

‘Un mare di parole’ tra *Assoli* e *Udunda Indina*

Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase
di rientro capitolino*

Matteo Tamborrino

Premessa: un teatro di parola?

Obiettivo precipuo del presente contributo è la ricostruzione di *Assoli* (1977) e *Udunda Indina* (1980), emblematici allestimenti del duo de Berardinis-Peragallo, realizzati nella fase più ardita della loro ricerca di coppia. Contraddistinti entrambi da un ossessivo gusto per la fricassea di idiomi e per la triturazione di significati, gli spettacoli – accanto alla funzione diagnostica e insieme catartica dei vocaboli (ironicamente vilipesi, tra vieti *calembour*, in una babele di cadenze) – portano a galla il potenziale sperimentale di un “teatro di parola” del tutto *sui generis*. Tali fenomeni linguistici, oltre a determinare una peculiare ricaduta sulla dimensione gestico-mimica, riflettono a livello di prassi scenica l’intimo progetto decostruttivo messo in atto, in quegli anni, dai due attori-autori, in piena consonanza con quanto contemporaneamente avveniva nella più vasta cornice novoteatrista.¹

Nel marzo del 1977, Fabio Doplicher inaugurava sulle colonne di «Sipario» una lunga inchiesta in più puntate dal titolo *Il teatro cerca una parola nuova?*. «La parola – scriveva il poeta e cronista – non è più intesa come una camicia di Nesso

* Il presente intervento è tratto da Matteo Tamborrino, «*Fino all’urlo e al vuoto assoluto*». *La “distruzione del teatro” di Leo e Perla*, tesi di laurea magistrale in Culture Moderne Comparete, Università degli Studi di Torino, relatore: prof. Armando Petrini, a. a. 2018-19 (data di discussione: 16 luglio 2019). Le indagini precedentemente condotte costituiscono il primo nucleo del progetto *Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Roma (1977-1983)*, una più ampia esplorazione dell’ambiente capitolino tra anni Settanta e Ottanta, accolta dal Dottorato di ricerca interuniversitario in Storia delle Arti e dello Spettacolo dell’Università di Firenze, Pisa e Siena (tutor: prof.ssa Eva Marinai, Università di Pisa).

¹ Sulla decostruzione quale scelta poetica e di linguaggio delle maggiori tendenze e correnti del Nuovo Teatro italiano tra 1976 e 1985 si sofferma Lorenzo Mango, *La decostruzione del nuovo*, in Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976- 1985*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 11-19. Si vedano i riferimenti bibliografici ivi acclusi.

imposta alla ricerca della regia e all’opera dell’attore. [...] Ci si sta accorgendo, forse, del [suo] valore non solo metaforico, ma anche liberatorio».²

Riflettere sull’uso del *lógos* nel teatro italiano tra anni Settanta e Ottanta significa da un lato sposare il superamento di quel manicheismo *vulgato* che ritiene ricerca e tradizione due territori reciprocamente impermeabili; dall’altro ragionare sul ruolo della comunicazione teatrale nella contemporaneità. Caso particolarmente felice, in questo senso, è appunto quello di Leo e Perla, sui cui micidiali *tête-à-tête* si pronunciava Rita Cirio già nel 1979: alla giornalista, saggista e drammaturga i dialoghi intrattenuti dai due attori sul palcoscenico sembravano attingere

a una sorta di Geenna linguistica, di grande deposito maledetto di rifiuti verbali: micidiali giochi di parole, atroci battute di spirito, sottratte si direbbe ai fratelli De Rege [...]. L’impotenza a comunicare del teatro, da Beckett in poi, si traduce negli spettacoli di Leo e Perla non in una afasia, come per la quasi totalità dei gruppi sperimentali, ma al contrario in una logorrea verbale, malata però con fenomeni di ecolalia, dislalia ecc. Un quadro clinico, una patologia del testo [...]: il loro linguaggio tende [...] al puro delirio, alla coazione a ripetere, alle metastasi verbali.³

L’architettura dello spettacolo e degli enunciati si avvicina così al fraseggio jazz, fatto di ritorni e variazioni su tema. Da parte loro, i vari costituenti sintattici e lessicali si decompongono, associando Beckett a Franchi & Ingrassia, Petrolini all’arte povera, la lirica alle canzonette napoletane. Si raggiunge così un “grado zero” del linguaggio, da cui deriva un forte umorismo tragico. Cirio tornò sull’argomento nel 1980, all’interno di una recensione dall’eloquente titolo *La parola s’è ammala-ta*, redatta in occasione del debutto, sotto lo *chapiteau* testaccino dei Natoli, di *Udunda Indina*:

La malattia non si limita ad apparire in un gioco di parole; gli “aspettacoli” di Leo & Perla (o per lo meno gli ultimi [...]) tendono sempre più a manifestarsi come patologia, come degenerazione del linguaggio verbale e teatrale, che si esprime proprio attraverso l’attaccamento ai loro giochi di parole [...], attraverso un’apparente (in realtà calcolatissima) sciatteria nella scenografia e nella architettura dello spettacolo. Teatranti aristocratici e colti, Leo & Perla si presentano in scena ornati di tutte le scorie e i cascami rifiutati [...] dalle buone maniere borghesi, con un gesto così [...] eversivo nei confronti del linguaggio, verbale e no, che l’equivalente si può rintracciare nelle operazioni di straniamento operate dalle avanguardie storiche o nelle smorfie dei comici come Petrolini o Totò.⁴

Come avviene in tutti i casi nobili di teatro, la parola, per Leo e Perla, non è semplice matrice fonica: sebbene l’aspetto sonoro sia fondamentale (si pensi al

² Fabio Doplicher, *Il teatro cerca una parola nuova?*, «Sipario», xxxii, 372 (1977), p. 4.

³ Rita Cirio, *Alla corte di Re Bibbia*, «L’Espresso», 17 giugno 1979.

⁴ Ead., *La parola s’è ammala-ta*, «L’Espresso», 29 giugno 1980.

dialetto, da intendersi sempre come fraseggio-segno e mai come rispecchiamento veristico),⁵ il materiale verbale va comunque oltre la pura forma significativa, facendosi «gesto teatrale in quanto suono».⁶ Scevra di boriosità o di pretese didascalico-informative (elementi – questi – connaturati piuttosto al cosiddetto «teatro telefono»,⁷ un teatro che propina messaggi e materializza idee), la ricerca dei nostri – che pure portarono avanti ardite sperimentazioni acustiche –⁸ è ugualmente distante anche da certe esperienze di Postavanguardia, tutte tese verso un oltranzismo formale, virtuosistico e autoreferenziale. Sulla scena di de Berardinis e Peragallo la parola è enigma, «acceleratore della “visione”».⁹ Pur non essendo immediatamente intelligibile, il senso non manca.

Se seguiamo Cordelli e Fano, possiamo perfino applicare a Leo e Perla – operando naturalmente gli opportuni distinguo – la problematica formula di “teatro di parola”, una parola certo distante dal fiorentino emendato e, piuttosto, «smozzicata, balbuziente, inarticolata»,¹⁰ contaminata, giocosa. Si avverte nei nostri un tipo di teatralità in cui le parole completano la scena, non come *surplus* ma come fatto essenziale, fungendo da «medio proporzionale espressivo tra gli oggetti e lo spettacolo stesso».¹¹

Leo e Perla aderiscono al segno verbale consapevoli della sua biplanarità, dell’associazione tra forma percepibile e spessore filosofico, che diviene, in ultima istanza, valore etico-politico. Come rammenta Gigi Livio, pur prevalendo nella parola teatrale il modo di dire la battuta su ciò che essa vuole esprimere, esiste pur sempre un senso, corroborato dall’azione svolta dal codice paralinguistico a livello del significante: ne deriva che «se l’attore/interprete è le parole che usa, il “non attore”/artefice è *responsabile* delle parole che usa»,¹² così come dei suoi gesti,

⁵ Pur essendo assodato che la funzione del dialetto sulle scene non sia semplicemente quella di ritrarre una realtà locale, sono Angelo Vassalli (*La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. di Anna Barsotti, Titivillus, Corazzano 2018, pp. 65-69) e Stefano De Matteis (*Leo o della dialettalità del teatro*, in Giovanni Greco (a cura di), *Veliateatro Rassegna sull’espressione*, Veliateatro, Vallo della Lucania 2018, pp. 31-36) a porre con lucidità pionieristica la questione in relazione al teatro di Leo e Perla.

⁶ Leo de Berardinis, *Il teatro è l’attore. Ma l’attore dov’è?*, in Aa. Vv., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi, Modena 1987, p. 58.

⁷ *Conversazione di Edoardo Fadini con Leo de Berardinis* (Marigliano, settembre 1974), 1 nastro, in Fondo - Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), Dipartimento delle Arti dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna [d’ora in poi Archivio de Berardinis, DAR Unibo], colloc. 1.5.6, p. 1.

⁸ Si pensi, solo per citare un esempio, ai laringofoni o alla partitura musicale di *Sir and Lady Macbeth* (1968).

⁹ Enrico Pitozzi, *Contro la rappresentazione. Il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni, Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018, pp. 354.

¹⁰ Franco Cordelli, *Come il dialetto in Leo e Perla diventa lingua*, «Paese Sera», 8 giugno 1978.

¹¹ Nicola Fano, *Un altro Eduardo*, «Vita», XXI, 126 (1979).

¹² Gigi Livio, *L’attore: appunti per una critica non aristotelica*, in Id., *Minima theatralia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, p. 109.

della sua mimica, dei rapporti prossemici che instaura. E l’armonica giunzione di questi vari sub-codici dà vita a quella che Bartolucci definì – sulla scorta di Roger Planchon – scrittura scenica.¹³

Quale significato si cela allora dietro i vari *par malat* e *mona mi* di Leo e Perla, wellerismi di quella fase decostruttiva della loro attività di cui avremo presto modo di discorrere? Il senso ultimo di tale ricerca consiste nella beckettiana presa di coscienza dell’impotenza dell’arte a comunicare. Ciò si traduce, stando a Cirio,¹⁴ non tanto in una paralizzante afasia, bensì piuttosto in forme di logorrea, dislalia, plurilinguismo, dialettalità, metastasi verbale (fenomeni che saranno poi marchi di fabbrica dell’arte e della maieutica dei nostri). La malattia infetta le parole, trasformandole in giochi di parole, *calembour*: il vero senso consiste così nel *nonsense*, teatrale ed esistenziale. Alle provocazioni di Amendola, che gli chiedeva se in fondo i suoi spettacoli non fossero stati altro che grandi giochi di parole, Leo replicava: «Potrebbe essere. Ma in fin dei conti è tutto un gioco di parole, in effetti l’universo altro non è che tutta una parola lunghissima».¹⁵

Ora, da un simile teatro, tuttavia, Leo e Perla, reduci da Marigliano, sentivano letteralmente il bisogno di *guarire*. Piuttosto chiarificanti, in tal senso, sono le parole scelte da Peragallo per descrivere il proprio addio alle scene, avvenuto nel 1981: «E mi sono risvegliata dal coma in cui mi aveva rinchiusa il teatro, i cui meccanismi, ora, erano diventati automatici, non più sublimi».¹⁶ E ancora: «Io in scena [...] mi sentivo male [...]. L’ho portata fino in fondo, questa tragedia che stavo vivendo. [...] Era l’*harakiri*, il massimo della confessione pubblica. Dopo mi è sembrato come di essere uscita da una malattia gravissima. [...] Mi sono sentita il teatro che moriva dentro di me. E io, come se stessi cambiando una pelle vecchia. Come una malattia, una guarigione».¹⁷

Ricordiamo che con *Sudd e Rusp Spers* giunse a definitiva «autoconsumazione»¹⁸ l’esperienza avviata nel 1971 nell’entroterra partenopeo, a causa di una crescente

¹³ Cfr. almeno Patrice Pavis, *Problème de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l’Université du Québec, Montréal 1976; Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; Giuseppe Bartolucci, *La materialità della scrittura scenica*, in Id., *Testi critici 1947-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma 2007; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 155-160.

