

saggi

Il cuore della distruzione. La ricerca di Leo e Perla tra *Avita muri* (1978) e *De Berardinis-Peragallo* (1979)*

Matteo Tamborrino

ABSTRACT *The very heart of destruction. Leo and Perla's theatre between Avita muri (1978) and De Berardinis-Peragallo (1979)*

Abstract *Avita muri* and *De Berardinis-Peragallo*, performed during an era of traumatic upheavals for Italian history, represent the very heart of that creative phase of Leo and Perla's theatre called by the actor himself «destruction of the theatre» (a period ended in 1981 by Peragallo's abandonment). This destruction, not only professed on a theoretical level, but actually carried out by the two actors in their own artistic and existential experience, started with the return of the couple in Rome, following the exhaustion, around 1976, of their decentralization in Marigliano. The present contribution intends to analyze (mainly on the basis of archival documents and press clippings) the two shows, emblematic examples of an experimentation which aims to a systematic overthrow of the traditional scenic standards and to bring out a fatal pessimism towards human nature, questioning the possibility of doing, or rather being, theatre in contemporary age.

KEYWORDS Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Rome, destruction, experimental theatre.

1. Un teatro da distruggere? Un'introduzione

Leo e Perla dissero addio a Marigliano «nel '75/'76, per autoconsumazione»¹ della ricerca iniziata cinque anni prima fra le strade attorno alla masseria 'O Sentino,

* Il presente articolo è tratto da M. Tamborrino, «*Fino all'urlo e al vuoto assoluto*». *La "distruzione del teatro" di Leo e Perla*, tesi di laurea magistrale in Culture Moderne Comparate, Università di Torino, relatore: Prof. A. Petrini, a.a. 2018-2019 (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 delle Università di Firenze, Pisa e Siena (tutor: Prof.ssa E. Marinai, Università di Pisa).

1. L. de Berardinis cit. in M. De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azione*, vol. IV, AkropolisLibri, Genova 2013, p. 178. Del "presentimento della fine" insito in *Sudd* discorre la III parte di A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. A. Barsotti, Titivillus, Corazzano 2018.

saggi

75

«officina di trasgressività creativa»². In un'intervista del 1976 è Leo stesso a chiarire le ragioni del distacco, riferendosi al fallimento di quel proposito artistico di rinnovamento che l'attore e la compagna avevano tentato di instillare nel microcosmo partenopeo, dapprima attratto in maniera mesmerica dal progetto di «animazione/relazione» dei "romani", ma poi dimostratosi altamente refrattario a modificare le proprie strutture di base³. L'unico attore geopolitico superstite, Nunzio Spiezia, adduce – per spiegare l'esaurimento dell'esilio campano – motivazioni contingenti, parlando un clima di crescente ostilità nei confronti dell'*ensemble*⁴; da parte sua, Stefano De Matteis, arricchisce il quadro con un dato antropologico: «C'è stato un giorno – ha recentemente dichiarato – in cui Leo li ha maledetti, e ha fatto questa promessa a sé stesso: "Io qui non ci tornerò mai più", sputando a terra e calpestando il proprio sputo, come se fosse una specie di marchiatura, di quelle che si usava fare nelle campagne»⁵. Una versione – quest'ultima – che trova riscontro nella recensione a *Rusp spers* di Italo Moscati⁶: le invettive lanciate da Leo contro il pubblico – attentamente raccolte dal critico – lascerebbero trapelare, secondo Vassalli, un «reale malcontento»⁷ nei confronti del borgo campano da parte della coppia, che, accompagnata dalle ultime vestigia mariglianesi, scelse di rientrare a Roma nell'autunno del 1976, installandosi presso la lussuosa villa di viale Cortina d'Ampezzo di Mario Peragallo⁸.

La fase successiva, inaugurata nel febbraio del 1977 da *Assoli* e chiusa nel maggio del 1981 dal totoesco *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, che scelsero comunque di continuare a presentare i propri allestimenti sotto la sigla produttiva impiegata fino a quel momento (Teatro di Marigliano). Il ritorno capitolino segnò l'inizio di una nuova era, nella quale si avvertiva l'esigenza di decomporsi e rifondarsi: un lustro, dunque, dalle tinte fosche – anche a causa del crescente alcoolismo – che portò all'a-

2. T. Megale, *Tempo della vita e tempo della scena a Marigliano*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. 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.

3. Cfr. Anonimo, *Intervista a Leo de Bernardinis*, in «Ombre Rosse», 17, 1976, pp. 112-114.

4. Così emerge da un colloquio avuto con N. Spiezia in data 13 febbraio 2019 (di questa e delle successive interviste citate si conserva traccia audio). Ricordiamo che Leo e Perla, fin dal proprio arrivo a Marigliano, avevano ricevuto «tre visite della Digos perché li accusavano di essere dei terroristi con le armi, per non parlare di due volte in cui [avevano] rubato loro tutto» (trascrizione dell'intervento di S. De Matteis, in *Radio-Doc. Leo e Perla a Marigliano 2*, a cura di M. Anselmo, in *La quarantunesima stella*, puntata del programma radiofonico *Zazà* trasmesso su Radio3, 22 dicembre 2013).

5. Intervento di S. De Matteis, in *Radio-Doc. Leo e Perla a Marigliano 4*, a cura di M. Anselmo, in *Risvegli*, puntata del programma radiofonico *Zazà* trasmesso su Radio3, 19 gennaio 2014.

6. Cfr. I. Moscati, *Sono un rospo di città*, in «Il Tempo», 26 luglio 1976.

7. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 259.

8. Informazioni utili circa gli spostamenti, le scelte produttive e la composizione dell'organico della compagnia durante questa fase di "intermezzo romano" possono essere desunte anche dalla lettura del *Libro dei Soci del Teatro di Marigliano*, 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. 1.5.5.

pice la sublime arte attorica di Perla (poetessa del tragico nell'epoca dell'impossibilità del tragico, per parafrasare Livio)⁹ e che inoculò in Leo un peculiare gusto – non sempre condiviso da Peragallo¹⁰ – per l'improvvisazione e per il comico, accanto al desiderio di assumere su di sé i “corpi teatrali” di Totò ed Eduardo (nonché la maschera di Pulcinella), ampiamente esplorati, poi, nel corso del ventennio bolognese.

La pregnanza di tale passaggio nel quadro di una più corretta *messa in storia*¹¹ dell'arte e della vita (o meglio delle “vite”) di Leo – alla luce anche della disponibilità del suo archivio – è confermata 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»¹². Il rientro capitolino, pur nella sua brevità, produsse esiti determinanti per il futuro percorso dei nostri, conducendo l'una all'irrevocabile distacco dal palcoscenico, mentre l'altro a un febbrile biennio solistico di improvvisazione totale, cui seguì – nel 1983 – la chiamata dalla Cooperativa Nuova Scena.

Ora, oggetti precipui del presente studio, condotto sulla base di fonti d'archivio e ritagli stampa, sono i due spettacoli che costituiscono il nucleo, anche cronologico, della ricerca romana di Leo e Perla: se *Avita muri* (1978) può ritenersi a pieno titolo il manifesto programmatico di questa fase¹³, *De Berardinis-Peragallo* (1979), con

9. Cfr. G. Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, in «L'asino di B.», VI, 7, 2002, pp. 7-25.

10. Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010², p. 77. Lo conferma G. Bartolucci, *Tappe di viaggio (Roma, settembre 1984)*, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.3: «Di qui quel ritagliare parti comiche di grande tradizione e quello sprofondare nel vuoto per perdite di mente e di salute, in un sollevarsi di predizioni e di sberleffi. Soprattutto Leo emerge in questi “intervalli” [...]. Perla preferendo restare in ombra».

