

**Contro la rappresentazione.
Note sul teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo**

Enrico Pitozzi

Osservando in sorvolo l'opera di Leo de Berardinis e Perla Peragallo ci sono due elementi che devono essere discussi con attenzione e che sembrano permanere nonostante le diverse fasi che segnano l'opera e la vita di questi autori: uno muove sottotraccia, come un fiume carsico e silenzioso, in cui mi sembra di individuare una tensione filosofica le cui radici rimontano alla Grecia presocratica; mentre l'altro, forse più evidente, riguarda la dimensione intermediale della scena nella quale spicca predominante un *pensiero sonoro*, all'interno del quale si delinea con forza la sperimentazione vocale¹. Pur non parlando espressamente di una *phoné* – come invece farà Carmelo Bene – Leo de Berardinis e Perla Peragallo ne fanno nondimeno un elemento imprescindibile della composizione scenica a partire dai primi lavori, come *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967), il successivo *Sir and Lady Macbeth* (1968) e, soprattutto, il *Don Chisciotte* messo in scena nel 1968 in collaborazione con Carmelo Bene, che segna una svolta nel linguaggio della composizione teatrale di quegli anni e che sembra anticipare i tratti del teatro post-drammatico così come enunciato e discusso da Hans Thies Lehmann².

Entrambe queste traiettorie, la relazione con la filosofia e la dimensione del suono-voce, sono profondamente intrecciate tra loro e sfociano nel teatro come *modo di vivere*.

Tale riflessione è suggerita da un'attenta lettura dei quaderni di Leo de Berardinis – come è mio privilegio da diverso tempo a questa parte³ – dai quali emerge una costante riflessione dell'artista intorno alla matrice filosofica del teatro, là dove per filosofia non si intende una forma di speculazione del pensiero, piuttosto – esattamente come il teatro – ci si riferisce a un modo attraverso il quale condurre l'esistenza: non si dà pensiero senza che ci sia prima un'esperienza – vissuta con il corpo – che lo informa, lo accoglie e lo determina⁴. Così facendo, il teatro diviene un principio di conoscenza, di se stessi in primo luogo, declinandosi in quello che de Berardinis e Perla Peragallo definiscono il piano di *consapevolezza* della scena.

II.

Il teatro è il luogo della visione. Tuttavia la questione qui è quella di capire cosa si va a vedere e cosa si vede sulla scena di Leo de Berardinis. Allora ciò che si *vede* in scena è letteralmente ciò che *non si può vedere* nelle condizioni abituali. La scena è uno scarto leggero, quasi inavvertibile, uno sfasamento che produce una “sospensione” del *fin qui visto* e del *fin qui sentito*. Dunque ciò che si rivela è la “natura delle cose”.

Non uso a caso questa locuzione. La introduco richiamando un frammento di Eraclito: *physis kryptesthai philei*, che Giorgio Colli traduce con “la natura ama nascondersi”⁵. Che cos’è questa *physis* (natura)? Non si tratta semplicemente della natura compresa dal punto di vista fenomenico, piuttosto essa deve essere compresa sul versante della sua processualità, indicando con *physis* “il processo interno che costituisce le cose”. Solo così diventa comprensibile quel *kryptesthai* che, in Eraclito, ha il senso di “celarsi alla conoscenza”. Stando così le cose, il significato del frammento potrebbe essere interpretato in questo senso, come sostiene Pierre Hadot, “il processo che dà la nascita alle cose tende a scomparire”⁶, giacché presenta il tratto antitetico che è caratteristico del pensiero eracliteo. Ed è proprio questo essere antitetico – l’uno e l’altro insieme – alla base della costituzione degli enti a prendere forma nel teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a partire dalla *Faticosa messinscena dell’Amleto di William Shakespeare*. Ciò che esso dà a vedere, dunque, non è altro che il processo che sottende e rivela la *trasformazione* interna che governa ogni cosa.

Torniamo allora, per un istante, alla nostra domanda di fondo: cosa si va a vedere a teatro?

