggiamento e di difesa, ma anche hanno posto le parole e le immagini cinematografiche, sia dai loro punti di partenza sia lungo il loro distendersi in luce e suono attraverso la sala sino alla loro 'fissazione' sugli schermi. Si ha la creazione quindi di uno spazio contaminato e libero, perché è difficile tenerlo fermo ad alcuni punti anche non tradizionali avendo invaso formalmente vari punti della sala e in definitiva la sala stessa di una luce, quella cinematografica, al tempo stesso essendosi creata una specie di difesa teatrale vera e propria, con quella linea interpretativa orizzontale, in cui le parole e i gesti degli autori risiedono non soltanto emblematicamente ma anche e soprattutto fisicamente."

⁸ F. Quadri, *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare*, in "Panorama", Milano 23 novembre 1967.

⁹ Dichiarazione rilasciata il 10 gennaio 1995.

¹⁰ G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 3-5.

Titolo | La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare (1967)

Autore | Maximilian La Monica

Pubblicato | Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2002, pp. 15-26

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Come caso pratico si può citare, ad esempio, la scena della pazzia di Ofelia, che Perla rappresenta attraverso le parole del brano tratto da *The Brig* di Kenneth Brown, dove la violenza perpetuata dagli istruttori sui marines, viene associata a quella esercitata su Ofelia dalla sua famiglia e dalla corte. Urlando gli ordini e accusando il colpo dei comandi laceranti, 'scortata' dall'inno dei marines e dalla 'musicalità' di un martello con cui Leo percuote freneticamente il palcoscenico, Perla-Ofelia si accompagna lentamente verso il finale sancito dall'immagine della Casa Bianca cima di rosso, a cui, attraverso la musica di Giuseppe Verdi e le parole del *Rigoletto*, lancia le ultime invettive: 'Cortigiani vil razza dannata... assassini, assassini...!'

In sostanza non è il testo *Amleto* che interessa Leo e Perla, ma Amleto stesso, l'intuizione di questo personaggio che in quanto simbolo del malessere dell'Uomo, esiste realmente nel momento in cui è tradotto scenicamente, appropriandosi degli spettatori.

Si può affermare dunque, con Bartolucci, che "ci troviamo di fronte in effetti a un 'oggetto' teatrale, ove il riferimento scespiriano è più un dato di fatto che un dato intellettuale, e ove il materiale drammaturgico 'classico' è riferito tra parentesi, non tanto cioè come contestazione di se stesso o del modo con cui è stato rappresentato, ma come proiezione di un lavoro da svolgere in sede drammaturgica aperta, senza alcun risparmio di libertà e senza alcuna sollecitazione storicizzante. Questa libertà scenica direi che è vissuta sino in fondo, proprio perché fa a meno di qualsiasi riscontro illusorio con quel materiale drammaturgico e con quel che esso rappresenta storicamente, proponendone non tanto una soluzione quanto un'apertura."

E, aggiunge ancora Bartolucci, "sia il De Berardinis che la Peragallo sono in grado di muoversi e di produrre anch'essi 'luce' metaforicamente, per la disinvoltura, la rabbia e la spregiudicatezza tutt'assieme con cui tengono testa al materiale drammaturgico stesso e con cui vi si stendono animalescamente e raffinatamente; muovendosi e agendo su una struttura gestica e disciolta e forse non troppo perfezionata rispetto all'intendimento, e però su una struttura fonetica invece completamente innovatrice, proprio su un grado di 'confusione' urlata, attorno a cui viene creandosi di istinto una dimensione nondimeno sicura e precisa; la gestualità e la fonetica avvicinandosi quindi in sede di imperfezione e di sperimentazione al tempo stesso, con una resa alle volte entusiasmante ed alle volte di semplice registrazione ed altre ancora di sicura proposizione."¹¹

Inoltre Leo, in un'intervista rilasciata a Franco Molè¹², spiega che "le deformazioni sonore erano di varia natura. Dall'uso del dialetto alla deformazione prodotta dai vari picchi di risonanza o distorsioni, come conseguenza del passaggio da 0 a 70 decibel, conseguenza usata, a seconda dei diversi momenti dell'azione teatrale, come fatto ironico, tragico, di demistificazione auditiva, eccetera." Giungendo alla conclusione che la macchina da presa o il registratore, non sono dei mezzi per esprimersi, "ma un modo di interrompere, gelare; uno dei tanti modi di uccidere un suono, una luce, o un silenzio."¹³

E ancora Leo¹⁴ spiega come l'uso del corpo fosse pratico: dipendeva dalla posizione dei microfoni, degli altoparlanti, degli interruttori; era una questione di vuoto e non di spazio scenico. Altre volte si improvvisa su un tema, come improvvisato era il duetto vocale della scena di Polonia, o i suggerimenti delle battute nell'insero di *The Brig*.

Improvvisazioni di diverso genere: di virtuosismo in Polonia per esempio; di tensione mnemonica in *The Brig*.

Alla fine ci troviamo di fronte ad uno spettacolo sempre 'in fieri', che si modifica a seconda del tipo di realtà con cui si scontra, e ciò è suffragato dal fatto che, in origine, la messinscena fosse stata ideata per un grande palazzo dell'Eur, sotto il quale le piccole figure umane dovevano recitare attorniate da enormi schermi, sui quali erano proiettate le immagini filmate.

¹¹ id., pp. 3-5.

¹² F. Molè, *Il lavoro su Amleto*, in "Teatro" n. 2, Milano autunno-inverno 1967, pp. 243-255.

¹³ L. De Berardinis - P. Peragallo, *Amleto, Macbeth, Watt*, in "Teatro" n. 2, Milano giugno 1969, pag. 59.

¹⁴ F. Molè, *Il lavoro su Amleto*, in "Teatro" n. 2, Milano autunno-inverno 1967, pp. 243-255.

La *vita teatrale* di un'attrice la cui espressività ha caratterizzato la scena del '900 teatrale italiano.

A metà degli anni '60 nasce il sodalizio di arte e vita tra Perla Peragallo e Leo De Berardinis.

Dal 1967 (debutto del loro primo spettacolo *La faticosa messin-scena dell'Amleto di William Shakespeare*) al 1981 (anno del loro ultimo spettacolo insieme *Annabel Lee*), il loro percorso teatrale si discosta nettamente da quello delle altre linee di ricerca, per linguaggio teatrale e scelte espressive.

"Nel momento in cui entravamo in scena, la nostra vera vita era quella. L'attore, vive la sua poeticità solo quando è in scena. E' se stesso un quadro vivente. La vita la vivi; nel teatro vivi la sostanza".
(Perla Peragallo)

€ 8,00



Maximilian La Monica

Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro

Editoria & Spettacolo

Maximilian La Monica

Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro



Editoria & Spettacolo