11. L'espressione è tratta da L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, pp. 43-57.

12. Si vedano M. De Marinis, *Leo de Berardinis e il Novecento teatrale. Qualche ipotesi storiografica* e R. Ferraresi, *Leo e la critica. Dallo spettacolo al teatro*, entrambi in «Culture teatrali», 28, 2019, in particolare pp. 24-25 e 131-135. Si veda anche il recente e accurato studio, principalmente focalizzato sul Censimento teatrale promosso da de Berardinis nel 1982: R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra “seconda” e “terza” vita: La strage dei colpevoli (Roma, 1982)*, Bonanno, Acireale-Roma 2019. Cfr. poi il paragrafo “Azzeramenti (1977-1983)” di L. Mariani, *ad vocem* “Leo de Berardinis”, in «Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani», 2020: [www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/leo-de-berardinis_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso 6 gennaio 2021). Sulla struttura e composizione dell'Archivio de Berardinis cfr. C. Valenti, *Un archivio vivente. Storia, protagonisti, ordinamento del Fondo Leo de Berardinis*, in «Culture teatrali», 28, 2019, pp. 10-23. Curatrice dell'Archivio, fortemente voluto dal Prof. C. Meldolesi (che ne fu primo presidente), è la Prof.ssa C. Valenti, con la collaborazione dalla Prof.ssa L. Mariani; responsabile della biblioteca e della consultazione è la Dott.ssa M.G. Cupini (in precedenza, la Dott.ssa M. Menetti): si ringrazia il gruppo di lavoro dell'Archivio per l'accoglienza e il fondamentale aiuto nella consultazione dei materiali.

13. Nell'intervista R. Bonfiglioli (a cura di), *Leo e Perla parlano di solitudine*, in «Sipario», XXXIII, 385-386, 1978, p. 18, de Berardinis afferma: «Secondo me la re-definizione [del concetto di teatro] è appunto il titolo del nuovo spettacolo: “Avita muri”, “Dovete morire”. Oggi siamo ancora ad esempio all'ingenuità di un Cage... io vado in scena, prendo un piatto, lo metto là, mi alzo, me ne vado, e il

il suo esplicito richiamo eduardiano, ne è la riconferma e il rovesciamento. Risulta tuttavia doverosa una breve precisazione di metodo: da un punto di vista storiografico, una simile indagine, avviata *in medias res* e di taglio fenomenico, rischia di privilegiare il frammento a scapito del quadro d'insieme. Muovendo infatti dalla micro alla macrostruttura, non si può in alcun modo trascurare la complessa dialettica di continuità e discontinuità che il secondo tempo capitolino intrattenne tanto con le prove degli esordi, trasmesse sotto la nota sigla di "teatro come errore" e affiorate nella cornice delle cantine romane (quotidiano riferimento per la copia), quanto con gli anni mariglianesi del "teatro dell'ignoranza"¹⁴. In altri termini, le acquisizioni cui pervengono *Avita muri* e *De Berardinis-Peragallo* appaiono incomprendibili se disgiunte dall'ordito degli Shakespeare di fine anni Sessanta o dall'incontro/scontro con gli spettacoli *cult* dei primi anni Settanta, sia la trilogia meridionalista che i sofferti *Chianto* e *Rusp spers*. I due *case-study* anticipano peraltro quella deflagrazione di forme e istituti teatrali che, già *in nuce* in *Assoli* e *Tre jurni* (1977), diventerà malattia conclamata a inizio anni Ottanta con *Udunda Indiana* e *Annabel Lee*.

L'espansione "contestuale" indurrebbe inoltre ad aprirsi al confronto con il contesto storico di riferimento. Da un punto di vista teatrale, se non alla situazione del sistema nazionale, bisognerebbe quantomeno guardare alle dinamiche in atto nel Nuovo Teatro italiano (minuziosamente descritte, per il decennio 1976-1985, da Mimma Valentino) o al fervido panorama romano, ritratto dal trio Bartolucci-Bosio-Garrone nel documentario *L'altro teatro*¹⁵. Non si deve peraltro dimenticare che il biennio 1978-1979 rappresentò una transizione epocale in campo politico e socioculturale, avendo traghettato la storia italiana – funestata dal terrorismo d'ogni colore – dalle azioni del Movimento del '77 (di cui l'arte dei nostri è, almeno in parte, ipostasi) al riflusso nel privato. Rimanendo entro i confini romani, sono questi anche gli anni dell'amministrazione culturale Nicolini, dell'Estate Romana e del Festival Internazionale dei Poeti (alla cui seconda edizione parteciparono gli stessi Leo e Perla con *XXXIII Paradiso*). Di tutti questi dati – pubblici e privati, teatrali e non – affioreranno, alla lettura, ripetuti rimandi. Ciononostante, l'attenzione è tutta focalizzata, in questo contributo, sui singoli allestimenti, in virtù della loro pregnanza all'interno di un più vasto progetto artistico ed esistenziale, tracciato nel solco della *decostruzione*¹⁶. Per dirla con Vassalli, «pur nella consape-

pubblico resta là per tre ore. Provocazione? Ma oggi non è più provocazione questa; provocazione [è] fargli saltare la testa con tante cose, non con la semplificazione, con lo snobismo intellettuale».

14. Per le formule "teatro come errore", "teatro dell'ignoranza" e "alfabeto degli analfabeti" cfr. Teatro di Marigliano, *Dal teatro come errore al teatro dell'ignoranza*, in «Quarta parete», 3-4, 1977, pp. 105-108, e L. de Berardinis, *Marigliano*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Einaudi, Torino 1977, pp. 297-299.

15. Cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015 e *L'altro teatro*, documentario televisivo in tre puntate, a cura di G. Bartolucci e N. Garrone, regia M. Bosio, produzione Rai, 1981.

16. Sulla decostruzione quale scelta estetica delle maggiori tendenze del Nuovo Teatro italiano tra 1976 e 1985 cfr. L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia*

volezza dell'innegabile influenza che un determinato contesto ha sulle esperienze dei singoli»¹⁷, si sceglie qui, scientemente, di valorizzare le specificità, ancorché parziali, delle opere.

Tornando al periodo oggetto di indagine, l'etichetta forse più consona per riferirsi ad esso, 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 e di quella di autodecentramento nell'entroterra partenopeo «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»¹⁸. Fino all'*harakiri*. «Fino all'urlo e al vuoto assoluto – ribadisce l'attore 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»¹⁹. Se la prima dichiarazione avvalorava quanto detto in precedenza circa l'assoluta novità²⁰ di quegli anni (durante i quali si recuperano le acquisizioni del passato con l'intento di superarle, percorrendo un binario nuovo, diverso e in qualche modo "purificato" da qualsiasi residuo spettacolare), la seconda conversazione ha il merito di porre l'accento sul viluppo di arte scenica e biografia personale che giunse a piena maturazione con *Annabel Lee*, tappa epilogale del sodalizio.

