

Titolo | Il teatro dell'errore di Leo e Perla

Autore | Salvatore Margiotta

Pubblicato | Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, pp. 38-48

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Il teatro dell'errore di Leo e Perla

di Salvatore Margiotta

Nel 1958, il giovane Leone De Berardinis - diciottenne foggiano, figlio di genitori napoletani, con studi classici alle spalle - giunge a Roma per partecipare al concorso d'ammissione indetto dal Centro Universitario Teatrale. Una volta accettato, il giovane attore, dotato di un eccezionale istinto, inizia ad assimilare i primi rudimenti delle tecniche di recitazione: studio del testo, lezioni di dizione, espressività corporea. Dopo il saggio finale del 1961¹, in cui De Berardinis si fa notare per talento e capacità, arriva l'incontro con Carlo Quartucci (e di fatto con un teatro diverso ed innovativo). In breve tempo, il legame tra i due si rafforza notevolmente, a tal punto che decidono con Claudio Remondi (già attore di Quartucci) di dar vita alla Compagnia della Ripresa coinvolgendo alcuni allievi del Cut, tra cui Rino Sudano e Anna D'Offizzi. L'intento è quello di sperimentare la messa in scena di testi insoliti ed inediti per il teatro italiano. Avviene così che, all'indomani dell'allestimento di *Finale di partita* (1963), il gruppo si trova a porre le fondamenta per un laboratorio-studio presso lo stabile di Genova il cui prodotto sarà un *Aspettando Godot* (1964) kandskijano, tutto giocato sui contrasti generati da una recitazione estremamente fisicizzata. Nel 1965, ancora «Sotto la bandiera genovese del Teatro Studio, la compagnia si riunisce di nuovo per allestire un testo di Giuliano Scabia dall'impossibile titolo *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam*, che debutta sul palcoscenico internazionale della Biennale di Venezia»². L'appuntamento con il festival lagunare coincide con l'esaurirsi - senza, però, manifestare una rottura plateale - della collaborazione tra De Berardinis e Quartucci³. In questa fase della sua vita artistica, l'attore avverte la necessità di superare l'idea di spettacolo quale "messa in scena" (anche in termini stilistici più moderni ed innovativi) e inizia a sentire il bisogno di vivere in maniera totale l'esperienza del teatro. L'"affermazione e la testimonianza della propria esistenza"⁴ sulla scena è ciò che accomuna e legherà patologicamente De Berardinis a Perla Peragallo. I due si conoscono a Bologna nel 1963. De Berardinis viene chiamato dal regista Giorgio Bandini per sostituire un attore per il suo *Gli eroi malvestiti*⁵ nel quale recitava anche Perla. Passeranno almeno altri due anni prima di rincontrarsi a Roma. Nel frattempo, De Berardinis aveva da poco lasciato il teatro Studio; la Peragallo, dopo *La Cortigiana* sempre con la regia di Bandini (1964) e *La commedia degli Zanni* di Giovanni Poli (1965), era, invece, reduce dalla preparazione, in veste di assistente, di un saggio con gli allievi della scuola di recitazione di Fersen. A questo punto, i due iniziano a frequentarsi e a sentire il bisogno di condividere e fondere al massimo grado possibile Arte e Vita, Scena e Realtà. Catalizzatore di questa esperienza, da provare senza filtri o condizionamento alcuno è la figura di Amleto. Le prove (assolutamente in formali), autentici vissuti del quotidiano, si articolano tra casa di Perla e un deposito di mobili, scelto da Leo come propria dimora. Ciò che prende corpo, durante l'intera preparazione dello spettacolo, e la proposta di un teatro che non risulti essere la traduzione scenica di un testo, ma che riveli la necessità del fare teatrale un teatro-vita⁶.

Fin dalle prime battute, i due pensarono alla realizzazione di un film come parte integrante della drammaturgia dello spettacolo. Così, in circa due anni, Leo e Perla, avvalendosi della partecipazione e dell'esperienza tecnica di Alberto Griffi (regista sperimentale noto nell'ambiente underground) e Mario Masini, iniziano a filmare in maniera libera, di giorno o di notte, sulla base di uno schema prefissato o lasciandosi dominare dall'istinto.

