

teatro >>> Leo De Berardinis e Perla Peragallo: teatro come jam session

di Donatella Orecchia

In occasione della recente scomparsa di Leo De Berardinis, ripubblichiamo una parte del saggio di Donatella Orecchia, Gli anni sessanta e settanta e la regia della crisi. Gli esempi di Quartucci e Tatò, Bene, De Berardinis e Peragallo, in AA.VV., Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo, a cura di A. Audino (Roma, Artemide, 2007).

Il saggio affronta una questione cardine della scena contemporanea europea (la questione della regia) contestualizzandola in un periodo particolare della storia del teatro italiano (gli anni Sessanta e Settanta) per indagare la peculiarità della ricerca e della scelte artistiche di alcuni teatranti protagonisti di quella stagione.

La storia di Leo De Berardinis è anche la storia di questo confronto con l'idea e la pratica della regia, intesa sia come inevitabile terreno di confronto e riflessione con la scena contemporanea, sia come luogo di 'sperimentazione' artistica d'attore nel suo rapporto con l'intero complesso spettacolare. Le pagine che seguono riportano la prima parte del saggio e il terzo paragrafo dedicato a Leo e Perla e tralasciano invece le parti su Bene, Quartucci e Tatò; ma è importante ricordare che il percorso di Leo non può essere letto se non in stretto e dialettico rapporto con la scena del tempo (e con la tradizione artistica che la precedette) e che le scelte sue e di Perla di quegli anni non sono comprensibili se private del contesto nel quale maturarono allora.

Carlo Cecchi come Rino Sudano, Carmelo Bene, come De Berardinis, Perla Peragallo, Carlo Quartucci e Carla Tatò, come in un singolare modo Claudio Reondi e Riccardo Caporossi (per fermarci solo agli anni Sessanta e Settanta) furono i promotori e protagonisti di una stagione teatrale e artistica in cui il conflitto intendeva essere ancora pienamente interno alla storia e poneva al suo centro il principio di contraddizione come modus per esprimere la crisi, o meglio ancora, per esprimere la condizione paradossale in cui l'artista si trova a operare nella società contemporanea. Tutti, e ciascuno nel proprio particolare modo, frequentarono in quegli anni la parodia come forma della contraddizione e tutti, nella componente metateatrale e critica che non può che appartenere all'arte contemporanea a cui non è concessa la naturalità del proprio fare, investirono il nucleo fondamentale della progettualità registica. La fecero esplodere dall'interno ne portarono alla luce la sua impraticabilità, ma senza con ciò abdicare né alla ricerca della verità, né alla responsabilità del punto di vista.

Nel 1962 la Compagnia della Ripresa esordisce al Teatro Goldoni di Roma con *Me e Me*¹. Ne fanno parte Carlo Quartucci, Leo De Berardinis, Rino Sudano, Cosimo Cinieri, Sabina De Guida, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi.

Nel 1962 Carmelo Bene inaugura il Teatro Laboratorio con il suo primo *Pinocchio*, a cui seguono le due versioni di *Spettacolo-Majakovskij*, *Capricci*, *Amleto*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca*, *Cristo 63*. Si può partire di qui per indicare alcuni frammenti di una storia che ha segnato in profondità il teatro italiano del secondo Novecento e da cui, crediamo, non sia possibile prescindere quando si guardi anche alle più recenti espressioni della scena contemporanea.

Sia Quartucci che Bene avevano esordito tre anni prima, nel 1959; ma risale proprio al 1962 l'inizio di un tentativo, breve e importante, di dare forma a una realtà teatrale collettiva, che prevede una compagnia, una comune tensione progettuale e di ricerca e, nel caso di Carmelo Bene anche uno spazio, "un buco [...] dove recitare in famiglia"², mentre nel caso di Quartucci l'incontro con la drammaturgia beckettiana, che sarà il campo di prova primo e determinante del suo percorso e di quello dei suoi compagni.

¹ Lo spettacolo comprendeva il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, *Il misantropo* di Luciano di Samostata, due operette morali di Leopardi (*Il dialogo di Federico Ruysch* e *Il Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero*) e *Atto senza parole I* di Beckett.

Teatro Laboratorio e Compagnia della Ripresa sono inoltre nomi non casuali, ricchi al contrario di spessore semantico, che si fanno dichiarazioni di poetica e che toccano, ciascuno a modo suo, due nodi centrali della ricerca di quegli anni e di quei teatranti.