La distruzione di cui sopra non veniva decantata soltanto in sede enunciativa, ma concretizzata nella prassi di palcoscenico. Nel corso del lustro capitolino la ricerca di Leo e Perla, irriducibile a qualsiasi altra tendenza coeva, procedette in direzione di una sistematica messa al bando degli assetti scenici tanto tradizionali e borghesi, quanto postavanguardistici, portando a emersione – nel suo pervicace

1976-1985, cit., pp. 11-19. Quanto alla cornice storica cfr. N. Balestrini, *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997 e D. Guzzo (a cura di), *Da 'non garantiti' a precari. Il movimento del '77 e la crisi del lavoro nell'Italia post-fordista*, Franco Angeli, Milano 2019; si ringrazia la Prof.ssa T. Megale per i riferimenti.

17. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 14.

18. L. de Berardinis cit. in M. De Marinis (a cura di), *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 178. Come emerge dall'intervista (marzo 1985), gli spettacoli del rientro capitolino – i primi della coppia che lo studioso ebbe modo di vedere – avevano l'«aspetto di autorappresentazioni» (*ibid.*), tendenti all'improvvisazione, all'inazione, a un silenzio atletico.

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

20. Che intorno al 1976 si fosse verificata, nella ricerca di Leo e Perla, una forte cesura è confermato anche dal fatto che i due artisti, tra il febbraio e il giugno di quello stesso anno, avessero portato in tournée a Torino, Milano e Roma, accompagnati dai sodali geopolitici, un'eponima *Personale*, antologia delle proprie passate produzioni, a partire dalla *Faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*: era, al tempo stesso, «consuntivo di un lavoro ormai decennale e [...] momento di verifica a un punto di svolta» (G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 77).

seguire a fare, o meglio *essere* teatro – un funesto pessimismo nei confronti della natura umana e una problematica incertezza circa il ruolo concesso all'arte nella realtà contemporanea. Tale atteggiamento riecheggia 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*»²¹ – consisterebbe l'essenza della loro arte, riconducibile a quella linea di «*stranierità teatrale* tipica dell'attore-artista di cui ha scritto Meldolesi»²².

Secondo Gigi Livio sarebbe opportuno, in riferimento agli anni 1977-1981, parlare di “teatro dell'impossibilità”, «nel senso di impossibilità di eliminare le ultime tracce rimanenti, nel proprio teatro, di spettacolo. Ovvero l'impossibilità, in questa società, di *avere il teatro*»²³. La grandezza di Leo e Perla consisterebbe infatti nel tendere strenuamente verso l'eliminazione della spettacolarità pur riconoscendo la paradossalità di tale azione. Il duo, in altri termini, tenta ostinatamente di emendare da qualsiasi lacerto superstite di rappresentazione la propria estetica, il proprio linguaggio, non a caso progressivamente tradotto in sistema prosodico-musicale (come risulta dai “concerti” *XXXIII Paradiso* e *An-nabel Lee*). Ma il teatro, l'essere teatro, sopravvive. Il tema dell'impossibilità si affaccia ancora nel 1983 nella conversazione con Oliviero Ponte di Pino, *Per un teatro jazz*: «Più che dell'impossibilità di fare teatro – dichiarava Leo alludendo agli ultimi anni con Perla – si [trattava] di [...] voler distruggere il teatro, nella continua ricerca di una verginità [...] sempre al limite della tela bianca [...]. Ogni volta è un azzeramento totale. [...] In ogni spettacolo, nego il teatro facendolo»²⁴. Non era dunque un rifiuto del teatro in sé e per sé, quanto piuttosto dei *cliché* che in esso si annidano.

A ben guardare, quello della negazione è un tarlo antico, cui certamente Leo e Perla anelano con particolare evidenza in questi anni *maudit*, ma che è già rintracciabile fra le righe di *Attorno all'eliminazione del teatro*²⁵, complesso testo teorico del 1971, e successivamente ribadito nel colloquio del 1974 *Verso il «King Lear»*. Imperativo categorico di quelle pagine è la sospensione del *bisogno* di teatro: «occorre distruggerlo. E per distruggerlo è bene farlo, finché se ne saranno accorti tutti»²⁶. La tanto vagheggiata eliminazione del teatro infatti «non si ottiene [...]

21. A. Petrini, *L'attore al centro. Continuità e discontinuità*, in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta*, cit., p. 162.

22. *Ibid.* Il riferimento è a C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in «Teatro e Storia», XI, 18, 1996, pp. 9-24.

23. Si cita da un colloquio avuto con G. Livio in data 25 febbraio 2019.

24. L. de Berardinis cit. in O. Ponte di Pino (a cura di), *Per un teatro jazz*, in J. Gelber, *La Connection*, trad. it. F. Piovano, Ubulibri, Milano 1983, p. 107.

25. Cfr. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in «La scrittura scenica», I, 3, 1971, pp. 43-57.

26. L. de Berardinis cit. in I. Moscati (a cura di), *Verso il «King Lear»*, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Bulzoni, Roma 1974, p. 14.

semplicemente tramite sicario, ma al contrario, facendo teatro»²⁷. «Il teatro – chiarisce Leo – si fa per mancanza di vita; quando non ci sarà più teatro, saremo finalmente tutti vivi»²⁸. In altri termini, l'eliminazione del teatro – nato non dal rito, ma dalla sua mancanza, dall'assenza di rapporti sociali sani – potrà verificarsi soltanto nel momento in cui non ci sarà più alcun bisogno di esso, quando cioè per gli esseri umani scomparirà l'esigenza di fingere. L'utopico, paradossale e già in partenza fallimentare progetto consiste perciò nell'immaginare un mondo in cui ciascuno possa genuinamente essere sé stesso, contraddicendo il noto adagio jaghesco *I am not what I am*²⁹.

In definitiva, 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»³⁰. In questa fase i percorsi di Leo e Perla – ora soli, ora accompagnati da presenze estemporanee (ai non-attori di Marigliano 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»³¹.

2. *Avita muri* (1978): il *memento mori* di Pulcinella e Colombina

Procediamo a questo punto con la disamina dei due spettacoli. Commentando i nefasti esiti della stagione teatrale 1977-1978, Italo Moscati – in un suo articolo dall'eloquente titolo *L'avanguardia è donna* – sofferma l'attenzione sull'anti-diva Peragallo, producendosi in sperticate lodi. Il critico, nella colonna finale, coglie l'occasione anche per lanciare la nuova produzione dell'attrice e del compagno:

27. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, cit., p. 48.

28. L. de Berardinis cit. in I. Moscati (a cura di), *Verso il «King Lear»*, cit., p. 14.

29. Cfr. L. de Berardinis, *Fuori di sé*, in G. Carillo (a cura di), *Teatro. Badiou, Castellucci, de Berardinis, Lombardi, Martone, Neiwiller, Moscati, Pardeilban*, Cronopio, Napoli 1997, pp. 32-33. Sulla questione dell'eliminazione del teatro Leo riflette in un colloquio con Fadini del 1975, precisando meglio il rapporto tra rito e teatro: «Facevo teatro per mancanza di vita, in quanto mancanza di rito. Per rito s'intende una comunità che svolge tutti i suoi compiti. Nel momento in cui viene a mancare tutto questo, al posto del rito c'è il teatro [...]. Il teatro deve morire. Nel momento in cui riusciremo a fondare una società che permetta la vita, vita intesa come politica, finalmente il teatro finirà. Ho capito che si può lottare facendo teatro, essere in opposizione perenne e feroce» (*Conversazione di Edoardo Fadini con Leo de Berardinis (Roma, gennaio/febbraio 1975)*, III nastro, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, 1.5.6).