Dopo una "fatica" che li tiene impegnati per più di venti mesi - in cui i due attori si dedicano alla fase di montaggio sperimentando il ralenti, la dissolvenza e l'uso dell'effetto negativo sulle immagini - lo spettacolo debutta il 21 aprile 1967 presso il Teatro alla Ringhiera⁷ con il titolo *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare*. Tre schermi cinematografici (due ai lati, uno sul fondo) demarcano lo spazio teatrale. I due attori dominano le sequenze con la loro presenza. Maximilian La Monica - sulla scorta di alcune dichiarazioni rilasciate dalla Peragallo - ci offre una descrizione abbastanza accurata di ciò che era possibile vedere:

su quello [schermo] 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 di tennis, accompagnati dalla musica di *Mondo cane* di Ritz Ortolani; Polonio, con voce 'paperineggiante', 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 pistole, 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

¹ Lo spettacolo è *I giusti* di Camus allestito nel maggio del 1961.

² G. Manzella, *La bellezza amara*, Pratiche editrice, Parma, 1993, p. 28.

³ Sulle regie ai testi di Beckett, la nascita del Teatro Studio e l'allestimento di *Zip* si rimanda alle puntuali ricostruzioni presenti in D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit.

⁴ Cfr. G., Boursier, *A convegno il teatro di domani*, in «Sipario», n. 255, luglio 1967, p. 5.

⁵ G. Prosperi, "Gli eroi malvestiti" all'Ateneo rappresentato dagli attori del C.U.T., «Il Tempo», 27 aprile 1963.

⁶ Cfr: Il lavoro su Amleto. Colloquio tra Franco Molé e Leo De Berardinis, «Teatro», n. 2, autunno-inverno, 1967-68, p. 76.

⁷ Dell'esperienza de La Ringhiera di Molé parleremo successivamente.

Titolo | Il teatro dell'errore di Leo e Perla

Autore | Salvatore Margiotta

Pubblicato | Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, pp. 38-48

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

del potere per 'batter cassa'. I titoli di testa sono ricavati da parti di insegne luminose montate fra loro in modo da comporre i nomi degli attori, accompagnati da una canzone dei Beach Boys⁸.

Non dovendo assolvere ad una funzione meramente scenografica, o indicare una pleonastica operazione di contaminazione, l'inserito filmato viene considerato un vero e proprio mezzo d'elaborazione drammaturgica. Non è dunque la dimensione tecnica del filmato ad interessare Leo e Perla, bensì l'impiego dell'inserito come elemento di scrittura scenica. Stimolato su questo punto, De Berardinis risponde in un'intervista con Molé:

MOLÉ - Del cinema si può parlare come esigenza espressiva o meglio come realtà di uno spettacolo, e soltanto di quello. Come tante altre cose. Come niente.

DE BERARDINIS - Ci interessava una cosa: le mummie tutt'intorno e la vita che sbatte da una parte all'altra: fino alla ubriacatura⁹.

Il cinema come specifico non è dunque preso minimamente in considerazione dall'attore in quanto ciò che è stato realizzato «non è un film, ma un registrato. E ogni discorso sui rapporti che intercorrono o possono intercorrere fra luce e buio, silenzio e suono, buio e suono o silenzio ecc., immagine di persona di cosa di animale vegetale ecc., vista udito olfatto degli spettatori, è privo di interesse: può valere soltanto come romanzo (di un romanzo); ciò che interessa è la morte, come interruzione di un flusso teatrale, sia estraneità presente»¹⁰. È il tracciato "in differita" offerto dal cinema ad interessare Leo e Perla, i quali proprio sulla dicotomia che nasce dall'accostamento tra la dimensione performativa "hic et nunc" del teatro e la riattivazione meccanica del registrato impostano tutto il lavoro di scrittura de *La faticosa messa in scena*. Il dramma di Amleto non è più, allora, la tragedia di un principe che si dibatte tra la corruzione e la degenerazione della corte, ma diventa la tragedia dell'isolamento di un uomo di cui i due attori (o meglio i due "artisti") portano le stigmate sulla scena e nella vita, instaurando così con *l'Amleto* una relazione dai toni esistenziali e disperati. Di qui, la necessità di "collocare" Amleto fuori dal mondo della corte, necessità che scenicamente si traduce nell'isolamento teatrale di Amleto e Ofelia - unici personaggi ad essere dotati di un grado d'esistenza, ad essere letteralmente "presenti" - dalle "mummie tragiche" - la corte, mondo di pallidi fantasmi, "estranei presenti" - generate dalle proiezioni. Tale isolamento riflette la "solitudine d'artista" che i due attori hanno esperito, nel corso di quasi due anni, come condizione esistenziale del fare teatrale. Per De Berardinis e la Peragallo, questa *faticosa messa in scena* diventa l'occasione, ormai inevitabile, di raccontare se stessi¹¹.