¹⁴ Cfr. Rita Cirio, *È la radio che traccia il solco...*, «L’Espresso», 17 giugno 1979.

¹⁵ Leo de Berardinis cit. in Alfonso Amendola (a cura di), *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, pref. di Paolo Puppa, Plectica, Salerno 2007, p. 28.

¹⁶ Perla Peragallo cit. in Maximilian La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002, pp. 206-207. La dichiarazione è stata rilasciata il 20 gennaio 1995.

¹⁷ La dichiarazione è riprodotta in *Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, puntata del programma *Il teatro di Radio 3 - Archivio Teatrale*, a cura di Antonio Audino, 4 aprile 2019.

¹⁸ L. de Berardinis cit. in Marco De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in David Beronio, Clemente Tafuri (a cura di), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azione*, vol. iv, AkropolisLibri, Genova 2013, p. 178.

inconciliabilità con il contesto. A lungo quell'«esempio di teatro partecipato»¹⁹ aveva inoculato – come ricorda Megale – un forte bisogno di teatro negli autoctoni, chiamando a raccolta dai paesi limitrofi orde di curiosi, attratti dalla mesmerica masseria 'O Sentino, «officina di trasgressività creativa».²⁰ Non erano tuttavia mancate ostilità e tensioni – come le ripetute intrusioni della DIGOS – ai danni dei “romani” e della loro corte di non-attori geopolitici, «gente non ancora immessa nel mercato culturale, ma con una cultura teatrale»²¹ spontanea, incarnazioni di un territorio, di un'emarginazione, di una subalternità. Si trattava di individui raccolti dai vicoli e dalle taverne di Marigliano, naturalmente inclini all'istrionismo grazie alle proprie doti gestuali e vocali. L'impossibilità di modificare, tramite il teatro, le strutture profonde di quel microcosmo impose al duo, accompagnato dalle ultime vestigia campane (Nunzio Spiezia e Ciccio Capasso), un viaggio *à rebours* a bordo di un carro di Tespi motorizzato. I reduci fecero ritorno nella capitale,²² installandosi presso la lussuosa villa Peragallo di viale Cortina d'Ampezzo. Stando al *Libro dei Soci* si può ipotizzare che la “fraternal compagnia” risiedesse ormai stabilmente a Roma dal 3 novembre 1976, data di costituzione dell'associazione dopo l'atto notarile del 15 settembre.²³

Ora, la fase inaugurata nel febbraio del 1977 da *Assoli* e chiusa quattro anni e mezzo dopo dallo *sketch* del *wagon-lit* mandato in onda su TeleBeat, benché finora poco esplorata nella sua organicità, determinò un'importante virata nello stile compositivo dei due attori-autori. Pur mostrando una complessa dialettica di continuità e discontinuità con il passato, essa segnò l'inizio di una nuova era, nella quale si avvertiva l'esigenza di rifondarsi. Un lustro dalle tinte fosche – anche a causa del crescente alcoolismo – che portò all'apice la sublime arte attorica di Perla²⁴ e che inoculò in Leo un peculiare gusto per l'improvvisazione e per il comico (non sempre condiviso da Peragallo),²⁵ accanto al desiderio di assumere su di sé i “corpi teatrali” di Totò ed Eduardo, ampiamente esplorati, poi, nel corso della “terza vita” emiliana, come la definì Meldolesi. L'etichetta forse più consona per riferirsi a

¹⁹ Teresa Megale, *Tempo della vita e tempo della scena a Marigliano*, in Claudio Meldolesi, Angela Malfitano, Laura Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 61.

²⁰ Ivi, p. 63.

²¹ L. de Berardinis cit. in Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, in Jack Gelber, *La Connection*, trad. it. di Fernanda Pivano, Ubulibri, Milano 1983 pp. 103.

²² Il rapporto con l'ambiente capitolino non si esaurì mai del tutto, anche durante la fase mariglianese: *Sudd*, per esempio, debuttò al Teatrocirco Spaziozero di via Galvani. Fu in quell'occasione che Antonio Pettine ebbe modo di vedere per la prima volta Leo e Perla. Cfr. anche Spaziozero, *Sul teatro di Marigliano (maggio '74)*, «La scrittura scenica», v, 11 (1975).

²³ Cfr. *Libro dei Soci del Teatro di Marigliano*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.5, p. 1.

²⁴ Cfr. Gigi Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, «L'asino di B.», vi, 7 (2002), pp. 7-25.

²⁵ Cfr. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010², p. 77.

tale periodo, come emerge da due interviste di metà anni Ottanta (l’una a cura di De Marinis, l’altra di Attisani), è “distruzione del teatro”. Tale formula, oltre all’indubbio vantaggio di essere stata coniata (sia pur *ex post*) dal medesimo artista cui viene applicata, risulta particolarmente evocativa. Si trattava infatti di portare a un punto di rottura le acquisizioni passate della fase avanguardistica (“teatro come errore”, 1967-1970) e di quella mariglianese (“teatro dell’ignoranza”, 1971-1975) «per arrivare – spiega Leo – a ciò che chiamo la distruzione del teatro, una specie di purificazione totale da ogni scoria teatrale: vomitare tutto quello che hai dentro fino a non dire più niente, neanche più urlare, fino al silenzio totale, al suicidio, alla non-espressione». ²⁶ «Fino all’urlo e al vuoto assoluto – ribadisce de Berardinis nel colloquio con Attisani – [...]. Allora ho buttato fuori un sacco di cose di cui dovevo liberarmi – anche l’alcoolismo, anche una vita violenta a tutti i livelli, ai limiti del codice penale. Le cose si fanno per non farle più». ²⁷

Tale distruzione non veniva soltanto decantata in sede enunciativa, ma effettivamente realizzata nella prassi di palcoscenico. Nel corso del lustro capitolino, infatti, la ricerca teatrale di de Berardinis e Peragallo procedette in direzione di una sistematica messa in crisi degli assetti scenici borghesi e (pseudo)avanguardistici – *in primis*, il testo e la parola – portando a galla un funesto pessimismo nei confronti della natura umana e una problematica incertezza circa lo spazio concesso all’arte nella realtà contemporanea. Tale atteggiamento riecheggia quella più volte accarezzata e di fatto paradossale eliminazione del teatro (professata fin dal 1971) ²⁸ e quel sentimento di simultanea appartenenza e disappartenenza alla scena di cui discorre Petrini in riferimento ai grandi maestri del Nuovo Teatro. In quest’aporia – «*essere il vero teatro e contemporaneamente negarlo*» – ²⁹ consisterebbe l’essenza dell’arte di Leo, Perla e degli altri teatranti della “contraddizione”. ³⁰

Nel ripercorrere gli anni della propria attività nella Roma di Renato Nicolini, assessore alla cultura tra il 1976 e il 1985, Leo evoca un’immagine eloquente, quella dell’urlo dannato, del vomito di ciò che si ha dentro, fino all’*harakiri*. Come se quell’afasia, precedentemente negata sulla scorta di Cirio (negata in quanto evidentemente assente negli esiti spettacolari), fosse però, sotto un’altra ottica, l’utopico e intangibile approdo a cui il logorroico naufragio dei nostri tenderebbe. «Il tentativo – scriverà infatti Leo nel

²⁶ L. de Berardinis cit. in M. De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare* cit., p. 178.

²⁷ L. de Berardinis cit. in Antonio Attisani (a cura di), *Teatro e scritture. Teatro totale, autonomo, della differenza*, «Burattini», II, 9 (1986), p. 38.

²⁸ Cfr. Leo de Berardinis, Perla Peragallo, *Attorno all’eliminazione del teatro*, «La scrittura scenica», I, 3 (1971).

²⁹ Armando Petrini, *L’attore al centro. Continuità e discontinuità*, in David Beronio, Clement Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, p. 162.

³⁰ La categoria è elaborata da Gigi Livio. Cfr. Donatella Orecchia, Armando Petrini, Maria Paola Pierini (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Titivillus, Corazzano 2008.

manifesto *Teatro e sperimentazione* – è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio».³¹

Come scrisse Gianni Menon in un'inedita *Memoria* dattiloscritta, quelli del rientro romano furono spettacoli «faticati, difficili, nuovi rispetto a quelli di prima, apparentemente meno risolti [e] in realtà più rischiosi, come di chi non ha più paura di niente e di nessuno, sotto il segno dell'affrettarsi febbrile ad andare fino in fondo».³² In questa fase Leo e Perla – ora soli, ora accompagnati da presenze estemporanee (ai non-attori si sostituirono infatti professionisti, tavernieri e jazzisti) – appaiono «più paralleli che convergenti [...]. Nella tensione, questa sì, comune di forzare la situazione, [...] alla ricerca di un punto di rottura [...] di una forma [...] di quel fare teatro. Infine le forme non [...] vengono infrante, c'è [...] una sorta di sfibramento».³³ Il tutto nel solco di un'endemica *malattia*, che aggredisce il linguaggio, l'anima, il corpo e il teatro.

Proviamo a questo punto a focalizzarci – interrogando i materiali d'archivio –³⁴ sul modo in cui l'amaro e patologico massacro dei valori superstiti della comunicazione si sia esternalizzato nei due succitati allestimenti del periodo *maudit* di Leo e Perla, *Assoli* (1977) e *Udunda Indina* (1980).

Assoli (1977): tra profetesse germanofone e intellettuali francesi

Nell'autunno del 1976, tra crescenti frizioni interne,³⁵ la compagnia di prosa, ridotta a sole quattro unità, raggiunse la capitale, dedicandosi alla pianificazione della nuova stagione.³⁶ Prima produzione in cantiere fu *Assoli*, per cui disponiamo di redazioni plurime del copione, siglate – secondo l'uso filologico – A, B, C e S: le prime tre sono versioni dattiloscritte con correzioni autografe, conservate presso l'Archivio de Berardinis, mentre l'ultima è il testo edito su «Scena», a cura di Stefano De Matteis, allora redattore della rivista. Fra di esse si evidenziano discrasie, non limitate alle singole lezioni che recano, ma concernenti anche l'articolazione interna del testo (alcuni passaggi risultano infatti disposti in maniera differente o perfino eliminati e riscritti).

³¹ Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, in Id., *Scritti d'intervento*, «Culture teatrali», 2/3 (2000), p. 59.

³² Gianni Menon, *Memoria* (Roma, 2/1/1986), in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3, p. 5.

³³ *Ibid.*

³⁴ Da un punto di vista metodologico, per l'analisi della dimensione verbale, stilistica e paralinguistica, ci si avvarrà delle indicazioni fornite studi di statuto bifronte (in ordine cronologico): cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009; Paolo D'Achille, *Parole: al muro e in scena*, Cesati, Firenze 2012; Claudio Giovanardi, Paolo Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015; Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020.

³⁵ Cfr. Anonimo, *Intervista a Leo de Bernardinis*, «Ombre Rosse», 17 (1976), pp. 115-116.

³⁶ Cfr. *Libro dei Soci* cit., p. 3.