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

31. *Ibid.* Si ricordi che Nunzio Spiezia e Ciccio Capasso abbandonarono la compagnia tra il 1977 e il 1978, dopo il debutto parigino di *Tre Jurni*. Negli allestimenti successivi Leo si trovò a dirigere sia attori come Totò Pettine, Patrizia Sacchi e Rossella Or, sia musicisti provenienti dalla Scuola Popolare di Testaccio. Sul cameriere di Codroipo si tornerà più avanti.

l'allestimento cui sembra tuttavia riferirsi, pur citato come *Avita muri* (anzi, *Avita-muri*, evidentemente già in cantiere), è con ogni probabilità *Il talismano della felicità*, un'opera non meglio nota di Leo e Perla (e in effetti assente da tutte le ufficiali teatrografie), che andò in scena dall'8 al 13 dicembre 1977, sul palco di quel Rondò di Bacco dove venne poi ospitata, qualche settimana più tardi, la prima del "vero" *Avita muri*. Il pretesto narrativo di questa curiosa azione scenica sarebbe cavato dall'omonimo «libro di ricette di cucina pubblicato negli anni del fascismo (con sicure allusioni alla contemporaneità [...])»³². Moscati comunque non sbaglia nell'evidenziare come in questo allestimento Leo e Perla siano rimasti soli³³: senza più neppure l'appoggio di una trama vilipesa e sbrindellata come quella di *Assoli*, gli attori si trovano ora alle prese con un rapporto a due lacerato, di sapore ironico e *noir*. L'approdo a questa paradossale "solitudine di coppia" è in parte frutto di una scelta consapevole, in parte dettato da contingenze esterne. Chiarisce Leo in un'intervista del 1978:

Ora facciamo lo spettacolo da soli per vari motivi. Primo, perché la gente che sta con noi è gente che lavora e noi non siamo come altri capocomici che pagano cinquemila lire al giorno; noi li dobbiamo pagare bene, [...] perché hanno bisogno di essere occupati, mica fanno gli artisti nel senso borghese, [...] è gente che suona ai matrimoni e non lo fa per un ideale [...]; mi hanno lasciato, ma non abbiamo [...] litigato [...]. Il secondo fatto è che io e Perla dopo tutte queste esperienze volevamo riverificarci da soli in scena. Perché [...] adesso siamo completamente diversi, perché abbiamo fatto delle esperienze diverse, io per esempio ho imparato moltissimo dalla gente di giù su come stare in palcoscenico. Per questo motivo *Avita muri* l'abbiamo fatto da soli, proprio per riverificarci³⁴.

32. I. Moscati, *L'avanguardia è donna*, s.q., s.d., in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4. Che l'allestimento citato da Moscati non potesse riferirsi realmente ad *Avita muri* era chiaramente intuibile dall'erronea data di debutto riportata dal critico (8 dicembre 1977 anziché 26 gennaio 1978) e dalla palese difformità a livello di contenuti. Si è stati in grado di dare un titolo a questa non altrimenti nota produzione grazie al prezioso apporto delle ricerche del dott. Andrea Giovanni Strangio, dottorando in Storia delle Arti e dello Spettacolo presso le Università di Firenze, Pisa e Siena (tutor: Prof. R. Guardenti, Università di Firenze), che durante le sue ricognizioni presso l'Archivio Teatrale Andrés Neumann di Pistoia ha rinvenuto una locandina contenente la prima parte del programma della III stagione del Rondò di Bacco (ottobre/dicembre 1977). Lo si ringrazia sinceramente per averne dato notizia a chi scrive. Per il manuale di cucina edito a partire dal 1927, il primo esplicitamente rivolto alle spose, cfr. A. Boni, *Il talismano della felicità*, Colombo, Roma 1999⁷. Allo stato attuale degli studi non è stato ancora possibile rintracciare documentazione emeroigrafica relativa a questa *pièce* di Leo e Perla: ci si ripromette di farlo nei mesi a venire.

33. Se si eccettua *Il talismano della felicità*, *Avita muri* è effettivamente il primo spettacolo a due di Leo e Perla dopo i capolavori romani di fine anni Sessanta, giacché la prima versione "a organico ridotto" di *Tre Jurni* fu presentata a Formello soltanto nell'estate del 1978. Su *Avita muri* si veda anche la preziosa sezione dedicata: D. Orecchia (a cura di), *Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Avita muri, 1978*, in «Sciami | Nuovo teatro made in Italy dal 1963», 5 marzo 2017: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/leo-de-berardinis-perla-peragallo-avita-muri-1978/> (ultimo accesso 6 gennaio 2021).

34. L. de Berardinis cit. in S. De Matteis (a cura di), *Leo e Perla: lavorare col sud che c'è al nord*, in «Scena», 3-4, 1978, p. 35.

Si tenga presente che la solitudine, per Leo, «non è un concetto romantico; significa parlare di minoranza intellettuale o etnica o economica, che anche se non dovesse esistere dovrebbe inventarsi, proprio per porsi sempre *contro* la tranquillità, *contro* il punto di arrivo degli altri»³⁵. Solitudine dunque come cifra stilistica propria di un certo modo di fare, anzi di *essere* teatro.

Torniamo però ad *Avita muri*, che debuttò al Rondò di Bacco di Firenze il 26 gennaio 1978, rimanendo in cartellone fino al 31. Perla e Leo non espongono più accanto a sé «esempi da corte dei miracoli del sottoproletariato di Marigliano»³⁶. In scena rimangono soltanto da un lato un Pulcinella esangue e incerto, che si toglie e mette di continuo la maschera tradizionale a mo' di sberleffo, mangiando spaghetti con le mani e ricavando – fra vieti *calembour* – suoni sgradevoli da un violino; dall'altro, un'attrice vestita da sposina (evoluzione della *deb* di *Assoli*), sorretta a fatica da due inutili stampelle argentee, usate ora come armi, ora come strumenti musicali. Ella vezzeggia e chiama figlio un bidone, suonando all'occorrenza due barattoli di latta.