Si va a vedere – sembra essere la risposta – ciò che non si *può vedere*, vale a dire la “verità” in forma d’immagine. E Verità in forma d’immagine è quella su cui si dibatte e quella che si cerca nel *Simposio* platonico; “verità” è quella che Amleto investiga servendosi del teatro. È un vedere che ha uno statuto speciale: si *vede* in controluce, si *vede* in modo radiografico: là dove Linceo – colui che sa vedere attraverso – incontra Amleto. Qui si parla di quella visione che arriva dai misteri e che vuol dire *sottrazione dello sguardo per poter vedere*. Bisogna tenere a mente, in questo schema di ragionamento, la figura di Tiresia, che per poter vedere in profondità deve essere privo di occhi. Ma soprattutto Edipo che, per poter vedere



Leo de Berardinis e Perla Peragallo, *La faticosa messinscena dell'Amleto*
di William Shakespeare, 1967. Fotogrammi dal film di scena

davvero, vale a dire per conoscere fino in fondo la sua condizione, deve accecarsi e accedere così a un'altra dimensione. È questo passaggio tra le dimensioni a essere interessante. È esattamente in questo senso che la scena contemporanea concepisce il teatro, come un'interrogazione consegnata allo sguardo dello spettatore. Una interrogazione al cui fondo sta sempre un principio di *conoscenza*. Ed è qui un aspetto poco sondato della pratica scenica di Leo de Berardinis e Perla Peragallo che vale la pena mettere in evidenza: per raggiungere tale conoscenza, è necessario adottare una condotta, iscriversi in un'andatura. È necessario in altre parole fare del teatro, così come per la filosofia, un *esercizio spirituale* – un'arte di vivere – nell'accezione che gli tributavano gli antichi, gli stoici in particolare. La filosofia, come il teatro, appare così una pratica del pensiero per *rifare la vita*⁷. Questo aspetto, nell'opera di Leo de Berardinis, ne apre un altro, il legame imprescindibile che lega la scena teatrale e il sacro: la loro comune tensione verso l'incommensurabile. L'*incommensurabile* è allora quell'elemento di cui avvertiamo le caratteristiche, ne subiamo la malia, ma che non siamo in grado di fissare in una descrizione e che solo la poesia – solo la voce – può evocare, invocare, *chiamare*.

III.

Ogni invocazione chiama in causa la voce, la *phoné* come elemento non riconducibile alla chiarezza dei messaggi, quanto all'esplorazione sonora della voce. Essa non è più solamente il luogo della narrazione e diventa piuttosto una vera e propria potenza sonora, che precede e anticipa la significazione. Parliamo di una dimensione eminentemente fonetica, messa al servizio di un "teatro della voce".

Da questa riflessione emerge come il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo sia 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 spettatore⁸.

Tale tensione sonora della scena la ritroviamo fin dai quaderni di *La faticosa messa in scena di William Shakespeare* e di *Sir and Lady Macbeth* del 1968 – anno in cui, lo ricordo, Leo de Berardinis e Perla Peragallo lavorano alla *messa in voce* del *Don Chisciotte* (1968) con Carmelo Bene e Lydia Mancinelli e con loro anche Clara Colosimo,

Gustavo D'Arpe e Claudio Orsi – dal quale emerge in modo chiaro la *scrittura vocale* in pagine in cui il testo dello spettacolo è organizzato come un pentagramma dal quale traspaiono, per esempio, i segni del solfeggio e delle intonazioni del recitato. Si tratta, in altri termini, di una vera e propria partitura musicale, secondo una logica che Leo de Berardinis e Perla Peragallo perseguiranno con tenacia fino alla fine, anche se da percorsi e con sviluppi estetici diversi.

Andiamo a guardare nello specifico le forme che questi aspetti prendono nei lavori citati.

III.1

Accolto con più di qualche perplessità nella prima romana al Teatro alla Ringhiera, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* 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.

Il carattere emblematico dell'opera ben testimonia gli aspetti di innovazione a cui guardare, oggi, con attenzione.

Leo de Berardinis e Perla Peragallo sono al loro primo lavoro, le difficoltà di ordine produttivo si rispecchiano nel titolo stesso. Questo lavoro delinea, nel quadro della riflessione di quegli anni, una serie di aspetti che vale la pena sottolineare. Da un lato si pone come pratica che tende a scardinare le logiche economiche e produttive dominanti, capace – come ricorda Gianni Manzella⁹ – di portare sulla scena la forza della poesia, avvicinando la scena a un happening in cui far interagire linguaggi diversi. E con questo veniamo dunque al secondo tema cardine, vale a dire la contaminazione tra dispositivi diversi. Gli autori definiscono quest'opera “uno spettacolo cinetatrale”, mostrando così l'incessante ricerca indirizzata verso la sperimentazione e la contaminazione dei linguaggi. Qui la proiezione cinematografica – affidata in prima battuta ad Alberto Grifi, figura di punta della sperimentazione visiva, e poi a Mario Masini, e solo in seguito portata a termine dagli stessi de Berardinis e Peragallo, che si incaricarono anche del montaggio – è drammaturgicamente innestata nella composizione dell'immagine scenica che, con la presenza viva degli attori, doppia le immagini proiettate sugli schermi dando loro una voce. Si delinea qui una logica che segnerà le produzioni successive: lo schermo-scena

