

# Un viaggio verso Sud con Leo e Perla

Matteo Tamborrino

Esattamente a dieci anni dalla scomparsa di re Leor, la casa editrice toscana Titivillus sceglie di pubblicare, all'interno della collana "I cavalieri", diretta da Eva Marinai, un volume pregevole e quanto mai ricco di documentazione, interamente dedicato alla parabola artistica ed esistenziale – dalle cantine romane fino al decentramento campano – di una delle coppie d'arte e di vita più emblematiche (ed enigmatiche) del nostro teatro. Leo e Perla: sono loro i protagonisti di questo saggio/viaggio, che con acume ripercorre una tappa decisiva della storia, non soltanto teatrale, italiana (precisamente il periodo 1967-1974, con sconfinamenti fino al 1978). Ne è autore Angelo Vassalli, Dottore di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo presso l'Università di Pisa e già allievo di Claudio Longhi a Bologna.

Il titolo, come suggerisce Anna Barsotti nella sua Prefazione, è profondamente suggestivo ed evocativo: *La tentazione del Sud* va intesa come «volontà di sondare da vicino la stagione partenopea dei due attori, il confronto (e lo scontro) con un'idea, fisica e mentale, di Meridione» (p. 15), avendo sempre ben presenti da una parte il rapporto della coppia con il pubblico, dall'altra la cornice storico-teatrale che la contiene, quella degli anni Settanta, di quello che viene soprannominato "decennio lungo del secolo breve". Si esplora insomma una "storia locale" e così facendo, oltre ad offrire un'ampia e dettagliata ricognizione della stagione in questione, vengono superati vetusti preconcetti circa il lavoro teatrale di Leo e Perla: «non si tratta di esaltare il carattere estemporaneo di un determinato frammento eletto a materia d'analisi [ ], quanto di non accontentarsi delle rappresentazioni ormai consolidate e contribuire così a ravvivare anche, di riflesso, il quadro generale» (p. 24).

Così, pur senza averne la pretesa e con grande umiltà, il volume – che alterna segmenti analitici e paragrafi di approfondimento – riesce a illuminare numerose zone d'ombra dell'intenso sodalizio biografico e artistico di Peragallo e de Berardinis, sondando altresì i rapporti dei nostri con il teatro e con i teatranti del tempo (Carmelo Bene, il Living Theatre, Eduardo). Si offrono inoltre al lettore (specialista o neofita che sia) materiali utilissimi e nel contempo estremamente rari, reperiti per lo più presso il Fondo – Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), ceduto in comodato al Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Considerata la quasi totale mancanza di documenti audiovisivi relativi all'epoca in oggetto, Vassalli si appella a fonti di prima mano e in gran parte inesplorate:

quaderni di lavoro, recensioni, interviste, memorie, fotografie, finanche il copione di *'O Zappatore. Un modus operandi*, il suo, dettagliatamente illustrato e difeso nell'Introduzione, nella quale si traccia anche una rapida ma inevitabile *outline* del Nuovo Teatro, citando grandi nomi della critica e della storia teatrale italiana, tra cui Arbasino, Quadri, Bartolucci, De Monticelli, Livio, fino a raggiungere la recente trilogia, curata da Lorenzo Mango, di Visone, Margiotta e Valentino (edita sempre per i tipi di Titivillus).

Ciò, unitamente allo slancio comparativo dell'autore e all'estrema cura con cui egli allestisce le note a piè pagina (talmente ricche da esondare, talvolta, al di là degli argini imposti dalla *mise en page*), rende il volume così originale e irrinunciabile nel panorama degli studi su Leo e Perla, dei quali vengono raccontate qui la "prima" e la "seconda vita", facendo meritare al testo un posto d'onore a fianco della pionieristica *Bellezza amara* di Manzella, dei cento testimoni raccolti da Meldolesi e del problematico studio di La Monica.<sup>1</sup>

Senza voler scadere in sperticati panegirici, precisione e perizia sembrano essere i criteri alla base della scrittura di questo saggio: la prosa è limpida e tutti gli ermetismi, insiti soprattutto nel linguaggio circonlocutorio di Leo, vengono puntualmente chiariti. Perfino le varianti onomastiche (De Berardinis vs de Berardinis e simili) oppure gli errori di stampa e i vari refusi rintracciabili nelle fonti (del tipo "qual'è?") sono instancabilmente segnalati con meticolosità quasi benedettina. Tutto ciò nell'ottica di riferire e far dialogare, con la purezza e la consapevolezza proprie dello storico (del teatro sì, ma pur sempre uno storico), un coro di voci, senza mai voler sovrapporre, prima che il terreno sia maturo abbastanza, la propria.