Senza una scansione o una parti tura gestuale precisa, Leo-Amleto e Perla-Ofelia si aggirano per la scena davanti o dietro agli schermi, sottraendosi o sovrapponendosi alle immagini, commentando gli inserti filmici o addirittura doppiandoli dal vivo anche fuori sincrono. I microfoni, oltre ad amplificare la dimensione sonora dello spettacolo, ne accrescono le possibilità espressive grazie alla manipolazione della voce che i due attori, urlando o sussurrando, attuano in scena tirando fuori echi, riverberi e distorsioni che dilatano considerevolmente il materiale drammaturgico, alterato e frantumato da ritmi parossistici e da una sonorizzazione deformante¹².

La scrittura fonetico-sonora è dunque estremamente importante per questa *faticosa messa in scena*. Tutto lo spettacolo è disseminato da riferimenti, anche più propriamente musicali, che ricorrono costantemente. Basti pensare ai momenti in cui De Berardinis si esibisce davanti ad un "piccolo pianoforte elettrico senza zampe"¹³, oppure si considerino le occasioni dove i due attori azionano i registratori da cui vengono fuori le arie di Giuseppe Verdi o motivi celebri di Gianni Morandi¹⁴. A completare la scrittura dello spettacolo sono i movimenti dei fasci di luce. I tagli vengono prodotti e indirizzati verso il palcoscenico e il pubblico dagli stessi interpreti, pronti inoltre a rivolgersi contro i riflettori allo scopo di schiacciare ulteriormente ciò che resta di vivo delle proprie sagome dimenanti. Oltre a consumare, deformare letteralmente i contorni e il volto dei due attori, l'illuminazione aggredisce in maniera violenta le poche zone del palco non raggiunte dalla luce cinematografica.

Di fronte ad uno spettacolo poco decifrabile ed estremamente complesso nella sua elaborazione, le recensioni in generale sembrano oscillare tra il tiepido incoraggiamento di circostanza e il pregiudizio. Recensioni più dettagliate e in sintonia con lo spettacolo arriveranno, invece, dai critici vicini al nuovo.

Dalle pagine di «Sipario», Wilcock "difende i giovani responsabili di un teatro di invenzione esotica"¹⁵, mentre Franco Quadri su «Panorama» si concentra sul "carattere eterogeneo"¹⁶ dello spettacolo. Più peso e rilievo verrà dato al lavoro dal

⁸ M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2002, p. 22.

⁹ *Il lavoro su Amleto. Colloquio tra Franco Molé e Leo De Berardinis*, «Teatro», n. 2, autunno-inverno, 1967-68, p. 66.

¹⁰ L. De Berardinis-P. Peragallo, "Amleto, Macbeth, Watt", «Teatro», n. 2, giugno, 1969, p. 56.

¹¹ G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 14.

¹² Oltre all'utilizzo di mezzi tecnologici, il fenomeno di sonorizzazione a cui è sottoposto il testo, prevede anche l'impiego del dialetto.

¹³ R. Wilcock, *Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale*, «Sipario», n. 254, giugno 1967, p. 43.

¹⁴ Cfr. F. Quadri, *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare*, «Panorama», 23 novembre 1967.

¹⁵ R. Wilcock, *Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale*, «Sipario», n. 254, giugno 1967, p. 43.

Titolo | Il teatro dell'errore di Leo e Perla

Autore | Salvatore Margiotta

Pubblicato | Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, pp. 38-48

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

saggio di Giuseppe Bartolucci raccolto nel suo *La scrittura scenica*, pubblicato nel 1968. Tra i passaggi più lucidi in riferimento a questa *faticosa messa in scena* come "modo critico di rappresentazione" - «cioè di discriminazione del materiale drammaturgico ai fini di un suo collocamento scenico basato su alcune componenti chiaramente evidenziate»¹⁷ - va menzionato quello in cui il critico si concentra sulla "contemporaneità dell'uso dei singoli materiali di lavoro" gettando una luce nuova sull'operazione di "allestimento shakespeariano":