Possiamo affermare di trovarci dinanzi a drammaturgie consuntive, governate da scaltriti attori-autori:³⁷ «il vero teatro – scrivono infatti Leo e Perla nel 1978, in *Rapporto testo/rappresentazione* – nasce dalla possibilità della compagnia; il testo viene dopo, è romanzo dell’avvenimento, [...] cronaca del lavoro».³⁸ È pur vero che con *Assoli* (“ponte” tra la fase dell’ignoranza e quella della distruzione) iniziò a mutare il processo di genesi testuale:³⁹ pare infatti che il duo avesse smesso di scrivere copioni (già prima rispettati assai liberamente), limitandosi a compilare dei bigliettini per mandare a memoria le battute prima di entrare in scena.⁴⁰ Sarà allora più corretto parlare di «partitura d’attore»,⁴¹ per usare la felice formula scelta da Orecchia, che marca l’intimo legame dell’estetica dei nostri con la struttura della *jam session*. Scrive Soddu recensendo *Assoli*: «[Leo e Perla] non hanno bisogno di testi, perché il testo sono loro e si può dire che [siano] stati i primi ad applicare la *body art* in senso stretto in quanto il loro teatro termina dove finisce il loro corpo con le sue presenze: parole, gesti e suoni».⁴² I testi di *Assoli*, tuttavia, esistono e intrattengono con l’improvvisazione un rapporto “jazzistico”: «c’è sempre uno schema»,⁴³ una struttura di base con cui relazionarsi e da contraddire sera per sera.

Di questo allestimento si conserva anche una registrazione di 50 minuti, effettuata durante la tenuta romana dell’opera, nel febbraio del 1977. La pellicola, naturalmente, non è che il vago spettro dello spettacolo che fu, di cui viene inevitabilmente perduta la benjaminiana aurea. Tanto più che ciascuna replica di Leo e Perla trovava una specifica ragion d’essere nella propria imprevedibile versatilità, irrimediabilmente irrigidita dall’audiovisivo. L’opera peraltro non fu neppure filmata nella sua interezza, ma segmentata – sulla base, presumibilmente, di scelte

³⁷ Sull’antinomia *consuntivo/preventivo* cfr. Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 1, 3 (1988), p. 29; Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 157; Paolo Puppa, *Lingua del torchio e lingua del corpo*, in Id. (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 11-32.

³⁸ Leo de Berardinis, Perla Peragallo, *Rapporto testo/rappresentazione: un non-senso*, «Quaderni di teatro», 1 (1978), p. 68.

³⁹ Pur rifiutando il feticismo del testo, Leo e Perla, fin dai tempi delle cantine, si contraddistinsero per l’assoluta versatilità con cui affrontavano le drammaturgie di partenza, assunte come pretesto, «materiale verbale» (L. de Berardinis, cit. in Giorgio Zorù (a cura di), *Dialogo sull’attore*, Effigi, Arcidosso 2012, p. 39), singola notazione entro una più ampia scrittura. Alla luce di ciò, appare fuorviante prestare eccessiva fede a *slogan* del tipo «mandate a fare in culo i testi» che Leo (in *Marigliano* cit., p. 297), malgrado tutto, conio: a un definitivo commiato dal testo mai si assistette.

⁴⁰ Cfr. Renzo Guardenti (a cura di), *Il ritorno di Scaramouche: intervista a Leo de Berardinis*, «Il castello di Elsinore», ix, 26 (1996), p. 129.

⁴¹ Donatella Orecchia, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in Antonio Audino, *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007, p. 52.

⁴² Ubaldo Soddu, ‘*Assoli*’: *Leo e Perla all’Alberico*, «La Ribalta», febbraio 1977.

⁴³ L. de Berardinis cit. in Ruggero Bianchi, Gigi Livio (a cura di), *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, «Quarta parete», 3/4 (1977), p. 166.

del regista cinematografico, operate sotto la supervisione di de Berardinis – in spezzoni, intervallati a inquadrature a mezzobusto in cui Leo, in veste di spettatore intramimetico, offre un controcanto ironico dell’allestimento, affrontando al tempo stesso problemi di distribuzione e politica culturale.⁴⁴

Tornando alle stesure di *Assoli*, è interessante notare il rilievo in esse assunto dall’aspetto non verbale: didascalie, indicazioni scenotecniche e luministiche, notazioni musicali. E musicale è anche il titolo stesso dell’opera: come scrive Ferrero, «lo spettacolo ha una sua musicalità [...] strutturale; una sorta di quartetto strumentale (quattro sono infatti gli esecutori), in cui tuttavia emergono, di volta in volta, con parole, gesti, azioni, ora due, ora tre presenze soliste, in combinazione tra loro».⁴⁵ Da un punto di vista tecnico, per assolo si intende una composizione eseguita da un singolo esecutore vocale o strumentale, isolato dalla massa corale o dall’orchestra. Nell’ambito del jazz (fonte di continuo abbeveramento per Leo), l’assolo è affidato spesso all’improvvisazione dell’interprete. In un’ottica più propriamente scenica, invece, un simile titolo allude al fatto che gli attori riescano a ritagliarsi spazi espressivi in cui dare libero sfogo alla propria inventiva. L’assolo, scrive Valentini, è «una forma di monologo deragliato»,⁴⁶ non volto al dibattito, ma all’epifania di sé. «L’*a solo* – prosegue la studiosa – mette in scena un linguaggio fatto in parte di azioni e in parte di parole; un linguaggio non rivolto a terzi, che assomiglia a quello egocentrico dei bambini, già studiato da Vygotskij».⁴⁷

Il titolo allude dunque a un confronto fra solitudini: Leo e Perla. Nunzio, da parte sua, è vittima sacrificale, ispiratrice di battute, mentre Ciccio funge da datore luci e musico “a vista”. Così, in *Assoli*, spettacolo in cui l’espressione viene ricondotta al proprio grado zero, fino a una soglia di negazione dei significati delle parole, si scontrano due modi differenti di *essere* teatro: Leo – concedendosi ampi margini di improvvisazione – mescola con sottile equilibrismo provocazione e comicità da guitto; Perla invece, facendosi somma poetessa di una passionalità delirante e violenta, rivendica il potere del sentimento, capace di germinare perfino nel degrado, in *tunnèl* sotterranei infestati dai ratti.

Lo spettacolo debuttò al Teatro Alberico il 5 febbraio 1977,⁴⁸ spostandosi dapprima al Cabaret Voltaire di Torino (dove rimase in scena dal 3 al 9 marzo) e infine al Teatro La Ribalta di Bologna (replicando a fine mese).⁴⁹ Ci fu poi, a

⁴⁴ Per un breve regesto delle fonti testuali e audiovisive adottate nell’analisi di *Assoli* cfr. § *Appendice*.

⁴⁵ Nino Ferrero, *Leo e Perla in «Assoli»*, «L’Unità», 5 marzo 1977.

⁴⁶ V. Valentini, *I modi plurali dell’attore*, in Ead., *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013* cit., p. 227.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Stando ai materiali contenuti presso l’Archivio de Berardinis. In M. La Monica, *Il poeta scenico* cit., p. 137, e in G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 241, si legge invece come data di debutto il 6 febbraio. La tenuta romana pare fosse durata circa un mese: cfr. Anonimo, *Monologhi sotterranei e stranieri al pianoterra*, «La Repubblica», 9 ottobre 1976.

⁴⁹ Possiamo ragionevolmente ipotizzare che godette di ulteriori repliche: dalla didascalia posta in calce

giugno del 1977, una ripresa alla Gare d’Orsay di Parigi, all’interno del Festival du Théâtre des Nations diretto da Barrault, in coppia con la nuova produzione della coppia; *Assoli* replicò al Petite Orsay il 20 e il 21 giugno alle ore 20,30, mentre *Tre Jurni* nei due giorni successivi. Nel foglio di sala leggiamo: «ASSOLI. Un spectacle comique joué dans une langue fabriquée dans un mélange de français incorrect, de napolitain incorrect et de dialect correct des Pouilles. La trame du spectacle [...] est un prétexte à détruire et à fair du “théâtre”». ⁵⁰

Si insiste qui su due dati, fra loro interrelati: *in primis*, il *mélange* linguistico, quell’impasto di dialetti e idiomi che Leo e Perla trituranò all’interno dell’opera, inserendosi in ideale continuità con quella linea plurilinguistica di lunga durata che percorre diacronicamente le scene nostrane. Fin dalle prime battute risulta chiaro come ai due attori-autori non interessi affatto procedere in direzione di una resa mimetica del parlato; le varietà linguistiche vengono piuttosto scelte per la musicalità e la gestualità che possiedono, per le loro movenze e inflessioni. In *Assoli* possiamo infatti udire brandelli di francese, frammenti di tedesco, parodie di italiano vezzoso, in combinazione concertistica con i dialetti del Meridione (i consueti foggiano e napoletano). Il tessuto verbale diventa così catalizzatore di taluni aspetti della drammaturgia attoriale, in direzione di una lingua eminentemente scenica. Scrive Vazzoler:

Non lingua ‘italiana’, né monolinguisimo dialettale, ma un testo plurilingue [...] che svara dal parlato dialettale o regionale alle citazioni auliche [...]. Un plurilinguisimo maccheronico, assunto in una dimensione che non è solo caricaturale [...]. Questo plurilinguisimo, nella sua dichiarata realtà ‘teatrale’, [...] ha una lunga storia in Leo, da *Assoli* (1977) a *Totò, principe di Danimarca*, al punto che può essere considerato la vera base ‘della [sua] lingua’. ⁵¹

Citando Puppa, possiamo dire che *Assoli* manifesti l’uso di un «dialetto multiplo in funzione anti-mimetica» ⁵² (e lo stesso accade con le lingue forestiere). Siamo di fronte a un’opera che realizza – in forma rovesciata – quell’aspirazione, già propria dei comici dell’Arte, alla lingua teatrale perfetta, onnicomunicativa e iperespressiva (tanto da poter essere riproposta, senza variazioni, in Francia). Una lingua scenica sottratta alle regole della norma grammaticale e del vocabolario e affidata integralmente all’abilità e al corpo vivo dell’attore. ⁵³ La decostruzione del linguaggio, che

a un gruppo di diciotto provini fotografici, presente in S. De Matteis, *Un’attrice*, «Scena», n. 3/4 (1977), p. 9, veniamo a conoscenza di una replica svoltasi al Chiostro di San Domenico di Aversa.

⁵⁰ Foglio di sala del *Festival du Théâtre des Nations*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4, p. 3.

⁵¹ Franco Vazzoler, *Il ritorno di Scaramouche*, in Stefania Stefanelli, *Varietà dell’italiano nel teatro contemporaneo*, Edizioni della Normale, Pisa 2009, pp. 169-170.

⁵² Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, UTET, Torino 2003, p. 178.

⁵³ C. Giovanardi, P. Trifone, *La lingua del teatro* cit., p. 107.

spiazza lo spettatore a livello superficiale, erigendo ermetiche barriere, a livello più profondo mira a illuminare un senso più vero, stimolando una partecipazione intima: è la verità esoterica della lingua di Joyce e Gadda, grandi riferimenti per le Neoavanguardie teatrali. Esperienze sonore ed estetiche folgoranti.

Azzardando, potremmo arrivare a includere *Assoli* entro i confini di quello che il linguista Paolo D'Achille definisce “teatro in dialetto”, un tipo di teatro che si serve di dialetti e idiomi come pure lingue teatrali, svincolate cioè da intenzioni realistiche, contrapposto al “teatro dialettale”, nel quale invece il dialetto, inteso come vernacolo, ha funzione prettamente naturalistico-bozzettistica.⁵⁴ All'interno di questo cacofonico missaggio, fatto di lingue storpiate e borborigmi, si inseriscono spunti musicali e coreutici: il suono di un fischiello a *coulisse*, un tamburello, una fisarmonica, i fischi di Nunzio che traducono intere battute, battiti di mani sul motivo della tarantella.