Gli attori-autori non sembrano affatto risentire della dipartita dell'elemento geopolitico. Anzi, secondo Cordelli, venuto meno il dualismo lingua propria/dialetto altrui, le due istanze convivono ora sulla scena (sia pur non serenamente). «Il contrasto è [...] tutto giocato “all'interno”: [...] il teatro del duo [...] ha ridotto e rarefatto al massimo una gestualità vissuta come superflua. Paradossalmente [...] torna ad essere un teatro di parola: una parola smozzicata, balbuziente, inarticolata, tutta splendidamente giocata a livello di contaminazioni e di giochi verbali»³⁷. In effetti, in una dimensione che ammicca di continuo sia all'avanspettacolo sia alla rarefazione linguistica di stampo beckettiano, è proprio la parola – improvvisata, gridata, storpiata – a saldare la coppia di maschere in un litigioso ciarlare. L'azione è improntata su una lingua inverosimile, mescidanza di toscano, napoletano e foggiano; il dialetto – da intendersi non tanto come marca antropologica o di emarginazione, quanto nei termini di fraseggio, di antidoto all'antilingua da Stabile³⁸ – è usato con disinvoltura. Come già *Assoli* e *Tre Jurni*, anche *Avita muri* porta avanti una sistematica trivializzazione verbale, con parole ridotte a puri suoni, che si tramutano in omofoni, sinonimi e apparenti dissertazioni *nonsense* sulle “susine che nere diventano rosa perché ancora verdi”. Una discarica di termini latitanti che, fusi all'insistente colonna sonora di Stravinskij, creano un'atmosfera concertistica. In questo *potpourri* fonico «l'unica parola che, riuscita ad attraversa-

35. L. de Berardinis cit. in R. Bonfiglioli (a cura di), *Leo e Perla parlano di solitudine*, cit. Miei i corsivi, con i quali si intende sottolineare quella categoria di *antagonismo* propria della poetica di alcuni attori-autori come Leo e Perla, giustamente inseriti da Gigi Livio nel novero dei teatranti “della contraddizione”. Cfr. D. Orecchia, A. Petrini, M. Pierini (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Titivillus, Corazzano 2008.

36. U. Volli, *La disperazione di un Pulcinella che piange e ride*, in «la Repubblica», 28 gennaio 1978.

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

38. Sull'utilizzo del dialetto in Leo de Berardinis si veda A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 65-69.

re l'ormai disarmata attenzione del pubblico, spinta da un ritmo angoscioso di lattine urlate, arriva e segna»³⁹ è l'eponimo mantra.

Avita muri, «ovvero (secondo la normale trascrizione grafica) “avit'a muri”; ovvero (secondo l'elementare traduzione) “Dovete morire”»⁴⁰ è il motto – a metà fra il *memento mori* e l'invettiva – che si scambiano sul palco (con ferocia o con accidia) i due protagonisti; è anche il grido rovesciato a intermittenza addosso agli spettatori, «peccché – aggiunge la coppia – nun cunuscite 'a vita!»⁴¹. *Avita muri* non è solo un rimbrotto, ma una constatazione: contro di sé, contro la condizione umana, contro il mondo che impedisce di vivere autenticamente. Anche il sottotitolo è assai significativo: *Spettacolo comico in due tempi, molto tragico*. A dirimere la questione (o forse a volerla ingarbugliare ancor più) sono gli stessi Leo e Perla, che depositano nel foyer del Rondò di Bacco un messaggio d'accoglienza laconico e beneaugurante, riportatoci da Lia Lapini:

«è uno spettacolo comico in due tempi molto tragico... Gli attori sono due. Di che si tratta? E che ne sappiamo: sarà dato molto spazio all'improvvisazione. *Avita muri* significa dovete morire, purtroppo... fortunatamente. In bocca al lupo». L'opzione per un teatro che sia l'opposto e al di fuori delle regole che lo fanno prodotto istituzionale di mercato è divenuta dichiarazione esplicita e ironica⁴².

84

Nel titolo è fin troppo evidente il richiamo alla fine: ciononostante, si tratta di un *requiem* beffardo, di un ufficio in morte del teatro che elegge l'antitesi a propria cifra stilistica, giacché l'agognata distruzione del teatro da cui si parte, poi non si realizza davvero e i simboli di trapasso si rovesciano in irridente teatralità. Manzella definisce lo spettacolo «la confessione di una simmetrica impossibilità, che tocca la grande tragedia quanto il recupero della teatralità popolare»⁴³. Effettivamente il sottotitolo non lascia adito a dubbi: la struttura dell'opera risulta fondata su un sistema ciclico di riflessioni e ossimori, sicché se il punto di partenza è la volontà di superamento definitivo del comico, del tragico e della rappresentazione, nel finale si approda a conclusioni coincidenti con le premesse, pur rovesciate di segno. Chiarisce Taormina:

Non si può parlare di un tragico teatrale “in quanto impossibile” quanto di una disincantata lucidità progettuale che dall'autoironia [...] si sposta verso un “teatro di rinuncia”. Che non è rilettura dei linguaggi, fredda esegetica [...], negazione della macchina scenica, ma qualcosa di successivo. Leo e Perla si presentano attraverso il recupero di luoghi comuni teatrali [...]. Poi, nel rovesciamento dei ruoli, il grottesco si sostituisce al

39. C. Infante, *Avita muri*, in «Lotta continua», 9 giugno 1978.

40. S. Ferrone, *Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina*, in «l'Unità», 28 gennaio 1978.

41. Come emerso da una conversazione avuta con A. Benvenuti in data 21 febbraio 2019, lo spettacolo avrebbe scosso a tal punto gli astanti che l'apotropaica massima di Leo e Perla si diffuse rapidamente a mo' di wellerismo.

42. L. Lapini, *Una tragicomica ballata di morte*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1978.

43. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 88.

paradosso; nel secondo tempo, riproduzione del primo quasi perfetta, [...] la presenza di Leo Colombina e Perla Pulcinella [...] [dà] la effettiva misura della amara spietata farsa, tanto falsamente cialtrona quanto geniale. Ed è appunto in questo “dovete morire”, sintesi ossessiva e angosciata dello spettacolo [...], la rinuncia, giocata con la riappropriazione della banalità che diventa mezzo (come nell'imprevedibile finale con la proiezione di una diapositiva del Vesuvio) alla rappresentazione/non rappresentazione. Leo e Perla [...] ancora una volta, e forse mai come in questa occasione hanno messo in scena uno spettacolo che “potrebbe” essere l'ultimo, purtroppo, fortunatamente⁴⁴.

Se il tragico non è più praticabile – le parole in morte di Amleto, “il resto è silenzio”, danno infatti vita al corrivo bisticcio “il resto mancia” – fallisce in egual misura anche il tentato recupero dell'espressione popolare⁴⁵, registrando l'esaurimento definitivo di quell'“alfabeto degli analfabeti” che aveva esalato in *Assoli e Tre Jurni* i propri ultimi respiri. Tuttavia si abdica al teatro solo facendolo; e naturalmente questa “rinuncia” è cosciente, programmata e tanto più funzionale al gioco di contrasti caro a Leo e a Perla⁴⁶. L'epicedio del teatro – così lo chiama Davico Bonino⁴⁷ – è dunque impossibile, sebbene le due maschere goffe e arcigne si mettano a celebrare, nel corso degli ottanta minuti circa di durata dell'opera, i funerali della scena e della società (entrambe borghesi): se il teatro è scaduto a vuota *routine*, il prossimo morituro sarà forse il mondo che ha permesso tale svilimento. «Ecco allora che il neonato simboleggiato in una caccavella è qualcosa di più minaccioso di un figlio d'arte introiettato in un oggetto; e il concertino che i due improvvisano, con isterica aggressività, su lattine di birra, diventa una salmodia atroce sull'umanità ormai agonizzante»⁴⁸.

