

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione

Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo
(1967-1979)

Enrico Pitozzi

Il teatro, come noto, deposita molte tracce, di cui poche però persistono. A volte sono pochissime, se si considera la volontà degli artisti, più o meno dichiarata, di liberarsi di ciò che non appartiene al *presente* del gesto scenico, così da evitare ogni forma di congelamento o definizione che non lascia margine di modifica. Contro l'idea di documento, il teatro convoca una memoria.

È con questa postura che Gianni Manzella ed io abbiamo accolto l'invito di Gucci a curare una mostra da loro prodotta e dedicata al lavoro scenico di Leo de Berardinis (Gioi, 3 gennaio 1940 – Roma, 18 settembre 2008) e Perla Peragallo (Roma, 1 ottobre 1943 – Roma, 20 agosto 2007) realizzata dal 03 al 14 aprile 2019 presso il Gucci Hub di Milano sotto il titolo di *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967|1979]*.¹

Nel fare questo, come d'altronde evidente fin dal titolo, ci siamo presi una discreta libertà sulla cronologia – in realtà l'esperienza scenica di Leo e Perla si conclude nel 1981, ma di fatto il 1979, con la presentazione del lavoro *de Berardinis-Peragallo*, sancisce la conclusione del sodalizio artistico iniziato alla metà degli anni Sessanta – oltre a rivendicare come oggi sia necessario tornare a interrogare quella stagione artistica e la radicalità del linguaggio che, nello specifico, questi due artisti hanno elaborato. Inevitabilmente questo *gesto di memoria attiva* non può che interrogare

¹ Tengo a ringraziare Gianni Manzella, co-curatore della mostra, Carola de Berardinis, figlia di Leo de Berardinis, Alessia Foschi e Silvia Allori (Archivio Personale) – che hanno saputo cogliere lo spirito e l'atmosfera dei materiali facendoli risuonare nell'allestimento – Giovanni Attili e naturalmente tutto lo staff di Gucci, a partire dal suo direttore creativo Alessandro Michele, per lo straordinario lavoro fatto affinché questi materiali inediti fossero esposti, visibili e consultabili per la prima volta. I materiali provengono da diversi archivi, tra i quali quello di Leo de Berardinis, conservato presso il Dipartimento delle arti dell'Università di Bologna, oltre agli archivi della famiglia Peragallo, della famiglia Fadini e di Matteo Garrone e di Gianni Manzella. A tutti loro va un ringraziamento particolare per la generosità e la cura. La mostra è stata accompagnata, inoltre, da un seminario tenutosi il 06 aprile 2019 presso il Gucci Hub, al quale hanno partecipato, oltre ai curatori: Alessandro Michele, Giovanni Attili, Carola de Berardinis, Annalisa Sacchi, Gigi Livio, Franco Cordelli, Roberto Latini e Nunzio Spiezia.

il senso profondo di una consegna, di una trasmissione sottoposta alla verifica dei tempi.

Ciò che ci è sembrato necessario ed urgente fare – mettendo così tra parentesi, per quanto possibile, la dialettica delle interpretazioni, che sono tutte legittime, sia chiaro, ma pur sempre interpretazioni – per far letteralmente *parlare* i materiali: scritti, quaderni, fotografie, nastri e tutto ciò che costituisce traccia e testimonianza dei processi di creazione intorno agli spettacoli.

In altri termini, l'esposizione di questi materiali mette in luce un posizionamento creativo incarnato da Leo e Perla, che al contempo è anche etico e politico: in rivolta contro l'*establishment* dei teatri stabili italiani, i due artisti sono stati pionieri di una spettacolarità che ridefinisce i parametri della scena, in una estemporaneità delle forme in cui a dominare è un'improvvisazione di stampo jazzistico che organizza e orienta – in senso propriamente musicale – gli elementi della scena, a partire da un radicale quanto poetico ripensamento del ruolo stesso dell'attore.