Il secondo dato evidenziato dal foglio di sala parigino riguarda il risibile lacerto di trama che ancora, a detta di Leo, dovrebbe sopravvivere nell'opera. Si tratta, ovviamente, di una palese finzione:

LEO. (*a questo punto su delle luci che danno sul polistirolo un effetto molto squalido*) A questo punto è essenziale la trama [...]: due intellettuali di sinistra francesi decidono di abbandonare. eh! abbandonare il cervello a li affari. A les afer set a di: DESENTELLECTUELLEFRANSESEDESIDABBONDONEL'INTELLECTE DESEDONNELESAFFER. In poche parole dui figli di puttana, di zoccola francis mannano affanculo 'u cirviello pe fa' o suldeggio, a' pila. [...] Intanto [...] decidono di prelevare una fabbrica COOP con proprietaria a zoccola.⁵⁵

Il bislacco *argumentum*, pronunciato fiaccamente dall'attore prostrato (prostrazione che fa da specchio a un'immobilità esistenziale), somiglia più a un gioco pirotecnico di linguaggi imbastarditi che non a un prologo: dalla lingua fiorita, condita di birignao e ipercorrettismi (*abbandonare, li*), attraverso un cadenzato scioglilingua in francese maccheronico, si giunge alla più triviale forma dialettale, che condensa “in poche parole” il senso del discorso. Leo decide di chiarire il pretesto dell'azione, quasi si trattasse di un atto dovuto nei confronti del pubblico, ma nel contempo anche di una vetusta consuetudine borghese da satireggiare e demolire: in una cornice sotterranea, popolata da subumani che paiono fondersi alle immondizie e ai sorci, due sedicenti intellettuali finti-franciosi decidono di darsi agli affari, giacché conoscono bene le lingue (in realtà, straparlano). Per dovere di *variatio*, Leo sottolinea il concetto con vari geosinonimi: *suldeggio, pila*, tutte forme provenienti, nel suo delirio allocutorio, dal provenzale *pille* “che si

⁵⁴ Cfr. P. D'Achille, *Parole* cit., pp. 354-355.

⁵⁵ Si cita qui dalla versione S del testo.

pronuncia *pië*, und *piotta*”. Per quanto concerne il codice cinesico, Leo nel film – per enfatizzare e scandire i contenuti del discorso – si aiuta con ripetuti gesti “a bacchetta”, approdando al tradizionale sfregamento delle dita, con allusione evidente al denaro. L’attore rivolge poi al virtuale interlocutore laconiche spiegazioni, corredate da interiezioni e dalla classica “mano a carciofo” à *la Totò*.

I due masturbatori mentali cercano di convincere una madamina “topofaga”, proprietaria di una fabbrica COOP che vorrebbero rilevare, a costruire con loro un ponte sull’oceano, che rappresenta al tempo stesso un’utopia e una via di fuga. La “zoccola” (evidente riferimento non solo alle meretrici ma anche alle pantegane) riemerge a intermittenza dalla discarica di polistirolo, gridando la propria disperazione e intrattenendo un rapporto materno con un topolino bianco in gabbia, al quale confida indicibili segreti, legati forse all’essenza del tragico e dell’arte, di quella *musca* – termine foneticamente prossimo al tedesco *Maus*, “topo” – che una radiolina gracchiante spande in tutta la sala. La donna vedrà alla fine l’amico roditore percorrere il ponte, opportunità invece preclusa ai tre umani. La contraddittoria trama, pur non contando assolutamente niente, non è però mero vaniloquio, miscela cioè di bizzarrie e sincopi: è infatti fondamentale che essa permanga per contraddire l’asservimento borghese alla tirannia del testo. La chiosa “Siamo veramente nella... mah” permette a Leo di citare il verso allitterante di Viviani: “Siamo veramente stracchi, strutti e culi rutti”.⁵⁶

Quanto ai codici visivi, lo spazio scenico (ideato – pare – dallo stesso Spiezia),⁵⁷ si richiama forse preterintenzionalmente al dipinto *Das Eismeer* di Friedrich: siamo di fronte a un «incubo scenografico»⁵⁸ in cui si affastellano numerose lastre di polistirolo, che assalgono il piano di calpestio, rimandando simbolicamente a una condizione di rarefazione emotiva. Tali frammenti materici, che ricordano la distesa vetrosa della lettura-concerto *Don Chisciotte*, producono una scricchiolante melodia, dovendo sorreggere per l’intero corso dello spettacolo il peso dei corpi degli attori; serviranno, assieme ai mattoni di tufo, per intentare un’utopica quanto delirante traversata.

Molto importante – come in tutti gli spettacoli di Leo – è l’aspetto luministico: scorgiamo qui ben quattro filari di lampadine (che rischiarano la scena con una cromia tra il verde, il bianco e il rosso), residui fatiscenti di una festiciola piedi-grottesca; simili lampadine ritroveremo poi in *Totò, principe di Danimarca*. Tali cornici raggiungono il fondale scuro che, all’occorrenza, si fa cielo stellato. Vi è poi, disseminata all’interno di questa discarica eburnea, una fitta serie di cianfrusaglie: scompare l’abuso tecnologico dell’audiovisivo e del riflettore (lasciando spazio a una tragedia umana), ma intravediamo comunque, fra le lastre, i piatti

⁵⁶ Cfr. Nico Garrone, *Contro le parole d’ordine tante “brutte” parole*, «La Repubblica», 12 febbraio 1977.

⁵⁷ Cfr. R. M., *Campani a Roma*, «La Voce della Campania», v, 5, 13 marzo 1977.

⁵⁸ Antonio Taormina, *Assoli*, «Sipario», 372 (1977).

di una batteria e una radiolina dai toni graffianti. Il ciarpame rovesciato potrebbe possedere una valenza simbolica, rimandando a quell'antitetico viluppo di amaro sarcasmo e beffarda disperazione che presiede l'intera opera. Per quanto concerne infine il vestiario, Leo – che per le sezioni metanarrative indossa una camicia da boscaiolo – è altrove in tenuta da guappo, con *foulard*, bavero alzato e borsalino; Perla si presenta con uno sdrucito vestitino da *deb* su calzamaglia nera. La *mise* di Nunzio e Ciccio è invece da classici capelloni anni Settanta.

Non sarà possibile, in questa sede, offrire un'analisi completa dell'intero tessuto spettacolare: avvalendoci del filmato e delle redazioni plurime del copione ci limiteremo a illuminare alcuni punti assai significativi ai fini del nostro discorso. *Assoli* si apre con un'inquadratura a mezzobusto che incornicia de Berardinis in veste di spettatore annoiato; egli basa le proprie elucubrazioni – ecco i primi giochi di parole – sugli affidabilissimi giornali “scand-inavi” «Playman» e «Playboy». Dopo aver preso debitamente le distanze dagli epigoni della scena d'avanguardia, come Vasilicò e Perlini,⁵⁹ Leo volge lo sguardo verso la “zellosa” che ha frattanto raggiunto il centro del palco. Inizia così lo spettacolo, con un'assolvenza luminaria verde, lenta e bassa. L'attore sceglie di adottare, in queste sue incursioni extradiegetiche, il foggiano, la più aspra delle varietà dialettali apulo-dauniche.

Nell'*incipit* Perla, “zoccola” dei bassifondi e profetessa sotterranea, sollevato da terra un grosso ratto di pezza, lo annusa, rimandandone il consumo a un momento più propizio. L'attrice alza il mento all'insù con fare lezioso, una movenza in palese contrasto con le sporcature roche della sua voce e con la sordidezza del contesto circostante. Come segnala A, i segmenti dell'assolo sono pronunciati tutti staccati e con pause. Su sottofondo metallico e raschiante, Perla intona una litania d'amore in napoletano, in cui le *a* e le *o* vengono ampliate e pronunciate a mo' di conati a fiato mozzo.

Al di là di sporadiche correzioni a penna (come in A la diversa grafia della perifrasi d'obbligo “Quest'ha dda esse”/”Quest adda esse”, in entrambi i casi con geminazione sintagmatica della dentale), vengono in generale rispettati alcuni tratti caratteristici del foggiano, sebbene non si miri a una riproduzione del parlato naturale: metafonese regressiva in *gallarie* o *timp*; uso degli articoli ‘*a, nu*’, nasalizzazione del gruppo *-nd-* in *quanno* e *scenne*; esplicitazione dello *schwa* con il grafema <e> in forme come *tue*. Sul versante tonetico si riportano, da B, avvertenze del tipo “veloce” (riferita alla battuta “Int'a l'ata galleria”) o “lento” (per la successiva “nu bellu sorce fresco da magnà”).

Nel quadro scenico successivo si sviluppa un rapido scambio fra Leo e Nunzio, cafonì con pretese di eleganza (“ho tornato” afferma fieramente «il gagà di periferia

⁵⁹ Per le aspre opinioni di Leo sugli artisti del Teatro immagine cfr. Filippo Bettalli (a cura di), *Intervista con Leo De Berardinis*, «La scrittura scenica», 12 (1976), p. 85; Stefano De Matteis (a cura di), *No co' cazzo*, «Scena», II, 3/4 (1977), p. 6.

[dal]l’aria un po’ blasè»),⁶⁰ entrambi di ritorno dall’estero, l’uno da *Parì*, l’altro da *Londòn* (il nome proprio di città è reso secondo l’uso dei dialetti meridionali di pronunciare come tronche le parole straniere). I due – sciorinando una cascata di battute maccheroniche – si risolvono a costruire “le pont intercontinental”, utopia destinata a naufragare. La lingua adottata è uno pseudo-francese italianizzato, del quale vengono rispettate la cadenza ossitona e la dolcezza di pronuncia (le gutturali cose diventano *sciose*, con sibilante palatale; *velocemente* è *velosman*; da *perfezione* a *perfecio*); il tutto trascritto in grafia pressoché fonemica. Non mancano poi casi di interferenza, come nel superlativo *bienissim*, con radice francese, ma suffisso italiano. Sul piano retorico, poi, colpisce la cantilenante *climax* omoteleutica di Nunzio: “vu vulè, ascetè, prelevè”. Nel passaggio dalla redazione presumibilmente più antica (A) a quella edita (S, che non è comunque una *editio ne varietur*), si sceglie di connotare in maniera linguisticamente più marcata la già intricata babele di *Assoli*: “In un deserto” di A diventa per esempio “Aè, int’o deserto” in S, con uso di quel cumulo di elementi preposizionali tipico dei dialetti pugliesi.

La figura di Perla riaffiora più avanti, accompagnata da una fisarmonica, dal basso continuo fornito da Ciccio con il suo arpeggio e dal suono di due piatti per batteria azionati da Nunzio. L’attrice è carne viva, naturalezza (e mai naturalismo psicologista), poesia scenica scevra di quella parodia di intellettualismo che invece Leo accoglie su di sé; ella costruisce il proprio «stato di coscienza»⁶¹ «pezzo per pezzo, con voce parificata a uno strumento di cui muove corde vibrantissime pari a mugolii di disperazione».⁶² Immersa in una sinfonia funerea, Perla rimesta dei confetti all’interno di una piccola teca, contorcendosi in smorfie e grida da invasata. La bara bianca – che tornerà in *Totò, principe di Danimarca* –⁶³ è simbolo del beckettiano parto a cavallo di una tomba, di quel pessimismo nero e senza appelli su cui Leo avrà più avanti modo di ironizzare e che condurrà inevitabilmente l’utopia del ponte intercontinentale a un tragico fallimento, facendo naufragare la speranza nel baratro della pratica commerciale. Il feretro rappresenta, forse, il più sensibile, anche se indiretto riflesso della difficile situazione socio-politica del tempo.

In un crescendo lentamente ritmato, con una voce che glissa dal falsetto all’acuto, Perla – producendosi da novella Pizia in una trenodia in napoletano – constata che i morti sono ineluttabilmente trapassati:

PERLA. [...] I murt so’ murt / e quanno i murt so piccinunne / te fanno cchiù piccolo ‘u core. ‘A vocca sopra a menna / te zuca e te stregne ochiù ‘u core. Ieunfite! (*getta manciate di confetti*) / I vive avessero purt’ i murti. A nuie c’ ‘na sola esequie ne facimme doie

⁶⁰ P. Giovannini, *I bassifondi di Leo e Perla*, «Il Resto del Carlino», 27 marzo 1977.