Il Teatro Laboratorio, collocato nel centro di Roma, al numero 23 di piazza San Cosimato in Trastevere, richiama nel nome e nella programmazione (due sono gli spettacoli dedicati a Majakovskij) la stagione teatrale della Russia fra gli anni Venti e Trenta che resterà un punto di riferimento importante per gran parte del percorso artistico di Carmelo Bene: “una piccola cassa, un arco e un palcoscenico elisabettiano. Un gradino e basta, cinque metri di boccascena”. In un momento in cui non esistono ancora le cantine e non si parla “di avanguardia o di ‘scuola romana’, fesserie, equivoci, vezzeggiati da una critica smaniosa di classificare e d’imparentare tutto e tutti”, Carmelo Bene all’età di 25 anni, abbandonata l’Accademia Silvio d’Amico, cerca uno spazio diverso in cui portare avanti la sua ricerca in autonomia; in questo spazio apre un teatro; qui si propone di “smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa”³, in un rifiuto sfrontato e impertinente di una cultura teatrale considerata asfittica, ma anche in un vivo e intenso rapporto con la tradizione d’attore italiana e con l’antico capocomico. Di qui la denuncia sprezzante della normalizzazione razionalizzata di tanta parte del teatro di allora, da un lato, e di qui, contemporaneamente, l’esplosiva parodia del mito romantico-decadente del grande attore.

D’altra parte, lo stesso nome scelto dal gruppo diretto da Carlo Quartucci, Compagnia della Ripresa, è già una dichiarazione di poetica: l’idea di un teatro cioè che intende fin da principio *riprendersi* il teatro tutto, attraverso un’assunzione di responsabilità completa verso ogni aspetto del linguaggio usato e una rivisitazione critica della propria specifica tradizione. All’antagonismo, che era stato proprio delle avanguardie primonovecentesche e che in quegli stessi anni caratterizzava anche il percorso di alcuni poeti italiani (i Novissimi), Quartucci e i suoi compagni intrecciano il richiamo forte al passato: si assumono cioè la responsabilità di contraddire la propria contemporaneità in una prospettiva che prevede la memoria, il radicamento nella tradizione e, insieme, la consapevolezza di quanto la concretezza tutta storica dei processi sociali segnino le forme artistiche in modo profondo.

Linguaggio e strutture economiche, assetti culturali e modi di produzione, istituzioni artistiche e politiche, sono tutti aspetti di una complessità che deve essere affrontata, per venire contraddetta, riconoscendo nel presente i percorsi della storia e i suoi perché. Ripensare ai luoghi, al pubblico, alla recitazione, alla funzione sociale del teatro, alla sua organizzazione produttiva significa fare i conti con le ragioni storiche del presente e con la memoria del passato che perdura nell’oggi, come traccia. Significa mettere in discussione forme e rapporti, per distruggerli o farne memoria, in un percorso di continuità o di rottura che tuttavia resiste alla semplice e normalizzante rimozione.

E facciamo ritorno al 1962 e, dunque, al contesto nel quale si collocano queste due esperienze. Sono questi anni in cui si sta esaurendo quella stagione della scena italiana che aveva visto il giovane Strehler, Luigi Squarzina, Vito Pandolfi, Luchino Visconti segnare attraverso i loro spettacoli un’importante linea di ricerca all’interno del linguaggio della regia teatrale, ma che ora inizia a mostrare tutta la sua fragile tenuta. La regia critica o regia del doppio e simultaneo percorso⁴ (di trasposizione attenta e meticolosa del testo drammatico e di sua attualizzazione), che aveva prodotto negli anni cinquanta alcuni momenti interessanti di elaborazione linguistica, mostra ora tutta la sua fragile tenuta, la sua stanchezza inventiva e soprattutto l’incapacità di porsi come reale alternativa al sistema produttivo.

Nata “nell’alveo della funzionalità”⁵, le era in gran parte mancato l’antagonismo, la capacità di esprimere una critica radicale alla recente tradizione della scena italiana, egemonizzata da una regia *in minore* rispetto alle sperimentazioni europee, erede di un’ideologia tutta letteraria che vedeva nel testo la *verità* del teatro, nell’attore un soggetto sostanzialmente privo dell’autonomia di elaborare una propria proposta estetica e di un processo che all’inizio del secolo aveva visto il rapido disintegrarsi del sistema economico-organizzativo ottocentesco, sotto la pressione della progressiva industrializzazione della scena.

² L. Pascetti, *Le “prime” del mese*, in “Arcoscenico”, giugno 1962, pag. 2.

³ C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 124.

⁴ Facciamo qui riferimento alla definizione proposta da Claudio Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984). In quelle pagine, da cui non si può prescindere per un discorso sulla regia in Italia, lo studioso propone una tripartizione delle forme di regia del secondo dopoguerra: la regia di orchestrazione stilistica, la regia a spettacolo unico, la regia critica.

⁵ Si vedano in particolare le pagine 278-298 dello studio citato di Claudio Meldolesi.