vive teatralmente, si fa cioè spazio di luce per la scena, in cui trovano dimora i gesti e le parole degli interpreti teatrali che dialogano con le parole e le immagini cinematografiche¹⁰. Se da un lato la dimensione cinematografica è centrale in questo lavoro, dall'altro si delinea una ricerca sonoro-vocale altrettanto determinante, una sorta di drammaturgia del suono e della voce, fatta di strumenti sonori agiti in scena e voci che vengono amplificate da microfoni usati e concepiti come oggetti di scena.

III.II

È difficile dimenticare la Lady Macbeth di Perla Peragallo in *Sir and Lady Macbeth*, la grana della sua voce mentre il suo corpo si trascina come una larva lungo un pavimento disseminato di registratori, fili, microfoni, per raggiungere e poi appoggiarsi su un bidet, unico oggetto scenico, con le labbra bianche di latte e rigonfie di parole.

È lo stesso bidet che ritorna nel frammento video registrato anni dopo e presentato in un montaggio RAI dedicato alla scena underground italiana, in cui Perla Peragallo riprende uno dei suoi monologhi più potenti ed evocativi. Proprio di una rivisitazione shakespeariana si tratta: un modo per fare i conti con se stessi attraverso il teatro, che diviene qui – senza sconti o mediazioni di sorta – un modo per conoscere il mondo e, in questo, conoscere qualcosa di più di se stessi. In questa tensione all'assoluto dimora l'atto teatrale concepito come atto di conoscenza, al quale Perla Peragallo e Leo de Berardinis non hanno mai smesso di rinviare, sia durante gli anni del loro sodalizio artistico, che nei percorsi separati – eppure sempre in risonanza tra loro – intrapresi negli anni Ottanta.

Se guardiamo da vicino il quaderno di *Sir and Lady Macbeth* emerge in modo chiaro la scrittura vocale che Perla Peragallo adotta, pensando il copione come un vero e proprio spartito musicale, in cui il testo dello spettacolo è organizzato come un pentagramma.

Degna di nota – e tuttavia elemento ritornante fin dalla composizione per la *Faticosa messa in scena* – è anche la riflessione sull'amplificazione, che emerge chiara dai quaderni, inscritta in un contesto di ricerca sulle qualità vocali al limite dell'udibile. Tale qualità è ottenuta con la presenza dei microfoni, veri e propri dispositivi di amplificazione-alterazione della vocalità e dei rumori-suoni della scena.



Leo de Berardinis e Perla Peragallo, *Sir and Lady Macbeth*, 1968

III.III

In questo quadro *La faticosa messa in scena* e *Sir and Lady Macbeth* mettono in campo una serie di elementi che confluiscono poi nella *messa in voce* del *Don Chisciotte* (1968) realizzato in collaborazione con Carmelo Bene.

Siamo di fronte a un lavoro che decostruisce e rinnova ogni aspetto della messa in scena tradizionale, e che Edoardo Fadini chiama *scrittura diretta*¹¹ – in una analogia di linguaggio con le definizioni di *scrittura scenica* coniata da Bartolucci negli stessi anni – nella quale viene meno ogni possibile mediazione interpretativa così come la conseguente dicotomia tra testo e messa in scena. Sulla scorta di questa pratica, possiamo individuare tre diversi elementi che tornano utili alla nostra riflessione. Essi posso essere così individuati.

a. La struttura della scena ricrea una sorta di spazio ristretto, bidimensionale, in cui non è possibile alcuna *immagine prospettica*. Si tratta di una scena la cui architettura è in funzione della voce, unico *teatro* possibile per Carmelo Bene e Leo de Berardinis. Il fondale è ricoperto di carta stagnola, mentre lo spazio al suolo è colmo di vetri rotti. Le luci di scena sono poste ai lati del palcoscenico, così come i due leggii – simmetricamente posizionati ai due lati della scena – in cui prendono posto Carmelo Bene (*Don Chisciotte*) e Leo de Berardinis (*Sancho Panza*). Con loro in scena ci sono anche tre attori da un lato (Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe e Claudio Orsi) e una dall'altro (Perla Peragallo), coperti da un lenzuolo, mentre Lydia Mancinelli siede tra il pubblico. Carmelo Bene ha parti di armatura sul braccio e su di una gamba. Nella struttura del lavoro, Leo de Berardinis-Sancho incarna la dimensione irrazionale, mentre Carmelo Bene-Don Chisciotte rappresenta la parte razionale. Da alcuni materiali video e fotografici rinvenuti, si evince il coinvolgimento di Carmelo Bene nelle cose, negli oggetti che agita in scena – come la lancia rotta o le bende e gli stracci di cui si avvolge – mentre la figura di Sancho-de Berardinis risulta distaccata, ieratica e senza connotati o riferimenti, fatta eccezione per il microfono.