⁶¹ Così Leo e Perla preferivano definire il personaggio. Cfr. L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* cit., p. 59.

⁶² E. Z., *Assoli*, «Momento sera», 8-9 febbraio 1977.

⁶³ Cfr. Sara Biasin, *I quaderni di Perla*, «Culture teatrali», 28 (2019), p. 105.

/ [...]. I timp d'oggi! I filie / nasceno co' tre cape quatt'ucchie / e cinche mane. / Stace pe se stutà / 'u sole, / ci vullaria nu ventagle grosso chiù du mare / per farle riappiccià.

Dal punto di vista linguistico, si segnalano qui due forme notevoli: l'uso del condizionale in *-ia* (*vullaria*), caratteristico dei dialetti del Meridione, e la crasi *leunfitte* (per il sintagma “i confetti”). Queste riflessioni sul trapasso verranno recuperate e potenziate alla fine del primo tempo, nella scena dell'aranceto, nuovo assolo peragalliano in cui le lampadine si trasfigurano in agrumi da cogliere.⁶⁴ Si assisterà lì a un generale processo di condensazione lessicale, che indurrà l'attrice a servirsi di un grumo assai ristretto di lessemi (*in primis* il sostantivo *mare*, seguito dalle alternative *acqua* e *onda*).

Senza soluzione di continuità, l'inno alla morte introduce una libera rielaborazione, in lingua italiana, dello *sprecher* dei *Gurrelieder* di Schönberg, punto di svolta compositivo per il beneamato padre della dodecafonia,⁶⁵ di cui vengono riprodotti alcuni frammenti inceppati, frammisti a rumori metallici di sottofondo. Leo e Perla affondano in questa materia creando un netto contrasto fra la delicatezza del testo di Jacobsen (tradotto da Arnold) e lo stile vocale selvaggio e ieratico con cui l'attrice ne affronta i lacerti. A tutto sembra volerci invitare l'assolo, fuorché a “sbocciare alla felicità”.

La pericope dei *Gurrelieder* sembra aver subito un travagliato *iter* di perfezionamento. In A, B e C, il brano risultava più lungo, coprendo quasi l'intero *sprecher*; in S invece – come nell'audiovisivo – esso viene ampiamente sfrondata: di fatto è eliminata quasi tutta la prima parte, che ha inizio nel libretto (III, 8) con “Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut”, qui resi come “Sir Gauderfoot e cara madre oca”. Da una didascalia di A emerge poi la primigenia intenzione di recitare la sequenza tradotta in coro, con voci sovrapposte a diversa altezza. Nelle altre due redazioni dattiloscritte, invece, il passo risulta di pertinenza della sola Perla e a esso verrà fatto seguire un coro misto, annunciato in C e trascritto integralmente in B. Al posto di tale coro, nel filmato, Perla recita cinque versi in tedesco, che in realtà – in S – si trovano in posizione più avanzata (all'interno della già menzionata scena dell'aranceto). Le parole pronunciate, con un timbro che spazia dal gracchiante al vezzoso, sono trascritte sia in S sia in B in grafia non rispettosa delle convenzioni del tedesco standard:

PERLA. Machenzi lancsam/ das licht aus/ grun electriziteten sint fir/ gescent sin scion: i confetti!/ Das ist scion alt.

⁶⁴ Riportata in A, C e S, questa sequenza compare in un nuovo testimone, che potremmo siglare D. Cfr § *Appendice*.

⁶⁵ Sull'interesse di Leo per Schönberg si veda almeno: Antonio Cipriani, *Intervista a Leo del 1997*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 295.

Un’ipotesi di traduzione, quanto meno per i primi versi, è fornita dal testimone A: “Abbassate piano piano le luci / verdi i fili elettrici son quattro / buttati già sono i confetti”.

“Das ist scion (per *schon*) alt”: tutto è già vecchio. Non è un caso che, proprio a quest’altezza, si inserisca la sequenza più *démodé* in assoluto: la parola passa infatti a Leo – la cui interpretazione è “buttata via”, avanspettacolare, scontrollata –⁶⁶ e viene sciorinata l’essenziale trama di *Assoli*, essenziale più per la sua stringatezza che non per l’effettiva rilevanza nell’economia dell’opera.

Ora, *Assoli*, oltre ai prestiti dialettali e forestieri e al suo stratificato tessuto fonico, ospita al proprio interno numerosi *calembour*. Ed è questa l’*area of expertise* di de Berardinis. Verso la fine del secondo tempo, dopo aver dileggiato il pessimismo piccolo borghese degli intellettuali di sinistra, Leo elegge a capro espiatorio della serata – non sapendo più con chi prendersela, dopo vari giorni di tenitura –⁶⁷ il malcapitato Aggeo Savioli, che sulle colonne dell’«Unità» aveva pubblicato la recensione *Un Beckett maccheronico*, cogliendo – accanto a deteriori «rischi di estetismo» –⁶⁸ un aspetto portante dell’opera, ossia lo sfruttamento della logorrea plurilinguistica quale strumento per definire un universo di subalterni, infimi, miserabili e infetti. Beckett, a ben guardare, è rinvenibile nella sottotraccia di quasi tutti gli spettacoli della fase 1977-‘81; risulta, anzi, presenza costante nel lavoro di Leo fin dagli anni al fianco di Quartucci. In un’intervista del 1978, tuttavia, de Berardinis afferma di non considerare l’irlandese un diretto interlocutore, vista la sua primaria essenza di scrittore (dichiarazione – quest’ultima – di cui appare ragionevole diffidare). Modello attorico citato dall’artista è, piuttosto, il campione di *calembour*, Totò.⁶⁹

Raggiunto il centro del palco, Leo estrae dal libro che ha con sé due pagine, riportanti il *Testamento* di François Villon, poeta *maudit* del Quattrocento, noto ladro e vagabondo, il cui nome viene storpiato, tra ghigni e sberleffi, in Franco Villo e Francavilla al Mare. I giochi di parole non risparmiano neppure il sostantivo *testamento*, segmentato in *testa* e *mente* (nel pronunciare i due termini l’attore si segna l’una e l’altra tempia). I lasciti sono alquanto bizzarri: alla Scala si dona un velatino, giacché a Milano sembra essere stato eretto “nu sipario d’acciaio” (con evidente riferimento ai *Giganti* di Strehler e alla freddezza di quel tipo di teatro, dal punto di vista di Leo); si dispensa poi un effetto di luna per *Norma* (forse nel senso di “per regolamento”: la questione resta volutamente ambigua). Le quattrocento lampadine passeranno invece al Teatro Argentina. Leo – sciorinata una fitta serie di *nonsense* – dà finalmente lettura (*reading* la chiama) agli ultimi tre versi: “lascio

⁶⁶ Cfr. Franco Quadri, *Teatro. Assoli*, «Panorama», 22 marzo 1977.

⁶⁷ Leo afferma di essere in scena da una settimana, quindi le riprese furono effettuate fra il 12 e il 13 febbraio.

⁶⁸ Aggeo Savioli, *Un Beckett maccheronico*, «L’Unità», 8 febbraio 1977.

⁶⁹ Cfr. G. De Antoni, “Sono ritornato al sud per trasmettere la mia esperienza di emigrato”, «L’Umanità», 28 giugno 1978. Anche Perla propone invero un simpatico *inside joke* quando, commentando il colore plumbeo del mare, afferma con fare lezioso: “grigio-perla, come a me!”.

il dolore” (finalmente una buona notizia!); “lascio ‘a vita e pure ‘a morte” (una bella contraddizione in termini filosofici, di cui il nostro è invito maestro); e infine, “sono terno”. Ripete infatti la frase tre volte, ridendo e citando a sproposito l’*Infinito* di Leopardi: “Eh sì, peccché... è buio oltre la siepe!”. Battendo ritmicamente i polpastrelli sui piatti, annuncia l’epilogo, mentre Perla si trascina al centro, cercando di affrancarsi invano dall’oppressione di una rete metallica che la avvolge.

La beffa sanscrito-mariglianese di Udunda Indina (1980)

Veniamo ora a *Udunda Indina*. L’opera nacque a seguito dell’abbandono da parte di Leo e Perla del Castello della Quietè, centro psichiatrico sulla Tiburtina presso cui i nostri si erano fatti ricoverare nell’inverno del 1980, con la fallimentare prospettiva di disintossicarsi. In un’intervista rilasciata ad Andrea Ciullo durante l’ultimo giorno di permanenza in clinica, l’attore descrive l’inquietante cornice del sanatorio, congedandosi con un liberatorio: «Domani esco perché devo preparare il mio nuovo spettacolo alla tenda di Lisi [...]. Sarà [...] completamente nuovo. Ma non nuovo perché sono stato qua. [...] Qua non c’è nessun bisogno di fare spettacolo. Fuori sì. La dialettica del teatro».⁷⁰

Pur avendo in precedenza promesso un *recital* sui grandi attori napoletani,⁷¹ la coppia tornò in scena con un nuovo spettacolo su di sé, sul proprio *essere teatro*. A Nico Garrone non sfuggì tale legame con il proprio tracollo psico-fisico: «il mestiere di attore – scrive il critico – non è mai stato così degradato fino [...] ad una trita buffoneria da “asylum”. [...] Un ilare e sbracato rimbambimento senile, il “crollo nervoso” sperimentato anche personalmente [...]. Sono i sintomi [...] che Leo e Perla ci restituiscono dei nostri “tempi bui” e della loro privata “vita d’attori”».⁷² Testimone di questa fase dai contorni (auto)distruttivi fu anche l’“ascensore” alla cultura – così veniva apostrofato nel corso di *Udunda Indina* – Renato Nicolini, che in una sua memoria restituisce una preziosa attestazione del *modus operandi* del Leo drammaturgo all’altezza del 1980:

Leo [costruiva] il proprio spettacolo, a partire dal testo, fin nei minimi dettagli, e poi non [esitava] a stracciarlo in scena per seguire un’ispirazione, o un umore del momento, fosse anche dettato da stanchezza o irritazione (come la celebre invettiva contro Rita Sala, nell’unico terzo tempo di *Udunda Indina* in cui non ero presente [...]). Ne derivava una totale libertà, quella che dovrebbe essere sempre propria dell’artista nei riguardi

⁷⁰ L. de Berardinis cit. in Andrea Ciullo, *Leo e Perla «Il teatro che gran manicomio»*, «Paese Sera», 16 marzo 1980.

⁷¹ Cfr. Gianfranco Capitta, *Vita d’attore, bagliori d’assessore*, «Il Manifesto», 5 giugno 1980.