Intorno ai primi mesi del 1965, quando le loro strade si incontrano, nei rispettivi percorsi artistici si è già prodotto un malessere, una frattura che, rispetto alle loro precedenti esperienze – Leo con Carlo Quartucci nelle fila del teatro universitario di Roma e poi con la compagnia del Teatro della Ripresa, della quale ricordiamo la messa in scena di *Finale di partita* (1963) e *Aspettando Godot* (1964), mentre per Perla, figlia del compositore Mario Peragallo, rilevante è stato l'incontro con Alessandro Fersen, ma deleteria l'esperienza con il «teatro ufficiale» avvenuta con la messa in scena di alcuni documenti della Commedia dell'Arte – determina la necessità di un allentamento dalle logiche creative e produttive dominanti, nella piena consapevolezza che per rinsaldare il legame forte tra arte e vita il teatro deve cambiare, modificarsi, rinnovare il suo linguaggio. Tali istanze, che prendono forma con la creazione de *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) e che si snodano nel percorso espositivo fino a *De Berardinis-Peragallo* (1979), si articolano in tre momenti che, lungi dal costituire una cesura, permettono di scandire le tappe di un pensiero segnato dall'inquietudine creativa e dalla radicale esigenza di concepire il teatro come forma di consapevolezza di sé e del proprio essere nel mondo.

Primo periodo: è il periodo dell'esordio, profondamente marcato da difficoltà di ordine produttivo e da un altrettanto radicale ripensamento dei linguaggi della scena. Il teatro deve essere rivoltato, ripensato a partire dalle sue basi. Non ci sono modelli per fare questo. Da tali presupposti prendono avvio lavori come *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) – accolto con più di qualche perplessità nella prima romana al Teatro alla Ringhiera, riceve invece la sua consacrazione nella cornice del convegno di Ivrea, che nel giugno dello stesso anno chiama a raccolta, sotto la bandiera del «nuovo teatro», le istanze più radicali

e innovative della scena [Cfr., il contributo imprescindibile di G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010 (1993). A questo si aggiunge oggi il contributo di Angelo Vassalli, *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus, Corazzano (PI) 2018] – o *Sir and Lady Macbeth* (1968), che sempre da Shakespeare muove e che accentua l'orditura musicale dello spettacolo, da sempre presente come matrice organizzante gli elementi della scena. Assistiamo qui all'irruzione della poesia in scena, in cui il teatro si avvicina all'happening nel modo in cui interagiscono elementi come la pratica dell'auto-illuminazione o la drammaturgia del suono e della voce, fatta di strumenti sonori agiti e voci che vengono amplificate da microfoni concepiti come veri e propri oggetti di scena, come avviene nella *messa in voce* del *Don Chisciotte* realizzata, nello stesso anno, insieme a Carmelo Bene. Tale tensione verso l'esplorazione *intermediale* del teatro trova un suo riscontro nell'uso delle immagini in scena, vere e proprie proiezioni che nell'*Amleto* segnano la collaborazione con figure di primo piano della sperimentazione cinematografica, come Alberto Grifi e Merio Masini, prima di dedicarsi essi stessi al cinema, con la realizzazione di *A Charlie Parker* (1970) che testimonia di un vero e proprio pensiero visivo che si dà come «esperimento conoscitivo», in cui la macchina da presa è un endoscopio attraverso il quale analizzare il mondo (e con esso sé stessi) oltre ogni possibile rappresentazione.

Secondo periodo: i materiali qui presentati si riferiscono al decentramento volontario a Marigliano, nella periferia napoletana, in cui Leo e Perla mettono in gioco il loro linguaggio e la loro cultura confrontandoli con una situazione di emarginazione vera, sociale e geografica. È qui che il loro *fare* si identifica con la ben nota espressione «dal teatro dell'errore al teatro dell'ignoranza», in cui l'«ignoranza» non indica una generica mancanza di cultura, ma l'urgenza di riformularmene i parametri in una logica altra, vitale, in presa diretta con la vita e la realtà circostante. Qui il decentramento segna in modo determinante l'istanza politica di Leo e Perla in cui l'incontro (e lo scontro) con gli abitanti di Marigliano è all'insegna dello scambio, anche violento, di pratiche e modi di vivere dei quali prendere consapevolezza. Da questa reazione chimica nascono lavori memorabili come *'O Zappatore* (1971) – che coinvolge anche un gruppo di musicisti del paese – oppure *King Lacreme Lear napoletane* (1973), che fin dal titolo mescola in maniera trasparente la tragedia shakespeariana (torna sempre Shakespeare!) con il sentimentalismo della sceneggiata napoletana. E poi c'è *Sudd* (1974) in cui la contraddizione e l'incomunicabilità di questi orizzonti culturale esplose nelle tinte cupe di questo lavoro crudo, senza mediazione, nella piena consapevolezza che con esso si chiude quell'esperienza, di cui i successivi *Chianto 'e risate e risate 'e*

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione

chianto (1974) e *Rusp spers* (1976), con i loro accenti comici e popolari, ne sono una evidente reazione.