Lontana dalle sperimentazioni altrove frequentate, la regia si era infatti complessivamente affermata in Italia nel corso degli anni trenta come “istanza funzionale” al processo di industrializzazione (produzione ben confezionata di spettacoli di complesso, coordinati da una mente esterna che ne garantisce compattezza, replicabilità, attenzione al testo drammatico di riferimento, controllo delle intemperanze dell'attore) e di razionalizzazione dello sviluppo teatrale, all'interno di una precisa strategia di controllo e normalizzazione culturale. Parallelamente, la scena italiana aveva assistito a un progressivo impoverimento della vitalità artistica dell'attore che, sempre più privato del contesto linguistico in cui elaborare il proprio peculiare stile d'artista in dialettico rapporto con la tradizione, si era ridotto nella maggior parte dei casi a essere *funzione* di un ingranaggio che lo sovrastava. Certo non mancavano le eccezioni, anche importanti e luminose (Salvo Randone, Gianni Santuccio, Gian Maria Volontè, Sarah Ferrati, per fare solo alcuni nomi); eppure la “maestranza ben addestrata” agli ordini del regista auspicata da Silvio d'Amico e, prima di lui, da molta parte della critica teatrale italiana, preoccupata innanzitutto della salvaguardia dell'integrità del testo drammatico, si era fatta in gran parte realtà. E per tornare ora rapidamente a dove eravamo partiti, rimandando a studi ben più ampi ed articolati l'approfondimento della questione⁶, il tentativo compiuto nell'immediato dopoguerra dalla regia critica di avviare un differente percorso agli inizi degli anni sessanta complessivamente faceva i conti con l'esaurirsi della sua vitalità e con i limiti della sua proposta.

Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, che iniziano la loro attività teatrale in quegli anni, indicano tre percorsi (non gli unici) che hanno posto al centro della loro ricerca proprio quanto la regia critica aveva in gran parte evitato: l'antagonismo, la proposta *paradossale* di un'alternativa radicale rispetto alla società e al linguaggio artistico dei loro tempi.

Eredi di quella tensione progettuale che aveva caratterizzato alcune delle esperienze più interessanti della scena europea fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, ne rivelano le urgenze e le contraddizioni, l'ambizione demiurgica e la coscienza della crisi, l'antagonismo con l'esterno e la conflittualità interna. E lo fanno con gli strumenti e la cultura d'attore che è loro propria, proseguendo – anche per capovolgerla in alcuni aspetti – la tradizione del grande attore dell'Ottocento.

Il discorso che qui bisognerebbe aprire è molto ampio ed esula dall'oggetto specifico affrontato in queste pagine; eppure è importante sottolineare che, come suggeriva Mario Apollonio parlando di Eleonora Duse (e poi Claudio Meldolesi, Gigi Livio), in Italia è necessario guardare all'interno della tradizione d'attore per trovare qualcosa di paragonabile per forza progettuale e complessiva ridiscussione dei parametri artistici teatrali ad alcune esperienze maturate in Europa fra fine Ottocento e inizio Novecento, caratterizzate, pur nella differenza dei percorsi e dei punti di vista, da una comune urgenza di rifondazione del linguaggio della scena unita al definirsi e diffondersi dell'idea e della pratica registica. Ed ecco che, proprio in relazione a quel percorso (che vede primo fra tutti e con grande anticipo su tutti, Gustavo Modena, e poi Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana⁷, in parte Eleonora Duse, Ettore Petrolini, Antonio Petito, Eduardo De Filippo per fare i nomi più significativi), è necessario collocare l'esperienza degli anni sessanta e settanta di Quartucci, Bene, De Berardinis, Peragallo. E poi, accanto a loro, anche di Carlo Cecchi, di Rino Sudano e Anna d'Offizi, di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi. E oggi di altri che proseguono la loro ricerca all'interno di quel solco.

[...]

3. Leo De Berardinis e Perla Peragallo teatro come jam session

LEO: Signò, io avrei tutto l'animo di cantarvela... non c'è l'orchestra!

PERLA: Comme? Non c'è l'orchestra, c'aggia fà!

L'orchestra simmo nuie! A Facciamo nuie l'orchestra!

LEO: Io faccio i timpani allora!

Però mi raccomando non facciamo le solite storie, non sprecate le note.

PERLA: Nun sprecà le note!

⁶ Oltre al già citato studio di Claudio Meldolesi, si vedano gli studi di Gigi Livio raccolti in *Minima theatraia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984 (in particolare sulla scena italiana negli anni del fascismo e per un approfondimento dei mutamenti come delle continuità con l'epoca giolittiana e con quella del secondo dopoguerra); R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le lettere, 1996.

⁷ Rimandiamo a questo proposito allo studio di A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Università degli studi di Torino-DAMS, 2002.

LEO: Nun sprechiamo le note! Dai!