⁷² Nico Garrone, *Prego, stia attento ecco la filastrocca*, «La Repubblica», 6 giugno 1980.

della sua creazione, se non vuole essere il primo a trasformarla in merce feticizzandola. Deve restare qualcosa di vivo.⁷³

Ora, sotto il tendone di Lisi e Silvana Natoli, dal 3 giugno 1980, prese appunto vita *Udunda Indina*, la beffa sanscrita di Leo e Perla cui parteciparono anche Antonio “Totò” Pettine, attore di Spaziozero, e Patrizia Sacchi, attrice di Menon e Perlino, formatasi alla scuola di Fersen e, ai tempi, compagna di Nicolini. La gestazione dello spettacolo durò ben nove mesi:⁷⁴ di esso si conserva il taccuino di appunti di Pettine, conservato presso la sua dimora privata. Il quaderno di lavoro, sebbene non possieda la fattura di quelli, splendidi, curati da Peragallo fino a *Rusp Spers* (che Biasin ha definito «esempi di scrittura scenica testualmente espressa»),⁷⁵ rappresenta comunque un documento assai importante a fini di studio, giacché contiene numerose porzioni testuali dell’opera e testimonianze grafiche. Stando al quaderno, il lavoro su *Udunda Indina*, opera in due tempi, cominciò il 16 maggio, quando il cast era ancora composto da tre attori, come risulta dalla prima facciata, in cui i nomi degli interpreti sono seguiti da una stravagante traduzione sanscrita:

con LEO DE BERARDINIS SAMKIRNIASAVITARKA *NON DETTO* GNAGNA
con Perla Peragallo SAMKIRNIASAVITARKA *SEMIDETTA* AGNAGNA
con ANTONIO PETTINE SAMKIRNIASAVITARKA *DETTO* IGNAGNA JUNIOR⁷⁶

La fase preliminare si svolse dapprima nella cucina di via Nizza 29/A, dimora presso la quale Leo e Perla si erano trasferiti nel 1979; terminate le prove serali a tavolino, il gruppo si trasferì, a ridosso del debutto, sul palco di Spaziozero. Il *concept* dell’opera scaturiva da tre nuclei: il tema della morte, il sanscrito (al cui studio de Berardinis e Peragallo si stavano dedicando proprio in quei mesi) e le letture di Edgar Allan Poe (da cui scaturì, la primavera successiva, l’epiloga *Annabel Lee*). Un ulteriore embrione era costituito dal rapporto con la figura materna, evidente riferimento a Fiora Giananni in Peragallo, scomparsa pochi mesi prima. Anche questo spettacolo partiva visionariamente dal buio, sovrapponendo poi a una veduta del Teatro San Carlo di Napoli con palchi vuoti una diapositiva azzurra, che avrebbe dovuto rievocare l’immagine del ventre. Su questa traccia, assimilabile a un abbozzo continuamente *in fieri*, si innestarono poco per volta

⁷³ Renato Nicolini, “*A prescindere*” dalla morte, «La differenza», 1, 37 (2008): <<http://www.differenza.org/articolo.asp?sezione=archivio&ID=370>>, ultima consultazione: 18 agosto 2020. Nicolini mancò alla sera della prima per un impegno con la FGCI di Terni.

⁷⁴ Cfr. Aggeo Savioli, *Leo e Perla, un inventario teatrale*, «L’Unità», 5 giugno 1980.

⁷⁵ S. Biasin, *I quaderni di Perla* cit., p. 100.

⁷⁶ In realtà, subito al di sotto di questa notazione, si legge: “4 modi di camminare, 4 voci (1 afona)”. Sebbene il nome di Patrizia Sacchi non venga esplicitato, è possibile che già in origine fosse prevista la presenza di un quarto interprete. Ove non altrimenti segnalato, le future citazioni testuali di *Udunda Indina* sono tratte dal taccuino di Pettine.

ulteriori idee, momenti di fuoriuscita, stravaganze, di norma pertinenza del solo Leo. Nel clima di assoluta variabilità dello spettacolo fu però concesso spazio anche alle improvvisazioni degli altri: Pettine, per esempio, ricorda di aver colto, una sera, lo spunto della partenza di Amleto per l’Inghilterra per dire “Loro la *manica* non la mettono, perché l’attraversano”, alludendo al vestiario. Il tutto in un’atmosfera di generale gusto per il paradossale e di diffusa triturazione verbale (si pensi a *quati quati* o *quetta* per *quasi quasi* e *questa*, a *ppada perisce* o al noto “cavallo di battaglia” *Par malat*). Nel rapporto fra attori, poi, Leo assunse su di sé se non un ruolo registico in senso proprio, quanto meno una funzione capocomicale, da kantoriano corago a vista, il cui primario interesse era liberare dalle catene la creatività degli attori: a Patrizia Sacchi, per esempio, chiese di apparire come una folle squinternata.⁷⁷

Nacque così *Udunda Indina*, spettacolo di rigorosa irregolarità, che deve il proprio misterico titolo all’insensata filastrocca usata a mo’ di dadaistico *Leitmotiv*. L’opera fu una delle più ineffabili e rabbiose del teatro dei nostri, calata com’era in una dimensione di iperuranica sospensione tra la vita e la morte; per questa ragione fu anche una delle meno apprezzate.⁷⁸ In questo limbo plastificato, Leo e Perla scrivono un nuovo testamento in bianco, su cui incombe l’ombra di quel Big-Bang profetizzato dal redivivo Re Sole, l’assessore Re-Nato che compare, in grisaglia e cappello da *cow-boy*, in un rapido cammeo finale. Costantini definisce lo spettacolo «un itinerario immaginifico, sul veicolo della fonazione, attraverso antiche e tediose filastrocche»⁷⁹ o anche, riacciandosi al litorale di *De Berardinis-Peragallo*, «un’ultima spiaggia, inquinata da putrescenti frammenti umani, di quattro attoriprefiche salmodianti più uno [...], che si scaraventano addosso incomprensibili fonemi».⁸⁰ Se per il mecenate Nicolini, allora all’apice della propria fortuna grazie all’Estate Romana, il nucleo dello spettacolo verteva attorno alla diffidenza dell’artista nei confronti dell’ambiguo soccorso offertogli dal potere,⁸¹ per Leo *Udunda Indina* era invece innanzitutto sintesi ideologico-operativa e, nel contempo, esperimento estremo di fonazione translinguistica:

⁷⁷ Le informazioni qui riportate sono state riferite da Patrizia Sacchi e Antonio Pettine all’interno di due interviste, rispettivamente rilasciate il 22 febbraio e il 7 marzo 2019.

⁷⁸ L’accoglienza di *Udunda Indina* fu assai tiepida perfino da parte di quei critici che avevano sempre sostenuto il teatro dei nostri. Pare che Leo, la sera della prima, avesse sbottato contro Rita Sala, provocando un risentito commento a difesa della giornalista di Renzo Tian, con la decisione del quotidiano di sostituire la recensione con una predica (cfr. Rita Sala, *Ma Freud lo capirebbe*, «Il Messaggero», 6 giugno 1980); feroce dovette essere anche il giudizio di Italo Moscati, che in una successiva restituzione di *xxxiii Paradiso* raccontò di essere stato insolentito nottetempo, al telefono, da un Leo obnubilato dal vino (cfr. Italo Moscati, *Leo e Perla in Paradiso*, «L’Europeo», 26 agosto 1980).

⁷⁹ Emilia Costantini, “*Gli esami non finiscono mai*” soprattutto per il pubblico, «Avanti!», 3 agosto 1980.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Cfr. Renato Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 55.

[*Udunda Indina*] è lo spettacolo più avanzato nell’ambito della mia sperimentazione. A livello di progettazione, volevo in esso sintetizzare cinque modi di essere in uno solo: i modi di Jouvet, di Keaton, di Charlot, di Petrolini e di Viviani (si perché Viviani mi piace di più di Eduardo) in un unico atteggiamento drammatico. Volevo inoltre sperimentare un certo tipo di fonazione, che superasse i particolarismi del dialetto napoletano o di quello pugliese – di quel dialetto bastardo, insomma, che abbiamo sempre usato in scena – per arrivare alla definizione di un suono, non dada, ma semplicemente significante. E credo di esserci riuscito.⁸²

Quanto al rischio di rendere quel *potpourri* fonico puro vuoto concettuale, Leo controbatteva: «Per il pubblico ‘gli esami non finiscono mai’... la gente deve sforzarsi di partecipare attivamente alla cultura. Lo spettacolo è un dare e un ricevere delle emozioni: è porsi [...] delle domande, per ottenere delle risposte. E non un *happening* mondano come i festivals di Castelporziano».⁸³

Diradatasi l’oscurità e sul sottofondo del *Quartetto per archi n. 14 op. 131* di Beethoven, Sacchi, nei panni di un’attrice svanita o forse di una madre distratta, compare al centro, seduta dinanzi a una grande gabbia di plastica, intenta a bere vino e ad ascoltare note malinconiche di Edith Piaf. Sopraggiunge un Leo «con baffi da domatore»,⁸⁴ armato di bastone e cartoccio del latte Parmalat, con cui innesca il micidiale calembour. Sbraita, bofonchia, farfuglia, da buon clown: è il tipico stile di colui «che ha trovato nell’“atonalità”, del suono e del significato delle parole, un modello recitativo».⁸⁵ I suoni malfermi della sua voce iniziano a un certo punto a ricevere le risposte di una melodrammatica Perla, che aiuta la madre – da moderna Artemide – a partorire il terzogenito sul metonimico litorale (trattasi infatti di una striscia di sabbia depositata in proscenio): la scena del travaglio si svolge tra grida e affannosi respiri. Entra così in scena l’ultimo gemello, un claudicante Totò Pettine, che, rasatosi a zero per l’occasione, diviene vittima di prevedibili battute onomastiche. Gli “anziani bebè” indossano un camice bianco ospedaliero, con sovrapposto impermeabile cerato, perfetto per salire a bordo della baleniera del capitano Achab. Tergiversano a suoni di divagazioni, insulti e qui pro quo, sguazzando nella placenta di plastica azzurra che avvolge l’intero spazio scenico e al cui interno – sentendosi protetti – possono permettersi di fare baccano, armeggiando sirene, megafoni, registratori, bacinelle e pitali, di cui il palco è colmo, sciorinando scherzi idioti da collegio e mescendo frasi dialettali del Sud con stralci di testi teatrali, strofette sanremesi e fonemi di lingue morte o immaginarie. Nel frattempo, scorrono diapositive di gentiluomini e teatri rococò, dal Roi Soleil al San Carlo, su sottofondo di musiche cortigiane. L’involucro di nylon celeste – oltre alla rassicurante costrizione

⁸² L. de Berardinis cit. in E. Costantini, “*Gli esami non finiscono mai*” soprattutto per il pubblico cit.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Elio Pagliarani, *Beffa «sanscrita» di Leo e Perla*, «Paese Sera», 5 giugno 1980.

⁸⁵ Carlo Infante, “*Udunda Indina*”, «Lotta Continua», 6 giugno 1980.

dell'antro uterino – rimanda anche all'ambiente acquatico e melvilliano già evocato in altre opere di Leo e Perla (da A Charlie Parker a De Berardinis-Peragallo). L'atmosfera è dunque da dramma marinaro (complici la “marea” di sacchetti e le sdraio): si attende con frustrazione l'arrivo di una balena-Godot che tuttavia non arriva mai. “Ma non è un'ultima spiaggia!”, grida Leo, rubando l'inflazionata battuta ai critici (che se n'erano già serviti per giudicarne la precedente prova), sbeffeggiando chiunque si attardi a rintracciare simbologie. La distesa di sacchetti potrebbe però rimandare alle mura di un manicomio d'età pre-basagliana.

Nel secondo tempo, la genitrice in gramaglie annuncia, con perfida ironia, che il padre/marito è “morto d'aborto”. Cantando poi l'eponima Udunda Indina – «filastrocca di una qualche regressione infantile [o] frase di quel misterioso linguaggio spacciato per sanscrito» –⁸⁶ la donna conduce i propri figli fuori dal tendone-placenta, dove li attende un colpo mortale di lampadina-pistola, inferto dalla stessa Medea, alla fine suicida nel generale eccidio da revenge play. «Morale della favola: attori in questi tempi oscuri non si nasce, attori (e persone) si muore soltanto».⁸⁷ La dialettica tra vita e morte, che già in Assoli si mostrava sottoforma di bara bianca piena di confetti, è una presenza costante per l'intera ora e mezza di durata dell'allestimento. Unico reduce dell'ecatombe, invitato in extremis sulla ribalta (e già paragonato a Luigi xiv grazie alle diapositive proiettate sulla cupola) è l'assessore, che pronuncia poche frasi di commiato, avviate dall'invocazione attribuita a Goethe sul letto di morte. Parte così il tradizionale terzo tempo, dibattito finale con i critici, ormai totalmente improponibile, à la “No! Il dibattito, no!” di Nanni Moretti: tra i bersagli polemici scelti, Eduardo, con il quale i rapporti erano assai tesi dopo la negata concessione dei diritti di Filumena Marturano.