Terzo periodo: Superata la metà degli anni settanta, l'esperienza del Teatro di Marigliano si è definitivamente consumata. I materiali che in questa sezione vengono raccolti fanno riferimento in prima istanza alla "personale" che nella stagione 1975-76 Leo e Perla presentano prima a Torino, grazie all'amico Edoardo Fadini e all'Unione Culturale (poi a Milano e Roma), che va sotto il titolo «Dal teatro come errore al teatro dell'ignoranza», segna la ricapitolazione di un decennio. Per i due artisti il ritorno a Roma da Marigliano marca la necessità di un bilancio che si traduce in un ritrovarsi nuovamente soli in scena, come avviene in lavoro come *Assoli* (1977), in cui il «sudd» sottoproletario vissuto a Marigliano ritorna, anche se stemperato dalla comicità cui soprattutto Leo ricorre, mentre Perla si attesta – segno evidente di una divergenza creativa tra i due – su di un registro lirico-drammatico. Una sarcastica e nera risata avvolge anche *Avita muri* (1978), in cui Leo e Perla si presentano nei panni logori di un Pulcinella (Leo) e di una Colombina (Perla) – figure sopravvissute al loro stesso teatro – che appaiono poi, nel secondo tempo, a parti invertite. Ed è qui che si consuma l'atto finale, oltre il quale ciò che resta sono solo i loro due nomi in *de Berardinis-Peragallo* (1979), lavoro che ad ogni replica è diverso, in cui non c'è nulla da *interpretare*, solo i loro due corpi da esibire in una costante e prolungata improvvisazione che avvicina il teatro ad una *jam session* jazz.

Guardando dunque in sorvolo questi tre periodi di cui la mostra si compone, osservando a posteriori il loro deposito di materiali e la muta rete ch'essi intessono, emerge saldo un tratto che fa di Leo e Perla degli irregolari del teatro, equidistanti tanto dalla scena «ufficiale» quando dal teatro «d'avanguardia» o di «sperimentazione» a loro coevi. Questi materiali *ci parlano* di un percorso personale che li vede impegnati a rinnovare la prassi attoriale senza però rinunciare ad una profonda connessione con la tradizione, quella del «grande attore» ottocentesco che include figure come Eduardo de Filippo e, soprattutto nel caso di Leo, anche gli irregolari come Petrolini o Totò. Se questo tratto spicca sugli altri, è da notare inoltre l'attenzione – che per esempio emerge netta dai quaderni, soprattutto in quello di *Sir and Lady Macbeth*, così come dalla testimonianze visive presentate – per la dimensione sonora e musicale della scena, di cui la voce ne è l'aspetto preponderante. Questo testimonia come il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo sia stato portatore di un *pensiero sonoro* autonomo che eccede il quadro di riferimento della «musica di scena». Ne è un esempio il costante ritorno alla musica e alla poesia come elemento sonoro, evocativo, capace di aprire immagini nella mente

dello spettatore, giocando con mondi musicali apparentemente inconciliabili – la musica colta e quella popolare, la sceneggiata napoletana ecc. – fino a inglobare in scena una piccola orchestra. E ancora la riflessione costante e puntuale (riversata anche in scritti e interviste di questo periodo) sull'immagine riprodotta, che fa della scena-schermo il punto di caduta di una *poesia visiva*.

Ed è proprio questa *consapevolezza di sé* alla quale si può arrivare con i mezzi del teatro che mi piace rivendicare, in chiusura, come principio che ha orientato le scelte espositive. Questo nella piena consapevolezza che la tensione etico-politica e poetica che Leo e Perla ci hanno consegnato sia ancora oggi bruciante e necessaria. Per farsene carico, occorre precisione, coraggio e lungimiranza, così come richiesto da ogni testimonianza che non sia solo un mero ricordo.