Sempre i quarti le cose, facciamo i due ottavi che sono più piccoli.

Due ottavi e basta

PERLA: Capito?

LEO: Quali quattro quarti,. S'allarga sempre..

PERLA: 'O selfmeidmen

LEO: 'O selfmeidmen s'allarga sempre. Sei ottavi? Duie n'è fa', duie: battere e levare, battere e levare...

Chi batte?

PERLA: Batto io

LEO: E te pareva.

(Perla con pernacchi e Nunzio con fischi battono il tempo di questa tarantella).

(Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Assoli, 1977).

Il 25 ottobre 1968 a Roma, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo portano in scena *Don Chisciotte*⁸, recita-lettura da Miguel Cervantes. Occasione unica e non più ripetuta di diretta collaborazione fra i tre, è questo un episodio che è importante ricordare qui a testimonianza concreta di come i percorsi che stiamo seguendo fossero alle loro origini molto più intrecciati di quanto non possa apparire oggi. "La tecnica messa in opera da Carmelo e Leo è probabilmente accostabile a quella delle ultime correnti di ricerca del jazz", commenta Edoardo Fadini⁹ e il risultato è un "contrappunto concertistico" fatto di "sovrapposizioni" di voci, "amplificazioni meccaniche", "crocchiare dei vetri rotti", "erompere finale di melodie verdiane"¹⁰. Con un'espressione, che in seguito significativamente sarà il titolo di uno spettacolo di Leo e Perla, i tre attori recitano come assoli, liberi nell'improvvisazione sulla base di una struttura definita e condivisa, come strumenti in un concerto jazz. Una forma questa che Leo e Perla avevano in parte già sperimentato nelle recite precedenti e che poi continueranno a frequentare e che sarà importante approfondire.

Compagni d'arte a partire dal 1967 e poi fino al 1980, Leo e Perla avevano esordito con *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* al Teatro alla Ringhiera di Roma (il 21 aprile 1967) a cui era seguito *Sir Lady Macbeth*, al Teatro Club Carmelo Bene (il 4 marzo 1968). Già da quelle prime prove la poetica dei due attori aveva trovato una collocazione all'interno del panorama artistico contemporaneo e una ragione poetica di rara nettezza e forza. Bartolucci li aveva chiamati a partecipare al Convegno per un Nuovo Teatro a Ivrea nel 1967. E proprio in quell'occasione Carmelo Bene li aveva incontrati, riconoscendo fra i presenti solo in loro – oltre che in Quartucci – un'autentica sintonia artistica. Di lì l'invito al suo teatro e la collaborazione al *Don Chisciotte*.

Seguiranno poi l'abbandono di Roma, l'inizio del lavoro a Marigliano, la fase del 'Teatro dell'ignoranza' con spettacoli come *O' zappatore* (1972); il ritorno a Roma, *King Lacreme Lear Napulitane* (1973), *Sudd* (1974), *Chianto 'e risate risate 'e chianto* (1975), *RuspSspers* (1976), *Assoli* (1977), *Tre jurni* (1978), *Avita muri* (1978), *De Berardinis-Peragallo* (1979), *Udunda Indina* (1980; ultimo spettacolo in cui Perla Peragallo è in scena accanto a Leo). Pur nelle variazioni, che inevitabilmente ci saranno nel corso degli anni e che non è qui possibile analizzare, resta a caratterizzare l'intero percorso di Leo e di Perla una costante e fortissima tensione etica, politica e estetica in aperto conflitto con il teatro del loro tempo (e attraverso il teatro con l'arte tutta di quel tempo): il teatro istituzionale e di regia, da un lato; quello della così detta avanguardia, che proprio allora fioriva portando già i segni profondi della sua compromissione con la società dello spettacolo, dall'altro. Pur riconoscendo alla regia italiana il merito di aver fatto "piazza pulita di certi rimasugli ottocenteschi e dell'ignoranza del primo Novecento italiano", Leo in un colloquio degli anni ottanta ne denuncia con forza il provincialismo e, ancor più, il fraintendimento di Brecht, il rifiuto di Artaud (accettato "esclusivamente da un punto di vista clinico-culturale"), la rimozione "del futurismo – e per futurismo intendo quello russo, in particolare Majakovskij. Mentre proprio da Brecht, Artaud e Majakovskij avrebbe dovuto cominciare il teatro del dopoguerra. Invece la regia non ha fatto altro che distruggere l'attore. Senza offrire in cambio un'altra funzione"¹¹.

⁸ *Don Chisciotte* di Miguel Cervantes, a cura di Carmelo Bene e Leo De Berardinis. Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe, Claudio Orsi. - Roma, Teatro Carmelo Bene, 25 ottobre 1968.

⁹ *La crisi di chi guarda. Carmelo Bene/Leo De Berardinis/Edoardo Fadini sul "Don Chisciotte" di Bene*, in "Sipario", novembre 1968, p. 14.