Da parte sua, Leo nega «il teatro come rappresentazione perché è borghese, [...] espressione di un potere. Il teatro è “essere”, non in senso romantico, ma politico. In questo modo, diventa una forza rivoluzionaria, perché si sgancia dalla cultura di potere. *Avita muri* non rappresenta l'agonia di qualche cosa; “è” la crisi, il fallimento»⁴⁹. Al di là cioè di qualsiasi metafora, che implicherebbe invece una mancata assunzione di responsabilità. Nell'efficace sintesi di Quadri leggiamo:

Lui è un Pulcinella scalcagnato che tenta di parlare fiorentino, lei una Colombina storpiata aggrappata alle stampelle, anche se in realtà cammina benissimo senza. Entrambi vestiti di bianco, Leo e Perla sono approdati forse in un'isola abbandonata, ai confini del mondo, sull'ultima spiaggia: scena nuda, un tragitto trasversale di neon tombali, due capestri lignei con delle lampadine lunari sospese. Questo luogo deserto non è che il vero territorio del teatro, dove due geniali portatori di illusioni sopravvissuti cercano

44. A. Taormina, *A vita muri*, in «Sipario», 384, 1978.

45. Cfr. A. Savioli, *Il teatro recita la propria morte in ilare tristizia*, in «l'Unità», 9 giugno 1978.

46. Cfr. S. Rizzo, *Pulcinella e Colombina si divertono...*, in «Il Giornale di Sicilia», 16 settembre 1979.

47. Cfr. G. Davico Bonino, *Pulcinella, Colombina poi la fine del mondo?*, in «La Stampa», 7 aprile 1978.

48. *Ibid.*

49. L. de Berardinis cit. in D. Rossi, *Sono un vero marxista perché credo nel lavoro*, in «la Repubblica», 7 aprile 1978.

delle parole che non trovano più, si confrontano con un discorso ormai inutile, ripescano luoghi comuni del più vieto avanspettacolo, *quiproquo* da far impallidire il primo Ionesco [...]. «Avita a' muri» sussurrano in tutte le tonalità [...], scongiuro invettiva pianto rivolto alla categoria dell'attore preso come simbolo dell'umanità creativa, confessione autobiografica di un doloroso fallimento dopo gli anni trascorsi [a] Marigliano alla ricerca della fusione col sottoproletariato locale e di un teatro di classe⁵⁰.

La scena nuda è estrinsecazione del depauperamento subito dal piano – per così dire – diegetico. Il lacerto di trama sbocconcellato dall'intellettuale francese di *Asso-li* si vaporizza qui nei continui tentativi da parte dei due protagonisti di imbastire situazioni che abbiano tenuta scenica, portate scientemente allo svuotamento. *Avita muri* si nutre di tali sfasature, di tali borbottii sottoproletari⁵¹. In questo territorio sottratto a qualsiasi illusione, gli pseudo-Pulcinella e Colombina vagano, restando invischiati in un tessuto verbale denso di turpiloqui, proverbi napoletani e battute di spirito. Geron, nella sua restituzione, ce ne ricorda un paio: “cà gè John?”, con allusione al compositore tanto caro a de Berardinis, e “la calma è la virtù dei morti”⁵².

Quanto al costume, gli attori prediligono vesti alquanto singolari⁵³: Leo, nel primo tempo, indossa il tipico costume di Pulcinella, con casacca bianca stretta sul bacino e mezza maschera, sebbene sprovvisto del tradizionale cappello a pan di zucchero. Sotto un certo profilo sembra alludere perfino a Pierrot⁵⁴. Perla è invece una Colombina in abito da sposa, corredato da pizzi e cuffietta; sarà poi il compagno, con ricercato effetto comico, a indossare i medesimi panni nel secondo atto⁵⁵.

Ora, se il Pulcinella di *Avita muri* è un malconco sciamannato che si diverte a ostentare un'impropria lingua toscana (all'occorrenza sublimata fino al lombardo-veneto), Colombina appare invece come una falsa invalida, una storpiata catapultata per caso sul palcoscenico. “Frutta” dell'amore goliardico tra i due stralunati è tal Luigino, quel già menzionato omino di latta di cui ciascuno disconosce la paternità⁵⁶. Un passaggio dunque, quello a cui si assiste in questo spettacolo, dalla sceneggiata dei tempi gloriosi di Marigliano al confronto con la maschera.

A ben guardare, tuttavia, l'assunzione del “corpo scenico” di Pulcinella non serve ancora a Leo per esplorare dall'interno la tecnica e la prassi della Commedia dell'Arte, dal momento che questo viaggio verrà intrapreso (in maniera peraltro del tutto non pianificata) solo negli anni Novanta con *Scaramouche* e grazie al

50. F. Quadri, *Teatro. Avita a' muri*, in «Panorama», 14 febbraio 1978.

51. Cfr. R. Palazzi, *Il Sud disfatto di Leo e Perla*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 1978.

52. Cfr. G. Geron, *Palcoscenico vuoto per un teatro rosso*, in «Il Giornale degli spettacoli», 6 aprile 1978.

53. Si vedano gli scatti di A. Sferlazzo, M. Mulas e P. Marsili Libelli, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.6.1.

54. Cfr. U. Soddu, *In «Avit' a muri» i funerali dell'esistenza*, in «Il Messaggero», 10 giugno 1978.

55. Sull'assunzione di “panni femminili” da parte di Leo cfr. L. Mariani, “L'attore è la sua autobiografia”: *Ilse e Thelionius*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., pp. 318-322.

56. Cfr. G. De Antoni, “Sono ritornato al sud per trasmettere la mia esperienza di emigrato”, in «L'Umanità», 28 giugno 1978.

contatto con Allegri, Taviani, Meldolesi e Perocco di Meduna⁵⁷. Alla data del 1978, Pulcinella e Colombina sono ancora feticci, residui della “parte”, archetipi di una cultura vetusta e irrecuperabile: da una parte, la fame atavica, a sua volta specchio di una condizione di impotenza nell’appagamento dei bisogni primari; dall’altra, la concretezza della procreazione terrestre. Dunque, in *Avita muri*, la maschera dell’Arte – pur presente – non ha ancora quel valore di poetica “sovrappelle” che Leo teorizzerà durante le prove di *King Lear n. 1*⁵⁸. Come l’attore stesso chiarisce nell’Introduzione al testo edito di *Scaramouche* (pur senza citare esplicitamente il suo lavoro del 1978), «la maschera di Pulcinella [era già stata usata] in precedenti lavori, ma con funzione *straniante*: con quella maschera in *Dante Alighieri* [recitava] dei versi del *Paradiso*, in *Kiat’ Amore* e *The Connection* il famoso monologo finale di *Macbeth*»⁵⁹. Questa degradazione e strumentalità è in piena consonanza con la via negativa intrapresa dai nostri in quegli anni. Lia Lapini scrive infatti:

L’approdo personale a un linguaggio della negazione [...], della distruzione totale non istituzionalizzabile, diventa in *Avita muri* dichiaratamente modo teatrale [...]. Così il recupero in questo universo degradato delle maschere spaesate e monche di Pulcinella e di Colombina alla ricerca di sé e della propria strada, offre opportuna sigla estetica al volto tragico dello spettacolo comico. Il vociferare plebeo dei due falsi ruoli, l’arrancare a vuoto [...], riconducono qui alla tragica beffa di un teatro che si nega nel momento stesso in cui si fa, un teatro senza sviluppi, costituito da elementi sterili di scarto e “impregnato di merda”, un teatro della materialità destinata a consumarsi, [...] tragicomica ballata di morte⁶⁰.