Perla Peragallo, invece, è una presenza *inconscia* – unica a non *dire* il testo di Cervantes – che abita il palcoscenico in una forma estrema e radicale di ascolto del mondo, da cui la solitudine che la contraddistingue, e la rende il contraltare della figura *didattica* (in senso brechtiano) incarnata da Lydia Mancinelli, disposta invece tra il pubblico. Il tema dell'ascolto si dispiega qui secondo due direzioni principali:

da un lato Lady Macbeth è in ascolto del mondo, ne accoglie in sé la pluralità dandole forma; dall'altro questa stessa figura chiede di essere ascoltata, perché quello che ha da dire passa attraverso di lei – non è esattamente lei a parlare, piuttosto è parlata dalla voce – per giungere all'orecchio umano. È una voce che è musica – sonorità che nomina le cose del mondo e le svela a coloro che, ancora, non sentono e non vedono nulla. Ogni invocazione chiama in causa la voce, la *phoné* come elemento non riconducibile alla chiarezza dei messaggi quanto all'esplorazione sonora della voce.

b. Se da un lato la composizione della scena apre a elementi di radicale novità rispetto alla tradizione della messa in scena, tale rinnovamento riguarda anche il piano della narrazione che diviene qui una vera e propria *lettura ad alta voce* del testo di Cervantes – nella traduzione accurata e puntuale di Vittorio Bodini. È dunque possibile parlare di una forma *distaccata* del recitato, in cui il dire è un modo di affrontare il testo secondo segmentazioni, frammentazioni, pause prolungate o accelerazioni, in cui la parola viene masticata, frantumata in un processo di disfacimento progressivo del senso del discorso, in una modalità che sarà poi messa a punto da Carmelo Bene negli anni successivi.

c. È proprio su questi elementi che si appoggia la drammaturgia sonora che questo lavoro rappresenta; alla decostruzione della messa in scena corrisponde infatti una *messa in voce* del testo di Cervantes in cui l'ambientazione è affidata a suoni di scena – i vetri calpestati, gli oggetti percossi, per esempio – che fanno da cornice alla voce-suono di Leo de Berardinis e Carmelo Bene in una modalità che ricorda il jazz – forma prediletta in particolare da de Berardinis.

Seguendo l'articolazione di queste tre traiettorie, la scena del *Don Chisciotte* non è più solamente il luogo della narrazione – a rigore, in questo lavoro, così come negli altri di de Berardinis e Peragallo presi in esame, lo spazio narrativo è ridotto ai minimi termini – e diventa piuttosto una vera e propria sperimentazione musicale, in linea con le coeve ricerche in ambito internazionale, si pensi alla musica *acusmatica* francese o alla sperimentazione vocale di Cathy Berberian e Luciano Berio, solo per fare un esempio riconducibile al convegno di Ivrea sopra citato.

È qui che la voce – e particolarmente la figura stessa di Perla Peragallo in scena in questo *Don Chisciotte* – è sciamanica, rivelatrice: dice cose che altri ancora non possono sentire. Da ciò viene il suo essere figura

tragica, solitaria. Tuttavia, la solitudine a cui faccio riferimento non implica una privazione o una mancanza di relazione, di contatto, bensì rivendica una forma di raccoglimento. Tale atteggiamento fa sì che in questo *Don Chisciotte* non si esprima per monologhi, bensì attraverso una presa di parola che parla da sola rivolta all'ascolto. Coglie le cose del mondo nelle loro fibre più profonde e segrete e al contempo sfugge le maschere che cercano di fissarla in un'unica identità stabile.

IV.

L'investimento *musicale* della scena che qui ho messo in luce permette di articolare una riflessione finale sull'amplificazione, così come emerge dalla scena e trova riscontro operativo nei quaderni dei lavori citati. Essi vedono sempre in scena la presenza dei microfoni, veri e propri dispositivi di amplificazione-alterazione della vocalità e dei rumori-suoni della scena.