Ci troviamo di fronte in effetti ad 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 in 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 storicizzante¹⁸

La nota di Bartolucci, rispetto all'apertura dell'operazione drammaturgica compiuta da Leo e Perla e allo status di "dato di fatto" dell'*Amleto*, è decisamente molto importante perché fa da *trait de union* con il successivo lavoro allestito dai due attori, *Sir and Lady Macbeth*. Qui il lavoro sul testo diviene ancor più estremo. L'operazione di "smontaggio" viene eseguita su un'impostazione ben precisa: da un lato, trarre dal *Macbeth* esclusivamente le scene cardine per poter rendere il discorso sulla malattia del potere (l'annuncio dell'incoronazione, l'agonia di lady Macbeth, l'"avvicinamento" della foresta di Birnam)¹⁹, dall'altro approfondire il "lavoro sulla fonazione"²⁰.

Per ridurre notevolmente i costi, il cinema - che nella *faticosa messa in scena* aveva creato un affascinante impianto luminoso-espressivo - scompare in questo nuovo progetto. La ragione di tale scelta non è solo di tipo economico, ma risponde anche ad una nuova esigenza di scrittura dello spettacolo. Creando il confronto tra la tragicità del suo *Amleto* e quello di *Sir and Lady Macbeth*, l'attore - nel 1969 - scrive:

Amleto non riusciva a stabilire una dialettica con re, Polonio, regina, Ofelia, ecc., perché questi erano morti irreversibili. E la loro morte non era stata scelta da Amleto, ma era avvenuta per eredità del *time* shakespeariano. Teatralmente questa eredità sifilitica, falsamente dialettica ma di fatto eredità e basta (raggiungibile quindi solo a livello individualistico) mostrava re, Ofelia, ecc., registrati, filmati su tre schermi: era impossibile che ne scattasse fuori una eversione.

Amleto era un "estraneo".

E neanche questa sua estraneità gli apparteneva come scelta, perché decisa dagli stessi morti; e anche il finale, in cui Amleto unica persona viva in platea, veniva egli pure risucchiato dagli schermi e reso quindi irreversibile, era quasi un premio che gli concedevano i cadaveri, pur essendo allo stesso tempo una sua accusa ai "fotogrammi".

Il tragico consisteva nell'ambiguità dell'essere vivo di Amleto, nella sua estraneità scelta dall'alto. Era un estraneo negativo. *Sir and Lady Macbeth* invece partivano dalla coscienza di questo fatto: dai morti senza vivi. E questi morti non erano registrati, fissati su una pellicola cinematografica; il loro stato veniva deciso minuto per minuto (teatro); morivano, prima di tutto, per scelta come risultato di una dialettica e non per scelta decisa dall'alto; non solo: decidevano di morire nel flusso teatrale, e una volta morti avevano la possibilità (anche se ironica) di resuscitare e essere quindi di nuovo liberi (anche se solo di morire). Re, Polonio, ecc., erano dei morti cinematografici, *Macbeth* e *Lady* dei morti teatrali, Amleto, in pseudodialettica col registrato, era estraneo kafkianamente, *Sir and Lady* erano estranei non alienati²¹.

In scena, troviamo i due attori- davanti ad un fondale chiaro- completamente calati nel buio solo raramente squarciato da sprazzi di fioche luci colorate o flash accecanti. I tagli irregolari prodotti dall'illuminazione trasformano Leo e Perla in oscure ed inquietanti silhouettes, ombre di "morti teatrali", "estranei non alienati" che si aggirano per la scena, spazio delimitato da un sipario tirato indietro e coperto da una moquette color ruggine. Sparsi caoticamente sul palco ci sono: cavi elettrici, dei registratori, numerosi microfoni, grandi torce da sub, una struttura su cui sono riunite una ventina di lampade a pinza e un bidè a fiori pieno d'acqua; tutti oggetti che "in una dimensione convenzionale sarebbero soltanto trovarobato, ma che nella dimensione conferitagli invece dai due attori-registi diventano commento integrante dello spettacolo e perfino attori"²². La rielaborazione drammaturgica predisposta da Leo e Perla rivela "una profonda matrice greca"²³, in quanto «questo *Macbeth* non uccide Duncan: l'ha già fatto e ne attende le conseguenze estreme, *Lady Macbeth* non impazzisce: è già pazza»²⁴. La

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. Bartolucci, *La luce movimento/rumore in De Berardinis-Peragallo*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 50.