*La tentazione del Sud* si configura quindi come uno strumento prezioso e didatticamente valido a livello accademico, oltre che come un comodo collettore di testimonianze (*comodo* nel senso che stanno già tutte lì, ben sistemate e pronte all'uso, o all'eventuale ri-uso). L'indirizzo critico assunto tramuta presto il racconto in indagine, in *quête*, giacché l'interrogativo aureo da cui prende l'abbrivio il volume pare essere il seguente: «La discesa al Sud è stata, in fondo, un *fallire meglio* per Leo e Perla in rapporto al periodo romano?» (p. 28). Scrive Anna Barsotti: «l'obiettivo della trattazione [ ] è quello di “cercare di fare ordine nel viluppo” dell'avventura» (p. 10).

Passando a questo punto alla struttura e ai contenuti del testo, notiamo come la materia sia «stata suddivisa in due grandi blocchi, a cui si aggiunge una terza sezione meno corposa e dettagliata» (p. 25). Nella prima parte, *Leo e Perla a Roma*,

<sup>1</sup> Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche Editrice, Parma 1993 (II ed. riveduta e accresciuta *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010); M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002; Aa. Vv., *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis*, riproposti da C. Meldolesi con A. Malfitano e L. Mariani e da 'cento' testimoni, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.

1967-1970. *Un'altra giovinezza* (pp. 29-111), viene ricordato il periodo romano, quello cioè precedente alla nascita del Teatro di Marigliano. Il primo paragrafo spiega in che modo i destini umani e scenici di Leo e Perla si siano incrociati: dopo l'estemporanea occasione della replica bolognese degli *Eroi malvestiti* del maggio 1963 (per la regia di Giorgio Bandini), alla quale Peragallo aveva partecipato pur non appartenendo al CUT romano, mentre de Berardinis – che non faceva parte del cast della prima – aveva sostituito un collega, i due si ritrovarono nel 1965, quando ormai si era «già prodotto, nei loro differenti percorsi di apprendistato teatrale, un punto di rottura, una faglia di discontinuità rispetto alle esperienze professionali» (p. 29) precedenti. L'uno stava attraversando la fase calante della collaborazione con Quartucci e con la Compagnia del Teatro della Ripresa, l'altra invece – figlia d'arte, appassionata fin da giovanissima di teatro lirico – aveva debuttato in due produzioni del succitato Bandini (dopo essersi formata presso la Scuola d'arte drammatica di Alessandro Fersen), maturando poco per volta un progressivo «rigoito verso il mondo teatrale della cosiddetta *scena ufficiale*» (pp. 33-34).

Nacque così, «come risposta a una mancanza» (p. 34), il connubio/teatro di Leo e Perla

nella volontà di rimarginare, isolatamente in coppia, una lacerazione condivisa; non limitandosi alla pur preponderante simbiosi arte-vita, la dimensione esistenziale penetra in quella storica, il risentimento per le avversità individuali diviene un più generale sguardo di disincanto sulle sorti del coevo teatro italiano. Il rifiuto che ne deriva non riguarda solo [ ] «la realtà della scena ufficiale» ma ben presto si sottrarrà anche agli schematismi che vorrebbero ingabbiare la peculiare identità di lavoro all'interno di un formalismo linguistico legato all'imperio delle etichette (Avanguardia, Sperimentazione, Ricerca). Già prima di Marigliano i due attori si collocano in una posizione dalla duplice natura, periferica e centrale, inattuale e moderna: cifra emblematica del loro campo d'azione è la più volte ribadita volontà di «pensare teatralmente», ossia «pensare non necessariamente in termini linguistici; anzi il rifiuto di una cultura come gesto volontario [ ] fa sì che ci sia anche il rifiuto di una lingua, il non codice totale come scelta». [ ] Si delinea il carattere anfibio dell'attività di de Berardinis e Peragallo: bisogna negare ed eccedere il teatro per continuare a "fare teatro" (p. 34).