Questo permette di avanzare un'interpretazione secondo la quale, ben oltre il rilevare una relazione di prim'ordine con la musica, la messa in scena è impostata come una partitura, con i suoi accenti, i suoi tempi e i suoi timbri, dentro una struttura che già lascia prefigurare un modello di messa in scena adottato nei lavori successivi – mi piace ricordare il periodo del Teatro di Marigliano, a partire dal 1972, con spettacoli come *'O Zappatore* o *Sudd* del 1974 – votata all'improvvisazione sullo stile del free jazz¹².

Solo così, nello spirito della musica, si può dare un verso che sia una rivelazione, che apra all'immagine e mostri a chi ascolta – nella solitudine propria di ogni ascolto – la visione reale della scala delle cose, facendo della parola un acceleratore della “visione”.



Carmelo Bene, Leo de Berardinis, *Don Chisciotte* (1968).
Immagini di Claudio Abate

Note

1. Si veda, per capire l'opera di Leo de Berardinis, il contributo imprescindibile di G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* (1993), La casa Usher, Firenze 2010. 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 2018.

2. H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1999; tr. it. di S. Antinori, *Il teatro post-drammatico*, Cuepress, Bologna 2017.

3. Colgo l'occasione per ringraziare qui Carola de Berardinis, figlia di Leo, per aver accolto la mia richiesta e per la fiducia accordatami nello studio di materiali così preziosi. Ringrazio inoltre il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, la direttrice dell'archivio Prof.ssa Cristina Valenti e le bibliotecarie – Dott.ssa Menetti e Dott.ssa Cupini – che ne conservano con cura il materiale.

4. Riconosco in questa attitudine di Leo de Berardinis quello che chiamo, sulla scorta di Romain Rolland, un *sentimento oceanico*. Cfr., R. Rolland, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Albin Michel, Parigi 1967, p. 264-266. Tale nozione compare per la prima volta in una sua lettera a Freud del 5 dicembre 1927, in cui Rolland fa appello a quella particolare sensazione di appartenenza all'"eterno", aspetto

che a sua volta trae da Spinoza, per la precisione nel passaggio dell'*Etica* in cui il filosofo invita a *vedere le cose sub specie aeternitatis*, "sotto l'aspetto dell'eternità". Cfr., B. Spinoza, *Etica*, V, prop. XXXVI, scolio, Mondadori, Milano 2007, pp. 735-736.

5. G. Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988.

6. P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino 2006, p. 8.

7. Non a caso la figura di Amleto è per Leo de Berardinis un punto costante di ritorno nella propria vita scenica: ogni ritorno ad Amleto segna una svolta che al contempo è artistica e biografica, la cui ricaduta è sul piano dell'esistenza.

8. Si noti qui la matrice ancora una volta antica di questa idea di teatro: come per la tragedia antica, l'immagine non era *davanti agli occhi* degli spettatori, ma suscitata in loro dalla metrica del verso cantato.

9. G. Manzella, *op. cit.*, pp. 11-12

10. G. Bartolucci, *La luce movimento-rumore in De Berardinis Peragallo*, in Id., *La scrittura scenica*, Lerici, Torino 1968, pp. 50-57 (ora in Id., *Testi critici. 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 173-183).

11. E. Fadini, *La crisi di chi guarda. Carmelo Bene/Leo De Berardinis/Edoardo Fadini sul Don Chisciotte di Bene*, in "Sipario", novembre 1968, p. 14. Colgo qui l'occasione per ringraziare Susanna Fadini – figlia di Edoardo Fadini – che con gentilezza e



pazienza mi ha permesso di consultare gli appunti del padre nel loro archivio di famiglia a Torino, così come sono grato a Claudio Panella, intellettuale e archivista dell'Unione Culturale – di cui Fadini fu direttore – presso il Polo del Novecento di Torino. Su questo lavoro si veda, inoltre, F. Quadri, *Don Chisciotte da Cervantes. Compagnia Carmelo Bene Lydia Mancinelli, Milano, Teatro Lirico*, in “Panorama”, 19 dicembre 1968, p. 12.

12. In modo del tutto speculare, e impeccabilmente documentato dai disegni della scena oltre che dalle immagini fotografiche contenute nell'archivio, la scena prevedeva la libera improvvisazione di tutti gli attori in scena secondo l'estro del momento. Al pari dell'interpretazione del free jazz – o anche detto *free form* – la scena di de Berardinis e Peragallo opera secondo una totale frammentazione e irregolarità del ritmo a favore di una dimensione atonale che può sfociare perfino nel rumorismo, nell'assorbimento di tradizioni linguistiche provenienti dalla rielaborazione scenica dei dialetti del sud e soprattutto nella tensione, intesa come intensità e liricità, che talvolta assume caratteri orgiastici e liberatori.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979).

INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the

authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