¹⁸ *Ivi*, p. 51.

¹⁹ Questa è la scena con cui termina lo spettacolo: Perla con un braccio, una gamba e il volto fasciati da bende avanza - come la foresta- a ralenti verso il proscenio (Cfr. Vice, *Sir and Lady Macbeth*, «l'Unità», 6 marzo 1968).

²⁰ L. De Berardinis-P. Peragallo, *Rapporto testo/rappresentazione: un non-senso*, «Quaderni di teatro», n. 1, agosto 1978, p. 68.

²¹ L. De Berardinis-P. Peragallo, "*Amleto, Macbeth, Watt*", «Teatro», n. 2, giugno, 1969, pp. 54-55.

²² Cfr. Vice, *Spettacolo controcorrente sul tema del Macbeth*, «Avanti!», 6 marzo 1968.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Titolo | Il teatro dell'errore di Leo e Perla

Autore | Salvatore Margiotta

Pubblicato | Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, pp. 38-48

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

coppia d'assassini è pertanto ritratta «di fronte alla crescente incapacità di scacciare i fantasmi del passato e del futuro»²⁵, in preda a orribili visioni generate dalla terribile identificazione della vita con il potere. Ecco, allora, che Leo-Macbeth e Perla-Lady, completamente biondi e vestiti con abiti hippy, «si accudiscono nella 'malattia' che li porta a vomitare tutto il sangue che hanno ingoiato nella loro bramosia»²⁶.

L'angoscia e l'ansia riducono ad un trascinarsi tormentoso l'unico movimento possibile²⁷. Troviamo, infatti, Perla-Lady capace ormai solo di arrancare penosamente verso il trono, il quale, una volta strappato il drappo che lo ricopriva, si rivela essere un bidè. Tra i flash accecanti prodotti dai fari a pinze e vagiti disperati ed assordanti, l'attrice raggiunge faticosamente l'oggetto-lavacro e comincia freneticamente a tuffarci dentro le mani «cercando di tirar via il sangue del rimorso: se le annusa, le lecca con la lingua, piange e vomita, mugola "ma chi poteva immaginare che quel vecchio avesse tanto sangue"»²⁸. Vicino alla Lady strisciante, Macbeth frastornato ed inerte, anche lui capace solo di trascinarsi penosamente per "mimetizzazione"²⁹, cioè vivendo di riflesso, subendo ancora una volta l'agire straziato della sua sposa. Viene così negato al gesto qualsiasi possibilità di veicolare un significato drammatico. Ciò a cui si assiste è, infatti, un "adeguarsi" di due corpi «al tappeto e alla parete bianca e al bidet, quasi a chiedere sostegno a quegli oggetti o a quelle parti fisse per la loro consapevolezza di debolezza e atrocità fisica»³⁰.

Come ne *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare*, la deformazione fisica non è affidata esclusivamente ad un processo di formalizzazione degradata del gesto, ma di fondamentale importanza per la complessiva scrittura dello spettacolo risulta essere l'insolito ed originale impiego dell'illuminazione. Oltre all'effetto violentissimo che di tanto in tanto offre il flash delle lampade da 1000 watt - riverberando sui corpi un bianco atroce facendoli così impallidire fino a trasformarli in cadaveri³¹ -, ad arricchire l'impianto illuminotecnico di *Sir and Lady Macbeth* sono delle grandi torce elettriche da immersione subacquea che gli stessi attori adoperano autoilluminandosi. Gli effetti deformanti che agiscono sul volto e sul corpo non sono solo prodotti dalla forte intensità che queste fonti luminose sono in grado di emanare, ma si devono soprattutto alle "alterazioni" provocate dalle gelatine colorate applicate alle torce.