¹⁰ F. Quadri, *Don Chisciotte da Cervantes. Compagnia Carmelo Bene Lydia Mancinelli, Milano, Teatro Lirico*, in "Panorama", 19 dicembre 1968, p. 12.

¹¹ *Per un teatro jazz*, Intervista a Leo De Berardinis di Oliviero Ponte di Pino, pubblicata originariamente in Jack Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, Ubulibri, Milano, 1983, p.



Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Sudd (1974)

Proprio di lì, dalla condivisa rottura con le convenzioni del teatro naturalistico e, in particolare, da Brecht e Majakovskij per la tensione politica, da Artaud per la difesa del corpo d'attore contro la parola¹², parte il percorso comune di Leo e Perla. Attori/artisti in senso pieno e compiuto, artefici di tutto lo spettacolo (testo, suoni, luci, costumi, scenografia, video), responsabili di ogni dettaglio nel momento del gioco scenico, hanno sempre inteso il teatro come "tecnica conoscitiva" e non come "strumento di comunicazione", con ciò sgombrando il campo da un'idea e una pratica teatrale (propria non solo della regia, in verità, ma certo da quella resa egemonica) in cui la recita è rappresentazione di altro già dato o previsto, invero sempre perfezionabile di un modello progettato altrove, momento finale di

comunicazione di un prodotto. Al contrario i due attori rivendicano con forza un teatro come momento di scoperta e di conoscenza sia per gli spettatori (e questo è un sentire largamente condiviso, almeno in teoria) sia per attori (e questo è invece molto meno condiviso e praticato). Una conoscenza che non avviene prima, ma *nel mentre*: come il pittore che sintetizza in un tratto, in un colore, in una sfumatura quanto la sua sensibilità e il suo sguardo hanno colto e trattenuto, quanto i suoi studi hanno appreso e la sua riflessione approfondito, e ciò facendo non solo esprime ma conosce qualcosa di sé, del linguaggio che sta frequentando e della realtà che lo circonda, così il teatrante quando è di fronte al pubblico dà forma (in gesti, intonazioni, sfumature di colore, intensità, pause e accelerazioni) alla sua sapienza scenica, non per *comunicare* quella sapienza ma per scoprire e conoscere altro attraverso di quella e attraverso il rapporto dialettico con lo spettatore. Solo il vero teatrante, che non può che essere anche un grande attore, può fare tutto ciò. "E se è così, il gesto di una mano sulla fronte di Amleto, deve essere tutto un mondo interpretativo, un atto conoscitivo, deve essere esso stesso la conoscenza, e non soltanto un modo di comunicare una elaborazione conoscitiva"¹³.

Di qui il rapporto con ciascun dettaglio della scena chiamato a partecipare all'azione teatrale dell'attore totalmente 'regista di se stesso', in una forma di prossimità fisica e di diretta funzionalità al suo agire. Tutto, luce compresa, deve poter essere modificato in ogni momento da colui che recita: cosicché per esempio, al contrario dell'illuminazione della scena tradizionale dove "quei cazzi di proiettori e riflettore si accendono in quel determinato punto e tu ti devi trovare in quel determinato punto"¹⁴, spiega Leo, "io mi porto dietro il riflettore"¹⁵.

Di qui inoltre il testo sempre inteso come *partitura d'attore*: da principio come *riscrittura* da Shakespeare, di *Amleto* (perché *Amleto* è "la retorica dell'attore, no? Cioè, di una certa cultura piccoloborghese o borghese, è proprio... l'*Amleto*! Aah! L'*Amleto*!... capito?"¹⁶); poi di *Macbeth*, per i suoi versi e perché dà a Leo e Perla la possibilità di sperimentare una forma di recitar cantando shoenberghiano; quindi, l'abbandono dei riferimenti della cultura teatrale borghese e il passaggio alla sceneggiata napoletana e all' "alfabeto degli analfabeti"¹⁷ (a partire da *O' Zappatore*) alla ricerca di una lingua che possa essere compresa anche dal pubblico dei sottoproletari di Marigliano.

¹² Eppure l'opposizione di Artaud al testo è, dal punto di vista di Leo e Perla, mal impostata: il problema non sarebbe lì, bensì nel concetto di teatro come "esperimento in ogni frazione infinitesimale, nella durata" (L. De Berardinis e P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in "La scrittura scenica", n. 3, 1971, p. 50).

¹³ *Idem*, p. 48.

¹⁴ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, in "Quarta parete", 3/4, 1977, p. 165.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, p. 163.