A questo punto, l'autore procede con un'analisi contrastiva dei primi due spettacoli della coppia, i lavori shakespeariani *La faticosa messinscena dell'Amleto* (1967) e *Sir and Lady Macbeth* (1968). La lettura è qui organizzata secondo i tradizionali paradigmi della semiotica teatrale, che Vassalli preferisce chiamare “tematiche guida”: si parte dal rapporto con il pubblico, «nel segno della coppia oppositiva “rappresentazione aperta vs rappresentazione chiusa”» (p. 25) (se in *Amleto*, infatti, lo spettatore è ancora incluso nell'orizzonte di riferimento dell'artificio scenico, in *Macbeth* c'è un superamento per “via negativa”, senza concessione alcuna alla platea). Dopodiché si prendono in considerazione la nozione di scrittura

scenica, il lavoro sul testo di partenza e la composizione materiale della scena, con le annesse «dinamiche relazionali tra i due attori sul palco, improntate su stilemi jazzistici e contraddistinte da una complementarità di funzioni e dalla presenza di una invadente attrezzatura tecnologica» (p. 25).

La tappa forse più interessante di questo itinerario analitico è quella che si concentra sull'impiego del dialetto: si esamina brevemente – partendo da un'intervista con Molè sull'*Amleto* del 1967 fino a raggiungere il noto *Per un teatro jazz* – il modo in cui si sia evoluta, nel corso del tempo, la concezione deberardiniana di dialetto. «Se da un lato [esso] è un elemento di rottura in quanto interrompe un flusso calibrato su un differente timbro linguistico, dall'altro sancisce [...] l'incontro di più fraseggi e valorizza il versante fonetico dello spettacolo, contribuendo, in maniera decisiva, a farne una *partitura musicale*» (p. 69). Preterintenzionalmente, Vassalli, con questo breve capitolo, fornisce una bibliografia essenziale di riferimento utile per futuri studiosi che desiderassero eventualmente ragionare sul ruolo svolto nel teatro di Leo e Perla dal trinomio voce-parola-idioma.

La parte prima è inoltre costellata di digressioni, che dischiudono affascinanti riflessioni, «volte ad allargare l'orizzonte e inquadrare la pratica teatrale [dei nostri] in un contesto più ampio» (p. 25). Così, l'uso all'interno di *Amleto* di un lungo brano da *The Brig* di Kenneth Brown, recitato da Peragallo, offre il destro per approfondire il giudizio maturato da Leo e compagna sull'operato del Living Theatre. Trovano poi spazio anche un focus sul Convegno di Ivrea – per comprendere quale impatto ebbe quest'epocale evento sui due artisti – e alcune “note a margine” su Eduardo, a partire dal ricordo della tanto auspicata ma mai concretizzatasi collaborazione cinematografica tra la *couple d'un soir* Bene/de Berardinis, artefici di un «disinvoltato travestimento» (p. 79) del capolavoro cervantino, e i fratelli Eduardo e Peppino. Si scopre pertanto come De Filippo, sin dalla fine degli anni Sessanta, «abbia rappresentato, per Leo e Perla, un modello (per quanto l'appassionata ammirazione contenga anche toni irruenti di diffidenza)» (p. 8).

La sezione su Eduardo conduce inevitabile al *Don Chisciotte* sessantottino, concerto-lettura che, dopo la prima al Teatro Club Carmelo Bene, vide in scena, per le repliche milanesi e torinesi, una formazione ridotta, composta dai soli Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo e Lydia Mancinelli: obiettivo principale di Vassalli è quello di ridimensionare, rispetto a quanto propose a suo tempo Giuseppe Bartolucci, l'importanza di tale incontro, pur riconoscendo lo statuto e la grandezza delle figure coinvolte. È infatti una forzatura «voler cercare in questo sodalizio una *prova* decisiva per la conquista, da parte di Leo e Perla, di un'indipendenza artistica e per l'affermazione di una loro personale identità rispetto all'ingombrante figura di Bene» (p. 91). E questo già solo per il fatto che – per ammissione dello stesso C.B. – Perla possedeva, alla data del 1968, un'autonomia di attrice tale da non renderla la semplice “spalla” di qualcuno. Si insiste allora, piuttosto, sulle «diversità dei

rispettivi percorsi» (p. 93), sull'antitetica spinta che – stando a Pippo Di Marca – avrebbe mosso Carmelo e Leo lungo la linea di demarcazione tra bene e male.