Particolarmente fitta è in Udunda Indina la trama di rimandi intertestuali, a cominciare da Molière, la cui figura fa spesso capolino nel taccuino di Pettine, fra cornicette e ghirigori; il commediografo viene per esempio citato in calce a uno scioglilingua degno della miglior tradizione surrealista, pronunciato forse da Perla: “FANTASTIC-|EROTIC. calcoli renali |acque amniotiche |io mi alleo |e je m'ap-perl |tu ha MOLIER?”). Nella nota del 26 maggio è poi presente la trascrizione in francese maccheronico di una sequenza cavata dal Dom Juan (V, v e vi). Il siparietto coinvolge i tre “figli” (altrove apostrofati come Qui, Quo e Qua), rispettivamente in guisa di Don Giovanni, Sganarello e dello spettro/dama velata; ne riportiamo un breve frammento:

SP. Don Cuan nà plu ken momon apuvuar profiter(ol) de la Misericord dusiel; e silenalse repontisi s'apert e resliù.

SG. Antande vous messier?

DJ. Chi os? Tenir separol je cruà connetre set vuà.

⁸⁶ R. Cirio, *La parola s'è ammalata* cit.

⁸⁷ N. Garrone, *Prego, stia attento ecco la filastrocca* cit.

Come già accadeva per gli intellettuali di *Assoli*, anche qui la lingua forestiera è resa in trascrizione simil-fonematica e assume l’aspetto di un *tongue twister*. La selezione drammaturgica non è poi casuale, essendo state antologizzate proprio quelle arcinote sequenze di chiusura in cui il dissoluto protagonista molieriano è inghiottito dagli Inferi: anche in quel caso, una vita che assume all’istante le ctonie fattezze della morte, rendendosi a essa beckettianamente consustanziale. Al termine del segmento del *Don Giovanni*, vengono trascritti due versi del libretto di Somma per *Un ballo in maschera*, interpolati – tramite l’uso di una parentesi graffa – con il brindisi di Jago tratto dall’*Otello* di Boito, entrambi musicati da Verdi.⁸⁸

Udunda Indina fu uno degli allestimenti più incompresi di Leo e Perla: a catturare l’attenzione furono infatti, principalmente, i suoi tratti «più superficialmente curiosi»,⁸⁹ a cominciare dal foglio di sala, una semplice paginetta occupata da una fitta serie di incomprensibili ideogrammi. Tale programma, «interamente redatto in giapponese (ma scritto in basso a destra, mimetizzato, non [...] sfugge un “ddt”), dichiara platealmente l’intenzione provocatoria di sconfiggere il criterio “normale” di lettura degli avvenimenti [...]. Un’“inquietudine semantica” senza precedenti».⁹⁰ Nel *foyer*, ogni spettatore veniva poi munito – in cambio della consegna di un documento d’identità – di una piccola torcia elettrica, tascabile e a dinamo, di metallo nero, che si fingeva di fabbricazione sovietica, pur provenendo dal mercato di Porta Portese. Patrizia Sacchi chiarisce che la scelta di dotare il pubblico di pile da azionare a mano rispondeva a una logica ben lontana del mero diletto in poltrona: «Gli spettatori potevano azionare le torce in qualsiasi momento, a proprio piacimento, interagendo così con la dimensione scenica o lasciando spazio al *black-out*. Sebbene tutto fosse molto libero (anche, appunto, l’accensione di questi aggeggi), Leo aveva previsto ogni cosa, nel suo pentagramma mentale, visionario ma preciso».⁹¹ «In questo senso – aggiunge Ferraresi – sembra si manifesti la volontà [...] di rimarcare la presenza dello spettatore a orientare le scelte alla base dell’allestimento e più ampiamente della ricerca di un contatto con l’altro»,⁹² di un dialogo.

⁸⁸ Nicolini riportava come unica fonte di *Udunda Indina* l’*Otello* (senza specificare se si trattasse di quello di Verdi o di Shakespeare). Cfr. R. Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza* cit., p. 55.

⁸⁹ G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 97.

⁹⁰ C. Infante, “*Udunda Indina*” cit.

⁹¹ Si cita da un’intervista a Patrizia Sacchi, rilasciata il 22 febbraio 2019. La tesi è corroborata da Andrea Ciullo, *Tre creature nelle tenebre dell’antro originario*, «Paese Sera», 3 giugno 1980.

⁹² Roberta Ferraresi, *Leo de Berardinis fra «seconda» e «terza» vita: La strage dei colpevoli* (Roma, 1982), Bonanno, Acireale-Roma 2019, p. 107n. L’autrice (ivi, p. 106), esaminando un registro contabile usato da Leo a mo’ di diario in vista del *Censimento* del 1982 (cfr. *Roma 1982*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.1.6), ricorda che parte della strumentazione di *Udunda Indina* confluì poi in *Apocalisse*.

Ultimo lascito pre-spettacolare, una patafisica scatola (in realtà, nient'altro che la custodia di una cassetta di registrazione), al cui interno erano state inserite delle palline che, a ogni spostamento dell'oggetto, provocavano un forte chiasso: veniva perciò soprannominata "dizionarietto sonoro" e sulle due facce era riportata la traduzione dei vocaboli fondamentali di quel sanscrito fasullo di cui lo spettacolo prometteva di ammantarsi (sebbene ne venissero adoperate solo poche frasi). In realtà, i termini esotici elaborati da Leo e Perla riecheggiavano, oltre all'antica lingua vedica, i modi gergali del Sud, tra epiteti ingiuriosi, bisticci e dialettismi. Emblematico caso di *code switching* e *mixing* è:

- l. Bbacchetta (voce bimbo) Pecché non fai scivolare mai tua bacchetta su male?
t. (facendo un gesto col braccio e con voce greve) A bbacchetta mia iateng sempe (pausa)
e nu maggio sporcate e mmane e giammai le sporcherò. (con voce bimbo) Iko samkir-
nasavitarka ignagna giunior detto Pettine.
l. Ikò samkirasavitarka gnagna come non detto (siamo affiatati).

Soccorsi dalle fonti in nostro possesso, possiamo offrire un rapido spoglio di questo "sanscrito mariglianese", *koiné* indo-dialettale in cui rivendicano un posto d'onore napoletano, foggiano e sprazzi di romanesco: *Karmalat* per *Parmalat*, *asla* per *va'*, *aslamanda* per *fa'* (e la parola che completa l'esortazione è *pasla*, *culo*); per esprimere poi il concetto di amore si dispone di tre sinonimi, *pranaiama*, *sati* e *tasmi*. Ancora: *mio* è *prasvasoir*; *figlio* è *tapa*; *vrri* il *padre*, mentre *Ozzac* e *barzello* risultano facilmente traducibili.

L'invenzione di questo «codice immaginario di vocalità, beffardo quanto basta per demolire»⁹³ qualsiasi pretesa di intelligibilità, sembra celare in sé il senso più profondo della ricerca condotta da Leo e Perla nel corso della fase di intermezzo romano: da un lato la volontà della coppia di negare un teatro ancora identificato con la spettacolarità borghese; dall'altro lo strenuo (e paradossale) tentativo di sospendere il proprio bisogno di teatralità, cercando di riacquistare un rapporto più genuino con l'esistenza, che tuttavia non sembra, dalla scena, affatto scindibile. Manzella coglie bene tale polarità, evidenziando le conseguenze che una simile operazione "idiomogonica", in implicita continuità con l'"alfabeto degli analfabeti" di Marigliano, possiede. Scrive infatti:

A differenza di Peter Brook e di Andrei Serban che in quegli anni sperimentavano la capacità di comunicazione di lingue ugualmente morte, recuperando il greco antico della tragedia o slittando nell'ancor più primordiale linguaggio di *Orghast*, Leo e Perla facevano appello a un più immediato bisogno politico. Mettersi d'accordo

⁹³ C. Infante, "Undunda Indina" cit.

su poche parole per creare [...] un alfabeto autonomo. Inventarsi gli strumenti per comunicare. [...] La scelta deliberata del “non finito”, l’impiego stesso di una lingua che non c’è [...] sono altrettanti momenti che indicano la determinazione con cui in quel momento i due artisti procedono alla distruzione della forma.⁹⁴

Ora, anche per *Udunda Indina* riportiamo – cavandole dal taccuino di Pettine – alcune battute particolarmente significative ai fini della nostra indagine sul giocoso morbo di Leo e Perla. Alla nota del 24 maggio, ad esempio, una breve didascalia iniziale ci offre indicazioni in merito all’impasto melodico dell’opera: alla cupa risonanza dei megafoni dispersi fra le buste di plastica si mescolano le litanie classiche diffuse a basso volume, il perno beethoveniano (con il suo stridore di contrabbassi) e le note di Verdi, Dina Washington, Sophie Tucker e Nat King Cole. Della musica è compagna la parola: lo spettacolo si apre infatti con uno di quei letali *calembour* di Leo, che entra in scena brandendo una confezione di latte. “Par malat? Pare malato!”, esclama l’attore, gettando il cartone a terra con una smorfia di disgusto. Celato in quegli esiziali *limerick*, inventati sera per sera, il tema della patologia si presenta così inconsciamente fin dall’inizio e l’impasto verbale ne risulta viepiù degradato, esibito con ferocia mescolando in un unico frullato battute da guitti, fonemi strambi e lacerti di poesie e drammi. Con *Udunda Indina*, insomma, il malessere di Leo e Perla e parallelamente il loro progetto di distruzione del teatro (che “*par malat* ma è sano”) raggiungono il grado massimo di virulenza. La regressione puerile del linguaggio e la facezia semantica investono l’intera struttura testuale, sicché, fra le carte pettinesche, rinveniamo bagatelle del tipo “Papozia e Mammozia vivevano in paese lontano, la Beozia” o la paronomastica e alliterante sequenza:

- P. Che fatica una vita da ffeti.
L. Mi sembri l’uomo di ieti.
P. State zitti piccoli feti.
T. E tu invece sembri una feta biscottata.
L. Maronna come site fetient.⁹⁵

A questo punto si snoda un lungo assolo di Leo, che accatista giocosi sberleffi in alfabeto farfallino; segue l’ingresso di Perla. I tre neonati possono, finalmente, fare conoscenza grazie a un folle dialogo:

⁹⁴ G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 98.

⁹⁵ *Da ffeti* mostra il tipico raddoppiamento fonosintattico della labiodentale sorda iniziale, rafforzata dopo preposizione semplice; il fenomeno, che si produce regolarmente in toscano, fa per questo parte dell’ortopia dell’italiano standard, l’odiata antilingua da Stabile (come veniva definita ai tempi di Leo e Perla): potrebbe dunque possedere un valore satirico.

[...] Entra Perla. L. T. assumono serietà, anche P. cammina [...] molto affaticata.

P. Ikò samkirasavitarka agnagna semidetta (semiretta semiramide).

L. Iko samkirasavitarka gnagna non detto.

T. Ikò samkirasavitarka ignagna detto...

L. (con disprezzo) Pettine.

P. (a T.). Ti ho portato rigalino (3 volte). Ti piace bel critino? (dà un cappello) [...]

L. (invidioso) Chi gioca senza paletta, vuol dire che in culo se l'è metta! Non ci servono i pelati, facciamo aglio oglio e... e... (finalmente si dà un colpo sulla testa, si precipita nel mare, prende un pesce Findus raggiane) Non ci servono i pelati agli oglio e surgelati (dopo pausa, con violenza e quasi urlando) Pidocchioso.