Rispetto al precedente lavoro viene notevolmente potenziata la dimensione acustico-sonora, tanto da poter essere definita come l'elemento di maggior vigore ed impatto di *Sir and Lady Macbeth*. Questo riguarda la colonna sonora che si presenta come il prodotto di una contaminazione tra opera lirica, motivi camevaleschi, canti indiani, l'inno dei marines. «Il *Macbeth* - dichiara Leo qualche anno dopo - si poneva tra Schonberg de *I sopravvissuti di Varsavia*, *La mano felice* (che felice non è), il *Dies irae* di Verdi come iterazione a distanza e ritmo dello spettacolo; l'inizio del *Requiem* ripetuto senza soluzione di continuità (anello sonoro, cerchio dal quale non se ne esce in quanto ultimo riferimento teatrale); la tempesta vera, cioè registrata come convenzione teatrale di oggi, e il mare non registrato ma soffiato-evocato, tramite il microfono, dagli attori stessi, evocazione falsa ma vera teatralmente per un'altra convenzione (quella della fantasia); Bach come paradiso perduto e come oggettività smarrita, il parlato cantato e l'uso dei microfoni non in termini amplificativo-pratici, ma come strumenti sonori»³².

Ma ciò che ancora una volta sbalordisce è l'uso dell'amplificazione, ora assolutamente libero dai condizionamenti delle immagini cinematografiche e sperimentato sul versante dello spostamento della parola verso le sue qualità più squisitamente musicali. Definitivamente sottratto alla funzione di potenziamento del volume della voce, il microfono - come ricorda Manzella - «diventa uno strumento sonoro per mezzo del quale è possibile intervenire sul timbro della voce, consentendo variazioni anche sulle parole dette a bassa voce, con un effetto prettamente musicale»³³. Viene accresciuto a tal punto il peso della sonorizzazione nel teatro di Leo e Perla da divenire il vero e proprio polo gravitazionale della scrittura di questo *Sir and Lady Macbeth*³⁴.

La deformazione sonora non solo è diventata il vero motore drammatico dello spettacolo, ma ha inciso profondamente sulla ricerca portata avanti dai due attori in ambito recitativo. Se, infatti, ne *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare* la dimensione fonetico-gestuale della rappresentazione era originata da un'improvvisazione più estemporanea e quasi esclusivamente legata all'istintività, nel caso di *Sir and Lady Macbeth* è più che legittimo parlare della presenza di una 'tecnica' d'improvvisazione all'interno di uno schema strutturato in maniera precisa e rigorosa. A differenza dell'*Amleto* - dove l'improvvisazione s'inseriva in una struttura drammaturgica più "sciolta" all'origine, come contrappunto alla rigidità del

²⁵ I. Moscati, *L'ossessione della luce*, «Sipario», n. 264, aprile 1968, pp. 36-37.

²⁶ M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, cit., p. 33.

²⁷ Cfr. L. Borgia, *L'evento e l'ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, cit., p. 202.

²⁸ G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 16.

²⁹ Cfr. G. Bartolucci, *La luce movimento/rumore in De Berardinis-Peragallo*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 54.

³⁰ *Ivi*, p. 55.

³¹ *Ibidem*.

³² I. Moscati, *Verso il King Lear*, in AA. VV., *Teatrotre. Scuola romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Bulzoni, Roma, 1974, p. 14.

³³ G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 17.

³⁴ Cfr. R. Bianchi-G. Livio, *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, «Quarta parete. Teatro sperimentale», nn. 3-4, Torino, 1977, p. 163.

Titolo | Il teatro dell'errore di Leo e Perla

Autore | Salvatore Margiotta

Pubblicato | Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, pp. 38-48

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 5 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

registrato cinematografico (intatto ed inalterabile, replica dopo replica), nel *Macbeth* la deformazione sonora-improvvisazione s'intona sulla scia di un "tema base" riflettendo inequivocabilmente l'influenza esercitata dalla musica jazz³⁵. Il connubio tra l'impostazione jazz della recitazione, e della scrittura teatrale nel suo complesso, e le variazioni delle dissonanze sonore porta a compimento la complessa elaborazione drammaturgica.

Di fronte a questa nuova operazione compiuta su Shakespeare "di non facile comprensione"³⁶, le recensioni seguono la tendenza intrapresa con il precedente spettacolo. Al di là dei giudizi, lo spettacolo si prenderà una bella rivincita. Jack Lang, infatti, su segnalazione di Jules Sandiér – che considera *Sir and Lady Macbeth* uno dei migliori esempi della sperimentazione teatrale italiana – invita la coppia di registi-attori a presentare – al fianco del Bread and Puppet con *Fire* - il loro lavoro al *Festival mondial du théâtre universitaire*, che si tiene a Nancy nell'aprile del 1968³⁷. Se da un lato è vero che - rispetto alla *Faticosa messa in scena* - questo spettacolo perviene ad un maggiore rigore, dimostrando da parte di Leo e Perla il controllo estremo delle proprie risorse espressive, dall'altro *Sir and Lady Macbeth* rappresenta già una sorta di punto di non-ritorno che dà l'avvio ad un'inevitabile crisi. Questo momento di "rottura", oltre ad essere una delle conseguenze dell'esasperato lavoro di sperimentazione portato avanti, viene assimilato dalla struttura stessa della rappresentazione come "indifferenza nei confronti dello spettatore", fino a diventare la vera costante operativa delle ultime repliche. Tutto lo spettacolo vive, così, sulla dialettica di chiusura palco/platea³⁸.