¹⁷ Sono parole di Leo De Berardinis tratte da un'intervista comparsa su "La Repubblica" nel 1976, in cui l'attore chiarisce come il lavoro di quegli anni sulla sceneggiata e sulla realtà di Marigliano non fosse affatto "teatro popolare" con tanto di visione edulcorata e naïf della cultura sottoproletaria (profondamente reazionaria), quanto piuttosto "teatro di classe". L'importante è coinvolgere quella cultura "in un processo dialettico violento e doloroso, senza nessun margine per delle facili pacificazioni": N. Garrone, "Con me la sceneggiata diventa teatro di classe", 10 giugno 1976.

“Sono un autore, come Molière o Shakespeare, che scrivono a seconda degli attori che hanno a disposizione”, afferma Leo; e così avverrà non solo per se stesso e per Perla ma anche per gli attori semianalfabeti di Marigliano, poi inseriti stabilmente nella compagnia (Sebastiano Devastato, Nunzio Spiezia e Luigi Fininzio)¹⁸. C'è, in questo recupero della scrittura teatrale a un rapporto diretto con la scena e in questa rinnovata saldatura di funzioni in un'unica figura, un modo per contraddire una consuetudine ormai decisamente egemone in quegli anni in Italia alla base di buona parte del teatro di regia nostrano e insieme c'è un modo per tornare a confrontarsi con un mestiere antico (quello di Molière appunto), in un modo però che tenga conto del contesto contemporaneo.

Inoltre, nel rifiuto di buona parte della tradizione letteraria di cui la cultura borghese si sarebbe impossessata quale suo patrimonio (Shakespeare compreso), i due attori attingono a tradizioni artistiche e linguistiche diverse (dal jazz al melodramma, dalla sceneggiata al teatro di tradizione napoletano, dalla poesia colta alla cultura del sottoproletariato di Marigliano) e danno forma a una drammaturgia che è insieme critica della drammaturgia data: nessuna sacrale autonomia rispetto alla scena (lo spartito c'è, ma come vedremo, anche per venire variato durante la recita), nessuna compiutezza formale (non solo per un'esigenza di flessibilità, ma perché “opera aperta” in sé), plurivocità di punti di vista (ciascuno corrispondente a una ‘voce’ d'attore in scena) che s'intrecciano mantenendo la propria autonomia senza convergere nell'unico punto di vista dell'autore.

E facciamo ora ritorno alla ricerca di un modello che permetta un'aggregazione del complesso spettacolare alternativa da un lato al sistema dei ruoli e dall'altro alla regia. Come nei primi spettacoli e poi nel *Don Chisciotte*, così anche successivamente, la via sperimentata da Leo e Perla manterrà sempre un forte riferimento formale, confermato dalle loro dichiarazioni esplicite di poetica, alla musica jazz. Non c'è ovviamente in ciò alcuna ingenua identificazione dei due linguaggi artistici, bensì un lavorare per analogia. Incrociando quel riferimento musicale con altri più direttamente teatrali, Leo e Perla elaboreranno una forma particolare di teatro di cui indichiamo di seguito pochi sintetici punti.

– *L'attore lirico*. In analogia allo strumento musicale, l'attore deve essere lirico. Un artista cioè che sappia riassumere in sé le funzioni del drammaturgo e dell'attore, dello scenografo e del tecnico luci, del costumista e del rumorista; un attore la cui recitazione sia autonoma da ogni riferimento a caratteri o tipi, a personaggi e trame, libera da regole di coerenza psicologica o narrativa; un artista che abbia un rapporto con il linguaggio verbale simile a quello che hanno il musicista jazz o il poeta, dove le parole valgono per come scandiscono il tempo, per il fraseggio che permettono di costruire, per la loro sonorità molto più che per il loro significato immediato. “[I]n effetti si tratta di un fraseggio – afferma Leo –, di una ricerca di timbri, si tratta di porsi di fronte alla battuta personalizzandola”, così come fa Charlie Parker di fronte alla battuta musicale. E si tratta, inoltre, di criticare in questo modo tutto un linguaggio che ha caratterizzato il teatro dell'ultimo secolo, mettendo in discussione il sistema di valori che quel linguaggio verbale ha portato inevitabilmente con sé. Ecco allora che l'inservibilità di quel linguaggio e l'impotenza a comunicare si traduce non in afasia, bensì in una forma di logorrea verbale e sonora, “con fenomeni di ecolalia, dislalia”, con ripetizioni, variazioni, distorsioni, “non importa quanto indegni o degradati” perché “importante è il fraseggiare, non la frase”¹⁹.