Venendo a questo punto a parlare della cornice entro la quale si svolge l’azione, essa è – come d’abitudine nel teatro di Leo – povera e disegnata dalle luci. Sul palco, che ricorda una carrozzabile o anche un limbo sospeso tra notte e giorno, si allineano filari di colonnette al neon disposte trasversalmente sul piano di calpestio, che emanano onde tra il bianco e il giallo; vi sono poi due fari antinebbia puntati contro il pubblico, squallida metafora autostradale che richiama la tappa di un immaginario viaggio, il cui mesto epilogo coincide con la presa di coscienza dell’aver sbagliato strada. Il neutro paesaggio è rischiarato – in quello che un tempo doveva essere il fondale (e che al momento della messinscena non è altro che uno sfondato grafitato) – dal vuoto riquadro di un proiettore di diapositive, che resta sprovvisto di immagini fino alla cartolinesca veduta finale del golfo di Napoli.

57. Leo considerava la Commedia dell’Arte una delle poche, grandi tradizioni italiane di palcoscenico: cfr. L. de Berardinis, *Introduzione*, in Id., *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardinis*, fuoriTHEMA, Bologna 1995. Su *Scaramouche* si vedano almeno R. Guardenti (a cura di), *Il ritorno di Scaramouche: intervista a Leo De Berardinis*, in «Il Castello di Elsinore», IX, 26, 1996, e Id., *Leo, il corpo vivente dell’attore*, in ivi, pp. 123 e ss.

58. Si veda *KING LeoR*, documentario, riprese e montaggio E. Battista, P. Stellino, S. Storelli, produzione Ecipar-Cineteca di Bologna, 1996: www.youtube.com/watch?v=p1b95mVWtsA (ultimo accesso 30 agosto 2020).

59. L. de Berardinis, *Introduzione*, cit., p. 6.

60. L. Lapini, *Una tragicomica ballata di morte*, cit.

Una scena estremamente spoglia dunque, nella quale, anziché la solita nudità femminile (*cliché* degli allestimenti di pseudo-avanguardia), campeggiano due sinistre forche-lampioni, a cui Pulcinella si avvicina con l'aria di chi vorrebbe impiccarsi. Le lampade pendenti dai patiboli lignei possono tramutarsi, all'occorrenza, in stelle, fiori o frutti (come le arance-lampadine di *Assoli*), dischiudendo

tutto un campionario di frasi fatte: quanto sono belle le lampadine stasera e chissà se c'è vita sulle lampadine e se dentro son vivi o morti e ci stanno a guardare, come noi, proprio come noi, magari un po' più piccoli. Uno scherzo, all'apparenza, nato da un brano di Majakovskij: un uomo usciva da un sentiero in un bosco, quando gli apparve un astro luminoso dietro un albero; ma non era un astro, era una cosa ancora più bella, era una lampadina elettrica⁶¹.

In questo degradato cimitero, l'azione scenica mira a *incarnare* – e non a *rappresentare* – una condizione di impotenza e desolazione, tanto per il teatro quanto per l'esistenza umana.

Lo spettacolo si articola in due tempi, con il secondo, come d'abitudine, più breve del primo. Vero *trait d'union* fra le parti sono i *nonsense* e le provocazioni che i protagonisti si lanciano addosso e che giustificano il richiamo, da parte dei recensori, a Beckett, a Ionesco e alla famiglia dell'assurdo. In realtà, è Leo stesso, almeno in parte, a respingere tale parentela, citando una diversa tradizione: «Io mi riferisco a Shakespeare, ai giochi di parole della tradizione secentesca»⁶², dice. E naturalmente, sebbene qui non lo espliciti, a Totò. Nella desolante penombra del palcoscenico emerge – all'inizio del primo tempo – lo stravolto protagonista maschile che, ciabattando e incespicando nella pronuncia di una spuria parlata fiorentina, «dissotterra [...] simulacri del tempo e dello spazio sprofondati nel disastro di avventurose stagioni»⁶³. Gli si avvicina poco dopo la sciancata Colombina, che si regge su due grucce, imprecando e delirando in torva cadenza napoletana. Non c'è evoluzione nel tessuto narrativo dello spettacolo, che si mantiene su questa linea *improbabile* fino all'intervallo. La musica – un continuo Stravinskij che accompagna con ritmi ieratici la recitazione materica e petrosa dei due – dà per i primi minuti il tempo agli attori: secondo De Matteis il compositore rappresenterebbe «l'alienazione e la cultura reificata»⁶⁴ (stando almeno a quanto Adorno scriveva in *Filosofia della musica moderna*, contrapponendogli Schönberg in qualità di artista progressista). Stravinskij è un estraneo a sé stesso, come quel Pulcinella che parla fiorentino.

Passando al secondo atto, esso è inaugurato da un apparente rovesciamento: i due attori infatti – sebbene si scambino d'abito, presentandosi a parti invertite – non fanno che acuire quel senso di funerea frustrazione già emergente dal primo

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

62. L. de Berardinis, cit. in D. Rossi, *Sono un vero marxista perché credo nel lavoro*, cit.

63. S. Borrelli, *Diario in pubblico di Leo e Perla*, in «l'Unità», 6 aprile 1978.

64. S. De Matteis, *Inventare il vero*, in «Scena», III, 2, 1978, p. 16.

tempo; viene pedestremente riproposto il fallimentare dialogo dell'atto precedente, riesumando lo stesso, squallido, coacervo di battute e gesti. Scimmiottandosi a vicenda, Leo e Perla tentano nuovamente di instaurare una relazione, che tuttavia, da improbabile, diventa ora *impossibile*. I due teatranti cercano la "parte" ma scoprono che non si addice più né all'uno né all'altra: Perla smarrisce la sicumera di Colombina; Leo fallisce nel suo tradizionale assolo di improvvisazione. Il grido "dovete morire" è dunque indirizzato *anche* nei confronti dei ruoli teatrali che i due attori, nella finzione scenica, hanno provato ad assumere.

La circolarità situazionale ha ispirato in Cesare Molinari un paragone con il coevo *I Was Sitting in My Patio this Guy Appeared I Thought I Was Allucinating* di Bob Wilson⁶⁵: in *Avita muri* la simmetria è illusoria, giacché proprio l'irreversibilità della condizione a cui i protagonisti si ritrovano incatenati determina nel complesso una rottura tra primo e secondo atto. Come in un *Godot noir*, se la vita degli uomini non può rigenerarsi – al più sono concessi banali scambi di ruolo – prima o poi essa tenderà a esaurirsi. Ed è, in effetti, quanto accade nel finale. *Avita muri* si chiude con una luce abbagliante che avvolge il nudo fondale, sul quale viene proiettata l'immagine oleografica del golfo di Napoli; nel mentre, dagli amplificatori si spande la voce di Roberto Murolo con *Me so' 'mbriacato 'e sole*, che sovrasta poco alla volta la banda sonora di Stravinskij. Stando alla ricostruzione di Amendola, si inserirebbe a questo punto una breve citazione di De Curtis:

Per Leo, Totò è un decostruttivista e assalitore della scena, come succedeva con *Avita muri* nel 1978, spettacolo in cui Totò diventa estrema icona, inconfondibile e necessaria. [...] Il lavoro teatrale, ad un tratto, viene letteralmente tagliato ed attraversato da un fascio colorato e dipinto che riproduce lo scenario di un varietà dove compare sullo sfondo un immancabile Vesuvio. I momenti dal vivo impatto espressivo sono rappresentati dalla riproposizione di classiche scene "rubate" dal grande repertorio di Totò. Un Totò, quindi, "recuperato" dalla scena d'avanspettacolo allo schermo [...] e nuovamente riportato in scena e dove si realizza un'assoluta consunzione del tragico (e quindi della vita) verso una farsa, verso una macchietta dilatata, verso un'azione scenica in cui il principe De Curtis [...] sembra indicarci "senso e non senso", meditazione e prassi del teatro (e della vita)⁶⁶.

