

[Titolo](#) | Dove si incontrano due attori

[Autore](#) | Gianni Manzella

[Pubblicato](#) | Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo De Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010 (prima ed. Parma, Pratiche, 1993), pp. 11-15

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 2

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Dove si incontrano due attori

di Gianni Manzella

Un buco dalle parti di Santa Maria in Trastevere.

C'è poco pubblico quella sera alla Ringhiera. 21 aprile 1967. Un lungo titolo in locandina per annunciare il debutto di quel che i due giovani autori e interpreti hanno definito, con un po' di enfatica ingenuità, uno «spettacolo cineteatrale». Tre schermi cinematografici delimitano infatti, dai lati e sul fondo, la scena dove i due attori armeggiano intorno a microfoni, registratori, proiettori, strumenti musicali. Sugli schermi scorrono contemporaneamente tre diversi film, a colori o in bianco e nero, con un largo uso di effetti, sovrimpressioni, negativi; le immagini degli interpreti in costume o in vesti quotidiane si alternano a una sfilata di oggetti variamente simboleggianti la società consumistica, insegne al neon, richiami pubblicitari. Davanti o dietro gli schermi, sulla scena, gli attori ora si sovrappongono alle immagini filmate, ora le doppiano o le commentano, dando voce ai personaggi o ironizzandone le vicissitudini. A tratti la voce diventa un urlo, mentre irrompono le musiche registrate di Verdi e Gianni Morandi e fasci di luce sventolano attraverso lo spazio scenico, rivolgendosi verso il pubblico o sui volti degli stessi interpreti.

Due attori per un *Amleto* che giunge agli spettatori come un'eco sfasata, frantumato fra i brandelli di altri testi. In un incessante gioco di specchi fra il mondo di Shakespeare e i riverberi della contemporaneità. Ecco allora che sugli schermi Laerte e Ofelia giocano a tennis ai bordi di una piscina cullati dalla musica caramellosa composta dal maestro Ortolani per il film *Mondo cane*, fino a librarsi in volo in un fluttuare di palle e racchette bianche. Polonio corre in motocicletta sull'autostrada a morire sfracellato. Rosencrantz e Guildenstern navigano in un oceano da cartone animato. Il re e la regina di Danimarca appaiono corrosi da una lebbra argentata e avvolti da bende. Mentre la pazzia di Ofelia si dilata nelle deliranti istruzioni della prigione militare di *The Brig*, un dramma di Kenneth Brown reso celebre qualche anno prima da una polemica messinscena del Living Theatre. Altri riferimenti all'attualità politica non mancano, del resto, dal presidente americano Lindon B. Johnson all'inno dei marines, in un lavoro che lascia largo spazio anche all'improvvisazione.

Leo de Berardinis, ventisette anni e già un lungo tirocinio d'attore a fianco di Carlo Quartucci, pioniere della sperimentazione teatrale degli anni Sessanta. Di qualche anno più giovane Perla Peragallo, formata alla scuola di Alessandro Perseo e forte di un naturale talento drammatico arricchito da una radicata cultura musicale di tradizione familiare. Si erano incontrati un paio di anni prima e poco dopo avevano iniziato a lavorare alla preparazione del loro spettacolo, fra difficoltà chiaramente riflesse dal titolo scelto, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*.

Senza uno spazio dove lavorare, con pochi soldi e poca pratica organizzativa, a spingerli era la determinazione a proseguire sulla strada di un teatro indipendente sottratto alle condizioni produttive tradizionali, capace di portare sulla scena la stessa libertà di comportamento dei poeti o degli artisti visivi. Provavano dove viveva Leo o a casa di Perla; senza una casa propria, Leo si era sistemato allora in una ex trattoria di via dei Serpenti trasformata in un deposito di mobili antichi, che utilizzarono anche per girare alcune scene.

Gran parte delle energie erano state spese per la realizzazione dei film che fin dall'inizio erano parte integrante del loro progetto. Avevano conosciuto Alberto Grifi, un giovane cineasta romano legato all'ambiente dell'avanguardia, e giravano quando lui era libero dal lavoro, di notte, sulla scorta di una situazione prefissata o lasciandosi trasportare dalla macchina da presa. La scoperta di una nuova tecnica era stato l'elemento condizionante, almeno fino al momento in cui la tecnica non era stata padroneggiata al punto da poterla anche maltrattare. Quando Grifi non poté più collaborare, gli subentrò Mario Masini; poi anche quest'ultimo si tirò fuori e le riprese furono completate dai due attori che ormai sicuri del mezzo realizzarono per intero anche il montaggio. Siccome il sonoro avrebbe comportato uno sforzo economico proibitivo, gli venne spontaneo pensare a un doppiaggio dal vivo per far *parlare* le immagini. Ecco così i microfoni, per porsi teatralmente su un piano di forza pari a quello delle immagini.

Ma non era lo sperimentalismo cinematografico a interessare Perla e Leo: nemmeno quello teatrale del resto. Necessità espressiva, invece. L'uso del cinema come «punto di resistenza da tradire». Fissati nell'irreversibilità dell'immagine proiettata; i personaggi dell'*Amleto* (quelli cioè che non erano Amleto) o per meglio dire quei loro pallidi fantasmi, azzerabili con il movimento di un interruttore, assumevano il loro vero volto di «mummie tragiche». Ma tutto questo, poi, era quel che si poteva leggere a posteriori nello spettacolo realizzato - non una fredda base teorica o una qualsiasi metodologia, rifiutata dai due attori che brandivano la parola d'ordine di «pensare teatralmente» per indicare piuttosto una mentalità d'azione. E il caso poteva allora diventare esso pure metodo, secondo la celebre formula picassiana «io non cerco, trovo», se sostenuto inconsciamente dal pensiero di chi si pone innanzitutto come *bestia* teatrale.