– *Il modello del jazz*. All'andamento apparentemente molto libero e quasi caotico degli spettacoli, corrisponde in verità un saldo rigore formale cui collaborano tutti gli attori della compagnia, in un complesso gioco compositivo le cui regole sono in parte analoghe a quelle delle formazioni di jazz. Un leader (Leo) conduce e coordina il gioco; accanto a lui, un'altra figura (Perla), “un riferimento costante, qualcosa di fisso, la martellata che arriva ogni tanto”²⁰, assolve alla funzione – che nel jazz è svolta solitamente dal batterista – di definire il tempo e di tenerlo e, insieme, di sviluppare un discorso che si manterrà sempre parzialmente autonomo e parallelo rispetto a quello degli altri; infine, provocati, stimolati, talvolta straniati nel loro recitare da Leo-leader, gli altri attori o musicisti costruiscono i frammenti della recita. Un teatro inteso come ricerca e non comunicazione trova così una struttura organizzativa e formale che corrisponde alla sua tensione poetica.

– *Il leader/regista (Leo)*. Leo è dunque il “leader”: regista in scena e insieme parodia del regista,

¹⁸ L. De Berardinis, *Marigliano*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. 297-8.

¹⁹ R. Cirio, *È la radio che traccia il solco...*, in “L'Espresso”, 17 giugno 1979.

²⁰ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, cit., p. 180.

coordinatore di frammenti che non si possono tuttavia comporre in un tutto organico, responsabile di mantenere l'esile filo di una trama che è "una trama folle allucinata asintattica, spezzata lacerata"²¹, orma parodica di una trama compiuta, che contraddice "il feticismo della trama dello spettacolo borghese"²². Su questo esile filo 'narrativo' Leo può incastonare i frammenti degli altri, o meglio, su questo "lacerto di trama" i pezzi (assoli) di Perla soprattutto e degli altri attori si inseriscono a formare un concerto dissonante. Leo si aggira "vestito elegantemente", "ironico e disperato sulle assi del palcoscenico tentando di mettere insieme i pezzi rotti di chissà quale unità irricomponibile, disperato e straziato proprio per questa impossibilità di ricomporre, di mettere i frammenti al proprio posto, perché i frammenti del teatro sono lì, mostrati nella loro nefanda e affascinante nudità, che gli si rivoltano contro e non vogliono essere ricomposti perché nessuna ricomposizione è possibile che non sia compromessa con il consolatorio ritorno all'ordine"²³. Del regista, il leader conserva l'intenzione di coordinamento, ma denuncia l'impossibilità di giungere a un ordine; del primo attore, romantico ed esteta, mantiene il protagonismo da star che rivolta tuttavia in parodia; dell'attore di tradizione, porta i segni, ma come di un sopravvissuto a un mondo che non c'è più – se non nella proiezione fittizia di alcuni –. "Sgargiante camicia rossa, ironico, paziente, affranto", Leo vaga "sul palcoscenico buio", "con un proiettore e un microfono" a stanare "con improvvisi flash l'uomo degradato, l'uomo bestia dei ghetti e della civiltà industriale".²⁴ Di questo mondo di disperati Perla, senza la quale il perno intorno al quale costruire lo spettacolo mancherebbe e il gioco verrebbe meno, è il centro vitale.

– *La batteria come perno dell'ensemble (Perla)*. Approfondire la poetica e il particolarissimo stile d'attrice di Perla Peragallo richiederebbe certamente un discorso a parte. Bastino qui solo alcuni rapidi cenni, utili a proseguire il nostro discorso. Perla non recita una parte, non un personaggio: esprime se stessa, il suo dolore, la sua dannazione, il suo senso del tragico e la sua rabbia contro un mondo e un'arte degradati senza possibilità di riscatto. E la degradazione e la rabbia la investono tanto che non è possibile personificarle, fingerle recitando una parte. Perla è in scena quella rabbia e quella degradazione, è "la messinscena della propria realtà"²⁵ con quel tanto di finzione ineluttabilmente necessaria all'esibizione teatrale, ma ridotta tuttavia al minimo. A "lei resta il privilegio della rabbia dello sfogo del pianto [...]



Leo De Berardinis, *O Zappatore* (1972)

battagliera, passionale, violenta. Chiusa in gesti animali, eppure sordamente anelante a una angelicità"²⁶; ecco che "col viso bianco violaceo, in tulle bianco, bianchissima trottola, si aggira, barcolla come un'afflitta Taglioni da caffè concerto", "recita nel puteferio una sua 'symphonie en blanc majeur'", "un suo virtuosismo di sciantosa-cigno"²⁷ in *O'zappatore*, "si aggira tra le tombe ricurva, sbilenca, ingoffita da uno squallido sacco, portando una fisarmonica e vario ciarpame", gli "occhi pesti, infossati, fa smorfie scimmiesche, urla con voce squarciata di guitta e di rivendugliola"²⁸ in *Chianto 'e risate risate 'e chianto*. Come questo universo poetico e artistico entri in relazione con il resto dello spettacolo e in particolare con Leo è, crediamo, il vero nodo di questo nostro discorso. Di sera in sera le aggregazioni timbriche e di fraseggio, gli scambi verbali e la scansione dei ritmi e poi interi frammenti di copione dell'ensemble possono variare a seconda del contesto concreto in cui la recita avviene. È Leo a coordinare, come si è detto, o meglio ancora a cercare, a frugare "con proiettore e torcia nel buio, tra figure accuciate e dementi che ossessivamente cercano di masticare, succhiare, mordere, leccare, tra i rifiuti. In questo linguaggio di disperati il linguaggio è sparito. Restano gemiti e parole balbettate"²⁹.