L'aspetto esistenziale prende il sopravvento su quello tecnico. Il principio della "quarta parete", svuotato della sua funzione originale, diviene un riferimento essenziale per la scrittura-attoria di Leo e Perla come verifica della dolorosa condizione d'isolamento che sera dopo sera vivono davanti al pubblico. A differenza della *Faticosa messa in scena* - dove questa condizione veniva rivissuta in scena, ma era stata sostanzialmente esperita durante il lavoro di prove ed elaborazione - in questo spettacolo -la dimensione esistenziale viene sperimentata direttamente sul palco giungendo così alla totale ed inevitabile chiusura nei confronti degli spettatori. Crisi e fallimento d'artista non sono più allora semplicemente i temi su cui lavorare, ma rappresentano la motivazione autentica del fare teatro³⁹, fino a giungere alla sua negazione, al "teatro come errore":

Dopo *l'Amleto*, tutto così... abbiamo pensato proprio a un'opera, un'opera chiusissima. Cioè alla quarta parete ... Io con te pubblico del cazzo, che non mi interessi [...] io non ti dò niente. Mi faccio i cazzi miei, io e Perla. Non è un'involuzione. È portare avanti un discorso di schifo, appunto, di teatro come errore⁴⁰.

L'estrema conflittualità nei confronti del pubblico, entità indistinta capace solo di instaurare un rapporto di mercificazione con il teatro, sfocia nell'isolamento provato e cercato dai due artisti sulla scena. Ciò a cui immediatamente porta questo "discorso di schifo" è l'auro-emarginazione di Leo e Perla rispetto alla platea e alla sfiducia nel teatro come arte sociale. Presto, però, gli attori-registi di *Sir and Lady Macbeth* avranno consapevolezza del paradosso su cui il loro spettacolo e la loro attività rischiano di arenarsi. Ritenere il teatro come un fatto esistente in sé e che può prescindere totalmente dalla presenza del pubblico, viene definito, infatti, un *errore*⁴¹.

Una volta giunti alla consapevolezza dell'impossibilità di ricercare una relazione autentica con il pubblico nel contesto del "teatro-prodotto", Leo e Perla s'interrogano sulle reali possibilità di contestare in maniera totale il rapporto dell'artista con la società. Una necessità che, in primo luogo, viene espressa senza mezzi termini dal passaggio al cinema- all'indomani del *Don Chisciotte* con Bene - girando *A Charlie Parker*, esperienza che consente ai due attori-registi la possibilità di tenersi alla larga dal rapporto costrittivo con il pubblico. Questa "fuga" dal teatro dura fino al 1971, anno in cui la coppia s'insedia a Marigliano, un paese a pochi chilometri da Napoli, dove dà luogo ad una sorta di laboratorio permanente con gli emarginati del posto, allo scopo - mai risolto in un atto programmatico - di ritrovare un contatto autentico tra attore e realtà.

³⁵ *Ivi*, p. 166.

³⁶ I. Moscati, *L'ossessione della luce*, «Sipario», n. 264, 1968, pp. 36.

³⁷ Cfr. M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, cit., pp. 30-31.

³⁸ R. Bianchi-G. Livio, *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, «Quarta parete. Teatro sperimentale», nn. 3-4, Torino, 1977, p. 164.

³⁹ I. Moscati, *Verso il King Lear*, in AA. VV., *Teatroltre. Scuola romana*, cit., p. 14.

⁴⁰ R. Bianchi-G. Livio, *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, «Quarta parete. Teatro sperimentale», nn. 3-4, Torino, 1977, p. 164.

⁴¹ Cfr. E. Fadini, *Teatro come errore*, «Teatro», n. 2, 1969, p. 66.