Di fronte alla mercificazione che infettò anche il teatro delle cantine romane, Leo e Perla reagirono (tra il 1969 e il 1970) congedandosi dalle scene e girando il film *A Charlie Parker*. Vassalli non dimentica di descrivere questo importante evento spartiacque, che funge da preludio alla successiva catabasi dei due attori verso Sud. Sulle motivazioni che indussero tale trasferimento, così come sulle varie etichette adottate da Leo e Perla per definire questo loro percorso nell'entroterra napoletano – percorso che li condurrà verso «una sofferta autoestinzione» (p. 120) –, si riflette ampiamente nel segmento iniziale della parte seconda del volume, *La trilogia meridionalista del Teatro di Marigliano, 1971-1974. Una via di scampo* (pp. 113-248), la più lunga e ricca del saggio, impossibile dunque da condensare in poche righe. Sembra che le ragioni di questo atto di “autoemarginazione”, che portò la coppia nella masseria di 'O Sentino per dare avvio al proprio *teatro dell'ignoranza* (formula speculare a quella di *teatro dell'errore*, usata di consueto per la fase romana), siano più materiali che non soltanto ideali o sociali, reali e pratiche prima che teoriche. «L'assenza di un progetto alle spalle è un aspetto su cui insistere perché permette di precisare le logiche del cambiamento di cui de Berardinis e Peragallo sono protagonisti» (p. 115).

Segue poi un'esaustiva sezione analitica: per non svilire gli sforzi dell'autore e i suoi «propositi di “esame sistematico” e di “filologia applicata”» (p. 27), si rimanda direttamente al volume per la dettagliata descrizione di *'O Zappatore* (1972), *King Lacreme Lear Napulitane* (1973) e *Sudd* (1974), dei quali si ripercorrono i diversi “tempi”, ben coscienti del fatto che gli spettacoli di Leo e Perla conobbero sempre nuove e mutevoli versioni. Ci basti qui segnalare come «al racconto cronachistico delle fasi succedutesi [a Marigliano] (impostazione già sfruttata nei volumi di La Monica e Manzella) è stato preferito uno zoom specifico sui tre spettacoli centrali nell'avventura in terra campana» (p. 26). Sebbene il fulcro di questa parte sia lo studio dell'evento spettacolare, non si trascura di mettere in luce da un lato l'importanza dell'insediamento in una terra sottosviluppata del Meridione, dall'altro il valore sociologico dell'incontro/scontro con la popolazione autoctona. Scrive Vassalli: «il fatto scenico scaturisce proprio dalla reazione chimica fra gli elementi caratteristici della tradizione locale (la sceneggiata quale archetipo di questo mondo), visti peraltro in un'ottica di manipolazione a causa del negativo influsso della tv, e il proprio bagaglio culturale» (p. 26). E ancora, «si è [voluto] delineare lo sviluppo della pratica teatrale del Teatro di Marigliano, con particolare attenzione all'immagine di “napoletanità” che ne scaturisce e al modo in cui gli “attori-non attori” del luogo sono stati inseriti e “impiegati” nell'ordito spettacolare» (p. 28). Si evidenzia così, procedendo verso *Sudd*, una progressiva e sistematica scarnificazione dell'impalcatura scenica, con l'abbandono – nell'ultimo spettacolo – della

sceneggiata (e della dialettica tra *alto* e *basso*) e una notevole riduzione dei tempi di rappresentazione. In altri termini, la trilogia meridionalista può considerarsi un dittico più il suo finale capovolgimento.

La terza parte, *Il sentimento del tempo perduto, o della mutevole parabola del Teatro di Marigliano* (pp. 249-270), è la più concisa e problematica (nel senso che pone dei problemi, degli interrogativi) dell'intero volume e si configura come la naturale prosecuzione della sezione precedente. Molto istruttivo è, nelle primissime pagine, il chiarimento del concetto di "antiteatro" per de Berardinis: il prefisso *anti-* va inteso non in senso negativo o falsamente rivoluzionario, ma piuttosto come sinonimo di "materialistico". Il teatro (definito borghese o "telefono") è veicolo di informazione, materializza le idee; l'antiteatro (o appunto teatro "materialistico"), invece, produce le idee nel suo farsi tecnicamente, attraverso il lavoro in scena. Grava ormai in questa fase, su Leo e Perla, un «presentimento della fine» (p. 249), che induce sì la coppia ad una necessaria trasformazione, ma che suona anche – al tempo stesso – come un nuovo inizio. «In realtà – spiega Vassalli – si è voluto evidenziare come ancor prima dell'addio a Marigliano e dell'accantonamento ufficiale dell'etichetta "Teatro di Marigliano", si generi uno scollamento tra le intenzioni maturate nel corso degli anni e le difficoltà riscontrate nel contatto con la realtà» (p. 28).