Teatro di necessità.

Isolato dalle ombre spettrali della corte danese, Amleto inseguiva la sua solitudine. E in quella solitudine Perla e Leo riflettevano il proprio isolamento di artisti all'inseguimento a loro volta di qualcosa, qualunque essa fosse. Non era *l'Amleto* a interessarli, per la confusione di chi cercava nel loro lavoro il dramma di Shakespeare, «il testo», senza capire che a teatro il testo è lo spettacolo: ma Amleto stesso. Il personaggio, dotato di una propria autonoma vita. Nemmeno il simbolo. Per un

[Titolo](#) | Dove si incontrano due attori

[Autore](#) | Gianni Manzella

[Pubblicato](#) | Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo De Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010 (prima ed. Parma, Pratiche, 1993), pp. 11-15

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 2

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

teatro che non si proponeva di offrire la traduzione di una cosa ma la cosa stessa. Dove l'attore si trasforma in reagente della realtà vissuta giorno per giorno, per rovesciarla sullo spettatore.

La *faticosa* messinscena diventava così qualcosa di più dello specchio di una condizione esistenziale. Era un raccontare se stessi, secondo una equazione di arte e vita mai più rinnegata, alimentata al fuoco delle esperienze più brucianti di più di un secolo, da Baudelaire ad Artaud, e proiettata storicamente nel «compito» di Amleto. Un Amleto possibile. O quello che permetteva una situazione culturale. Tragico nella rabbia con cui urlava il suo «Essere o non essere» come uno slogan politico, in un finale fortissimo, mentre saliva in crescendo con la musica l'invettiva del *Rigoletto*, «Cortigiani vil razza dannata».

C'è poco pubblico quella sera alla Ringhiera. Pochi addetti ai lavori, gli *habitué* dell'avanguardia, qualche amico. Le reazioni sono perplesse confuse imbarazzate, nessuno pare aver capito. Le scame cronache del giorno dopo, sui quotidiani romani, segnalano il lavoro con un cauto incoraggiamento. Secondo un radicato pregiudizio della critica, o sarebbe meglio dire una mortificante concezione della funzione della critica, i recensori titolari non si muovono per uno spettacolo presentato in uno spazio alternativo da una nuova formazione priva di nomi celebri. Ci sono invece i «vice» (allora firmavano proprio così, tutti quanti, in una sorta di anonima irresponsabilità). E tocca a loro segnalare la singolarità dell'«esperimento» - niente di assolutamente nuovo, sia ben chiaro - e poi la bravura degli interpreti, la suggestione della parte filmata.

Peggio ancora vanno le cose qualche mese dopo, quando lo spettacolo viene tempestosamente presentato a Milano, sul palcoscenico del San Marco, un teatrino *off* appena fuori dalla cerchia dei Navigli. Ma a quel momento qualcosa è cambiato, il panorama teatrale un po' fermo è stato smosso dal convegno che a Ivrea, nel mese di giugno, ha chiamato a raccolta le forze sparse e battagliere del «nuovo teatro», gli irregolari, quelli che fino ad allora erano soltanto dei personaggi un po' pazzi e anarchici. E *La faticosa messinscena*, che a Ivrea davanti a una platea qualificata ha avuto il vero battesimo del fuoco, è diventata quasi uno spettacolo di bandiera. I commenti pesanti dei quotidiani milanesi assumono il tono di un preordinato riflesso d'ordine, non esente da qualche sospetto di rivincita personale nei confronti delle intemperanze verbali dei due insolenti artisti. A colpire infatti, nei *giudizi* sarcastici e liquidatori, non è la stroncatura in sé ma la mancanza di giudizio motivato, la miseria intellettuale.

A difendere la serietà del lavoro, secondo un copione che si ripeterà più volte negli anni successivi e comune del resto ad altri artisti non convenzionali, sono invece figure anomale di intellettuali, eccentrici rispetto alla consuetudine dei critici dabbene. Critici per piacere più che per professione, sovente indirizzati su una linea «di gusto» che inevitabilmente prescinde dalle intenzioni degli artisti; e tuttavia capaci d'istinto di riconoscere la novità e l'invenzione. Scrive per esempio Rodolfo Wilcock nella sua recensione: «I giovani che ne sono responsabili (dello spettacolo) non vanno, come alcuni spettatori vorrebbero, maltrattati; altrimenti si rimarrebbe in breve tempo senza teatro di invenzione esotica, che è tutto quel che si può avere sulle scene quando manca, come alcuni malignamente sussurrano che manca, l'invenzione nazionale».

Mentre da Ennio Flaiano, che aveva seguito gli inizi teatrali di Leo, arriverà telefonicamente anche il consiglio di «non perdersi dietro l'attualità». Con una citazione di Baudelaire che non poteva non colpire al cuore il giovane attore innamorato fin da giovanissimo del poeta dei *Fleurs du mal*.