²¹ G. Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, in "L'asino di B.", novembre 2002, p. 21. Si rimanda a questo saggio per un'analisi della poetica recitativa di Perla Peragallo e l'approfondimento di questioni qui solamente accennate.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 20.

²⁴ D. Righetti, *Diogene scende nel tragico Sud*, in "Il giorno", 7 maggio 1976.

²⁵ G. Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, cit., p. 22.

²⁶ G. Guerrieri, *Pulcinella e Viviani tornano dal futuro*, in "Il giorno", 4 maggio 1975.

²⁷ A.M. Ripellino, *Mezza Napoli nel tritacarne*, in "L'Espresso", 19 novembre 1972.

²⁸ A.M. Ripellino, *Lazzaro fa il maramao*, in "L'Espresso", 29 giugno 1975.

²⁹ D. Righetti, *Diogene scende nel tragico Sud*, cit.

Perla fa da perno: “essendo lei arrabbiata sempre in un determinato modo, forse –...forse può determinare quel punto focale attorno al quale... in effetti lei ha sempre fatto da perno allo spettacolo...”³⁰. La sua esibizione, che non prevede grandi variazioni da una sera all'altra al limite di non contemplare quasi improvvisazioni, indica come un basso continuo il tempo della recita e fornisce così innanzitutto a Leo la struttura su cui improvvisare: una struttura non “di tipo borghese, interpretativo, da attrice, eccetera eccetera” ovviamente, bensì “proprio tecnico, teatrale”. Come la batteria nell'ensemble jazzistico.

Il risultato appare a Ripellino “*manoscritto di cui un gatto abbia confuso i fogli*”³¹: espressione questa che, sebbene proposta dal critico in relazione a *'O Zappatore*, ci sembra possa essere estesa a molti altri spettacoli di quegli anni e farsi efficace immagine per indicare complessivamente un intero percorso di ricerca artistica. Confusi e forse perduti per sempre alcuni fogli (e con quelli l'ordine che li avrebbe resi intelleggibili), l'opera originaria (il manoscritto) appare solo più nella sua dimensione di residuo risibile (colpa di un gatto!), documento frantumato, fatto di schegge e frammenti non componibili, traccia solcata da vuoti e interrogativi. In questo senso le recite di Leo e Perla sono opere allegoriche – nel senso in cui dell'allegoria scrive Benjamin³² –, opere che fanno confrontarsi con la realtà franta, dissociata, lacerata della società contemporanea. S'intende qui allegoria come forma della crisi e come forma dell'ostinazione a porre in modo storico (mettendo cioè in campo le contraddizioni della realtà e del contesto storico-sociale, artistico in cui si colloca) la domanda sulla verità, nella coscienza che la risposta sarà un'altra domanda, anch'essa storicamente definita. Non siamo dunque di fronte a un'abdicazione alla ricerca del senso, né alla disinvolta rinuncia alla prospettiva storica o una resa alla confusione: il teatro di Leo e di Perla ha al contrario un forte radicamento nella storia e un'altrettanto forte tensione di ricerca della verità.

Allegoria come forma artistica che chiede di essere interrogata, che anzi necessita dell'intervento interpretativo del lettore (spettatore) perché i suoi frammenti escano dalla condizione di apparente muto e caotico frastuono. Come un enigma la cui soluzione non è data una volta per tutte, ma che solo sotto lo sguardo storico del visitatore critico può aprirsi a una precaria e fragile soluzione, così la forma allegorica, in un tempo che ha perduto la certezza in una verità data (il manoscritto perduto) e la possibilità di recuperare il significato delle cose attingendo a un passato incorrotto, provoca il lettore a rischiare la sua interpretazione e a rivolgere a sé storicamente, ancora e ancora, la domanda sulla verità.

Nel 1981 Perla Peragallo si ritirerà dalle scene. Leo De Berardinis proseguirà il suo percorso prima solo poi con altri compagni e nel 1984 giungerà a Bologna dove fonderà il Teatro di Leo.

³⁰ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, cit., p. 181.

³¹ A.M. Ripellino, *Mezza Napoli nel tritacarne*, cit.

³² W. Benjamin, *I 'passages' di Parigi*, trad. it., a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 2000.