Le produzioni di metà anni Settanta (*Chianto 'e risate e risate 'e chianto* del 1975 e *Rusp spers* del 1976), che conservano ancora un forte radicamento nella provincia napoletana, presentano una natura "anfibia": sono interpretabili o come estrema coda del trittico degli anni d'oro o come preparazione di una cesura, di un distacco incombente. «Lasciatosi alle spalle Marigliano, ma con addosso la percezione acuta e spossante di una crisi, l'inconciliato radicalismo di Leo e Perla persegue con ostinazione un obiettivo conoscitivo ben fermo [...], dare corpo e voce [...] a un teatro che sia "diagnosi" e non "conforto"» (p. 260). Viene così partorita una nuova trilogia (*Assoli*, 1977; *Tre jurni*, 1977; *Avita muri*, 1978), ancora realizzata sotto l'egida della celebre sigla produttiva, che può considerarsi «il deposito o il "precipitato"» (p. 260) di quella meridionalista: è – questa – «l'occasione per interrogarsi sul chiaro cambio di rotta intrapreso [da Leo e Perla], che, in un certo modo, è un ritorno alla presenza di due solitudini in scena e alla celebrazione della "perdita" (di una storia e di un'esperienza individuali, di un'illusione comunitaria)» (p. 28). Si noti inoltre come l'approccio alle rappresentazioni si faccia qui, in questa terza parte del saggio, più asistematico rispetto alle prime due, ma non meno preciso. Questo permetterà, a chi lo volesse, di approfondire ulteriormente alcuni degli spettacoli menzionati, *in primis* il *collage* libero e "senza speranze" di *Assoli*, uno dei pochissimi di cui si conservi una pellicola cinematografica in 16 mm.

Nelle ultime pagine l'autore riavvolge il nastro, insistendo soprattutto su due elementi e tenendosi, come suo solito, a debita distanza da posizioni di facile schematismo. Innanzitutto, ribadisce la natura liminale di Leo e Perla rispetto alle

etichette del tempo, fatto – questo – che si riverbera nei rapporti intrattenuti con quello sparuto gruppo di colleghi che essi reputavano degni di stima. «In altre parole, de Berardinis e Peragallo scavano il vuoto attorno a [sé] e lo fanno con una fiera consapevolezza delle armi che possiedono» (p. 256). Si specifica poi meglio il problema del rapporto con il territorio, con Marigliano. Riportiamo qui di seguito un breve passaggio:

Si è visto come Leo e Perla diano vita a un'intensa attività di animazione che chiama in causa le questioni del "popolare", del *teatro di classe*, del *decentramento vero*; si preferisce, da parte nostra, evitare di stabilire se effettivamente si possa parlare di teatro politico e autenticamente radicato nella zone: questo non per mettere in dubbio la spinta che anima i due artisti nel loro esilio meridionale quanto per poter leggere tale avventura in una prospettiva auspicabilmente "neutra e completa", in grado di fare a meno di una militanza "troppo impegnata" sul sociale e capace di tener conto anche delle ambiguità e delle contraddizioni più volte avanzate da recensori o studiosi (pp. 267-268).

Il sipario cala così su un'immagine inquietante, eccessiva, iperbolica e, peraltro, ricorrente nel panorama del Nuovo Teatro:<sup>2</sup> «è l'ombra lunga del fallimento» (p. 268) in terra campana, tema che torna spesso nelle dichiarazioni del tempo di Leo de Berardinis, specie alla fine della sua esperienza mariglianese con Perla.

Angelo Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. di Anna Barsotti, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, pp. 328.

<sup>2</sup> Vassalli cita questo passaggio: «Ma è proprio attorno alla parola fallimento che occorre ragionare. Non dobbiamo intenderla, infatti, come il segnale di una mancanza nel progetto culturale del nuovo teatro né, tanto meno, come il segno di uno scacco che ne svaluta la portata e ridimensiona intenzioni e risultati, ghettizzandolo, di fatto, in uno spazio di minorità, in una sorta di "parentesi della storia". Fallimento è, quello del nuovo teatro, nei termini di quella che potremmo, con un'espressione un po' forte, definire una palingenesi del teatro, vale a dire una trasfigurazione tale da far ripartire da zero il suo discorso linguistico» (L. Mango, *Una questione di identità e differenza*, «Biblioteca teatrale», 101-103, gennaio-settembre 2012, p. 142).