In un'altra scena, trascritta dal diligente stenografo Pettine, a cui partecipa anche Patrizia Sacchi, si riporta – in didascalia – l'indicazione: “alla fine restano tutti con velina sulla bocca, respirano affannosamente”. Tale costrizione alla cavità orale potrebbe alludere alla difficoltà di portare a termine l'atto comunicativo. Con una successiva storpiatura carducciana (“Dai bei vermigli fuori”) si esauriscono le indicazioni in nostro possesso relative al primo tempo dello spettacolo.

Le numerose scalette presenti nel taccuino permettono comunque di ricostruire l'ipotetico ordine dei vari sketch, dando altresì testimonianza del graduale labor limae cui venne sottoposto il materiale verbale. I margini delle pagine traboccano poi di impropri e spezzoni nonsense,⁹⁶ non attribuibili con certezza ad alcun momento specifico dell'azione. Del secondo e più conciso atto sopravvivono solo curiose porzioni, come la barzelletta “Uffa che caldo!” o il delirante cadavre exquis “Binario morto. Morti binari. Mio marito è morto d'apporto. Non avete potuto mandarlo a Londra. Non parlava l'inglese. È morto da morto”. La fulminea sequenza introduce al finale dello spettacolo, nel quale Sacchi, dopo aver tragicamente constatato la morte puerperale del marito, conduce fuori dall'involucro di plastica, a suon di versi,⁹⁷ i tre avvizziti neonati, uccidendoli e dandosi infine la morte. L'epilogo prevedeva, come già si diceva, la fugace apparizione di Nicolini,⁹⁸ che irrompeva inaspettatamente sul palco recitando le seguenti parole: “Più luce! Più luce! Tanto è inutile, senza più nervi o-culari. Per quanto ci riguarda e interessa ora, addio vecchio Big Bang”. Il tutto mentre Roberto Mazzalupi, datore luci, rischiava la sala, dopo aver fatto ripetere la battuta tre volte. L'epifania del mecenate – che approdava in platea solo nell'intervallo, giacché impegnato con le sedute

⁹⁶ Del tipo: “managg chi te muort”; “mmocca ‘a mmammeta”; “Chi t'ha dato la patente? - Ma con chi hai studiato tu? - Autodistratta - Auto distrutta - Uganda Indina”; “Non sei un mattatore, un mattatoio”.

⁹⁷ “Udunda Indina: Paperino che cammina / e Qui le resta / Qui pro Quo Qua / Don Quann” è l'eponima nenia.

⁹⁸ Sulla prova di Renato Nicolini, presente poi anche nello *sketch* del *wagon-lit* ospitato dal Beat 72 (1981) e in *William Shakespeare e il conte Southampton in ruoli invertiti* (1982), discorre R. Cirio, *La parola s'è ammalata* cit.

del Consiglio comunale – era preparata da una serie di lazzi e proiezioni, che annunciavano l’inusitato connubio tra il Re-Nato dall’effimero, eterodosso comunista, e Luigi xiv, astro di Francia. Il taccuino di Pettine contiene diverse battute in proposito, del tipo “Versailles il vino”; o invocazioni come “Luigi in sedicesimo, Luigino, se era oggi ti chiamavano Giggetto, invece era un giggione. Changemon le temple”, pronunciate al suono di un fischiello a coulisse (lascito di Assoli).

Udunda Indina rimase in cartellone dal 3 all’8 giugno 1980, con recite alle ore 21,15. Non sono attestate ulteriori repliche, sebbene Leo, in un’intervista di fine estate, avesse dichiarato di voler riprendere l’opera per la stagione successiva.⁹⁹ Di certo fu, tra tutti gli allestimenti dei nostri, il più radicale, al punto da sottrarsi a qualsiasi catalogazione di genere. «L’angoscia, il malessere, la “malattia” del teatro, Leo & Perla la comunicano [qui] – scrive Rita Cirio – attraverso una sorta di contagio, piuttosto che attraverso un discorso articolato».¹⁰⁰ Con Udunda Indina il teatro sembra sprofondare nel pantano di un inesorabile disfacimento linguistico; nel contempo si tratta però di una libera e lucida scelta verso una scena demenziale, caotica, una disperata incredulità nei confronti del razionale: non si può più rappresentare, né tanto meno comunicare. Cappelletti, con grande sensibilità, individua in questa fatica teatrale, che traghetta il duo negli anni del riflusso, un misterico viaggio à rebours, un regressivo anelito verso il Nulla, verso il silenzio, verso l’azzeramento di sé.¹⁰¹

Un provvisorio epilogo: naufragio personale, naufragio teatrale

Riavvolgendo il nastro sulle premesse, l’analisi dei due *case-study* ha permesso di evidenziare l’intrinseca e allegorica malattia (per citare Sontag)¹⁰² di questa fase del teatro di Leo e Perla, una patologia che si conclama *in primis* a livello verbale, sottoforma di avviluppata matassa sonora, di plurilinguistica profluvie, di eponimo “mare di parole”. E il *mare* è in effetti un’immagine ricorrente, come si è visto, nella vicenda dei nostri: l’oceano utopicamente valicabile di *Assoli* trascolora infatti nel plastificato liquido amniotico di *Udunda Indina*. L’acquatico lemma – che si lega inevitabilmente al concetto di *naufragio* – veicola da parte sua un ampio campo metaforico, relativo all’esperienza umana e scenica di due artisti della ricerca teatrale prossimi alla detonazione.

⁹⁹ Cfr. Stefano De Matteis (a cura di), *Intervista*, «Scena», v, 7/8 (1980), p. 8.

¹⁰⁰ R. Cirio, *La parola s’è ammalata* cit.

¹⁰¹ Dante Cappelletti, *Leo e Perla*, in Id., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Videolibri, Torino 1981, pp. 162-163.

¹⁰² Cfr. Susan Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Einaudi, Torino 1979. Si ringrazia la Prof.ssa Teresa Megale per il riferimento bibliografico.

Gli spettacoli presi in esame, pertanto, oltre a mostrarsi come assai disponibili allo studio linguistico, risultano tappe emblematiche anche dal punto di vista storiografico: la gravidanza dell'intermezzo romano nel quadro di una corretta *messa in storia*¹⁰³ dell'arte e delle "vite" di Leo è infatti confermata – anche alla luce della disponibilità del suo archivio – da recenti contributi di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi, nonché dall'approfondita voce "Leo de Berardinis" curata da Laura Mariani per il «Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani».¹⁰⁴ Il rientro capitolino, pur nella sua brevità, produsse esiti determinanti per il futuro percorso dei nostri, conducendo l'una all'irrevocabile distacco dal palcoscenico (Perla riapparirà soltanto nel 1989, in veste di maieuta al Mulino di Fiora), mentre l'altro a un febbrile biennio solistico di improvvisazione totale, cui seguì – nel 1983 – la chiamata a Bologna.

Appendice

Si dà qui di seguito conto dei materiali adottati per lo studio degli spettacoli:

1) *Assoli* (film, formato in 16 mm, 1977) di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; interpreti: Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Nunzio Spiezia, Francesco Capasso; regia e fotografia: Mario Carbone; operatore alla macchina: Gianfranco Zamariola; fonico: Sebastiano Satti; missaggio: Claudio Nicoletta; produzione: D.A.R.C. - Diffusione Arte Cinematografica; riprese effettuate a Roma, Teatro Alberico, febbraio 1977. Non è chiaro che cosa avesse spinto Leo e Perla ad acconsentire alle riprese, considerata la congenita refrattarietà di de Berardinis a filmare il proprio teatro, perpetuabile secondo lui soltanto nella memoria di chi ne aveva fatto

¹⁰³ Cfr. Lorenzo Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta* cit., pp. 43-57.

¹⁰⁴ Si vedano in particolare Marco De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica*, «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 24-25, e R. Ferraresi, *Leo e la critica. Dallo spettacolo al teatro*, in «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 131-135. Della stessa autrice si veda anche il recente e accurato studio, principalmente focalizzato sul *Censimento teatrale* promosso da de Berardinis nel 1982: Ead., *Leo de Berardinis fra «seconda» e «terza» vita* cit. Cfr. anche il paragrafo "Azzeramenti (1977-1983)" di Laura Mariani, ad vocem "Leo de Berardinis", *Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani*, 2020: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_(Dizionario-Biografico)>), ultima consultazione: 1 dicembre 2020. Sulla struttura e storia del Fondo - Archivio Leo de Berardinis cfr. Cristina Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*, «Culture teatrali», 28 (2019), pp. 10-23. Responsabile dell'Archivio, fortemente voluto dal Prof. Claudio Meldolesi (che ne fu il primo presidente), è la Prof.ssa Cristina Valenti, affiancata dalla Prof.ssa Laura Mariani; responsabile della biblioteca e della consultazione è la Dott.ssa Maria Grazia Cupini (in precedenza, la Dott.ssa Marinella Menetti): si ringrazia il gruppo di lavoro dell'Archivio per il fondamentale aiuto nella consultazione dei materiali.

esperienza.¹⁰⁵ Il documento è visibile presso la Mediateca del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino.

2) *Nel buio rumore...*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 145 [siglato A]. A è la versione più ricca di correzioni di mano dello stesso Leo (come si evince dalla caratteristica grafia delle *d*) e contiene frequenti segmentazioni ritmiche, con accentazioni e note sulla pronuncia.

3) *Nel buio rumore...*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 144 [siglato B]. La redazione B presenta solo qualche sporadica cancellatura: come se Leo e Perla si fossero soffermati, in questo copione intermedio, esclusivamente sull’assestamento di taluni passaggi.

4) L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4., n. 143 [siglato C]. C è il testimone più prossimo alla lezione di S, nonché unico dattiloscritto non adespota, nel quale i nomi dei due artisti figurano appena sotto il titolo e poi ancora in ciascuna facciata, a mo’ di firma: potrebbe trattarsi della versione depositata presso la SIAE.

5) *Aranceto*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4, n. 148 [siglato D].

6) L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli*, «Scena», II, 3/4 (1977), pp. 79-84 [siglato S]. Questa versione fu trascritta da nastro da parte di De Matteis, che cercò di rendere per iscritto l’idea del recitato e la dinamica delle improvvisazioni; l’allora redattore di «Scena» si era recato una sera a casa di Leo e Perla per assistere a una sorta di *mise en espace* dell’opera, eseguita attorno a un tavolo. Nella *Nota al testo*, De Matteis chiarisce: «Per la trascrizione di *Assoli* ci siamo basati su vari elementi: la registrazione di una prova-spettacolo, gli appunti di Leo e Perla e un primo testo servito all’inizio delle prove».¹⁰⁶ Non è semplice stabilire quale, tra i dattiloscritti conservati presso l’Archivio de Berardinis, sia questo primo testo, usato a inizio prove.

7) Quaderno di lavoro per *Udunda Indina* (1980). Conservato presso la dimora dei coniugi Antonio Pettine e Lucilla Zanazzi (che si ringraziano per la gentile concessione al presente studio).

8) La rassegna stampa degli spettacoli *Assoli* e *Udunda Indina* è stata in parte raccolta presso l’Archivio de Berardinis (DAR Unibo, colloc. 1.3.4, buste 112-125 e 162-172), in parte presso il Centro Studi/Archivio del Teatro Stabile di Torino (sezione: buste biografiche).

¹⁰⁵ Cfr. Elena Bucci, *Inquieti e senza salutare. L’incontro con Scaramouche*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo* cit., p. 130.

¹⁰⁶ Stefano De Matteis, *Nota al testo*, in L. de Berardinis, P. Peragallo, *Assoli* cit., p. 79.