I frammenti toteschi proposti nel finale di *Avita muri* sono entrambi tratti dal suo repertorio cinematografico: il primo è quello della lettera dettata allo scrivano in *Miseria e nobiltà*, il secondo il cantato di *A cammisella* presente in *Siamo uomini o caporali*⁶⁷. Per Leo, il principe De Curtis è un modello: «il mio maestro culturalmente è Totò, perché a Foggia potevo vedere i suoi films. E anche un po'

65. Cfr. C. Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 199.

66. A. Amendola, *Per una poetica del molteplice*, in Id. (a cura di), *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, pref. di P. Puppa, Plectica, Salerno 2007, pp. 49-50.

67. Cfr. Id., *Dell'eterno ritorno. Totò nell'avanguardia scenica tra Leo de Berardinis e Carmelo Bene*, in D. Aronica, G. Frezza, R. Pinto (a cura di), *Totò: linguaggi e maschere del comico*, Carocci, Roma 2013, p. 214.

d'avanspettacolo»⁶⁸. Non ci sono però, nell'approccio di de Berardinis alla fonte, tracce di mera emulazione: essendo Totò inimitabile, Leo – come ricorda Martinelli – rimaneva sé stesso, limitandosi a citarlo, ad appropriarsi di una sua movenza o di un suo timbro, da vero poeta scenico⁶⁹.

Ora, avanzando in proscenio, gli attori, smascherati, confessavano: «Abbiamo sbagliato strada un'altra volta, fortunatamente». Commentando su invito di Rossi l'ultima battuta dello spettacolo, Leo disse: «Perché *fortunatamente* si sbaglia sempre, si muore sempre. Non per niente il titolo dello spettacolo dice “dovete morire” (che poi è un “dobbiamo morire” rivolto al pubblico ma anche agli stessi attori). Tutto – il teatro, l'amore, la vita – è soltanto un'ipotesi che va verificata»⁷⁰. Se secondo Manzella quest'epigrafe rappresenta la prova tangibile dell'orgoglio di chi, alla propria strada, non è disposto a rinunciare⁷¹, per Ferrone essa non va intesa né come una palinodia né tanto meno come un'autocritica che nasconda in sé un qualche progetto futuro: sarebbe piuttosto la riconferma «di una salutare e ironica sfiducia nel teatro come formula rigeneratrice di ciò che è irrimediabilmente decomposto. Una risata, magari cinica e narcisistica ma lucidissima, che rinvia a ciò che sta prima della scena e quindi la corrode così come la morte distrugge l'illusione»⁷². Quadri, dal canto suo, definisce questo «magistrale saggio post-beckettiano [...] un camion vagante, l'ultimo carro di Tespi. [...] Il viaggio non approda a nulla, se non a questa malinconica fuga che [...] conduce [gli attori] in proscenio [...] confessando di aver sbagliato un'altra volta [...]. Suggello di uno sfogo esistenziale disperato ed esilarante [...] dentro e fuori la finzione»⁷³.

Ciò che comunque più colpisce dell'epilogo è la sua essenza di definitivo sberleffo nei confronti di quella napoletanità a lungo corteggiata. L'ipotesi infatti di un incontro autentico con il mondo del sottoproletariato meridionale – che aveva in larga misura animato la fase di Mariugliano – naufraga una volta per tutte in *Avita muri*, dolorosa confessione di questo fallimento⁷⁴. Tutti i materiali poveri che si affastellano sul deserto mortifero del palcoscenico risultano essere i relitti di un *quondam* “popolare” ormai refrattario a qualsiasi impiego: «sono gli “ossi di seppia” dell'impossibile napoletanità»⁷⁵. Per il loro *spettacolo comico in due tempi, molto tragico*, Leo e Perla istituiscono un ultimo “corpo a corpo” con il reame del Sud, «con i suoi miti e i suoi oscuri fantasmi»⁷⁶.

68. L. de Berardinis, cit. in S. Rizzo, *Leo e Perla: una coppia nel mito dell'avanguardia*, in «Giornale di Sicilia», 16 settembre 1979.

69. Cfr. M. Martinelli, *Lettera a Claudio Meldolesi, specie su Totò*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., p. 281.

70. L. de Berardinis, cit. in D. Rossi, *Sono un vero marxista perché credo nel lavoro*, cit.

71. Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 89.

72. S. Ferrone, *Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina*, cit.

73. F. Quadri, *Teatro. Avita a' muri*, cit.

74. Cfr. D. Orecchia, *L'attore e le “tradizioni” del Nuovo Teatro*, in V. Valentini (a cura di), *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 310.

75. S. Ferrone, *Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina*, cit.

76. A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., p. 263. Sull'incontro/scontro con l'immaginario del Mez-

Un'ultima riflessione conclusiva. Dell'opera non potrà sfuggire il carattere altamente "autocitazionistico": d'altronde Leo e Perla erano due attori ininterrotti, nel senso che la loro vita proseguiva sulle scene. O meglio, non c'era discriminazione alcuna: la loro vita *era* la scena. Nel corso del logorroico *tourbillon* i due guitti, con sferzante ironia, fanno il verso di sé, compilando un testamento *à la Villon*. Dietro la grottesca e irruenta messa al bando del teatro va riconosciuta una altrettanto catastrofica sconfitta dell'esistenza umana. Nella doccia scozzese di incandescenti esplosioni emotive, di repentine e sdegnose uscite dal gioco teatrale e dalla complicità con gli spettatori, la realtà che viene raccontata è quella dello sfasciume, «decompressa in una cialtronesca autocaricatura incredibile e incredula, ma perfettamente capace di comunicare [sé] stessa e la propria disperazione»⁷⁷. Secondo Sauro Borrelli quello di Leo e Perla è un «diario in pubblico [...], un viaggio [...] ma senza alcun intravedibile approdo»⁷⁸. Una desolante collisione.

Dopo la prima fiorentina, *Avita muri* venne selezionato come *entrée* della controversa rassegna meneghina "Teatro Ricerca – Progetto 78", curata da Quadri nella primavera del 1978 al Salone Pier Lombardo; dopodiché sbarcò al Teatro in Trastevere di Roma, all'interno di una piccola personale costituita anche dalle repliche di *Tre Jurni* e dal debutto della nuova produzione, *De Berardinis-Peragallo*. Qualche mese più tardi, nel settembre 1979, attraversò lo stretto, approdando in Sicilia e vincendo – fra polemiche e diserzioni – il quinto "Premio Mondello" per la sezione teatro. Roberta Ferraresi rammenta inoltre una «sfortunata replica [...] a Somma Vesuviana, sospesa dall'artista per l'eccessivo caos ambientale, con la promessa di non recitare mai più in zona»⁷⁹.

Pur senza soffermarci sulla ricezione dell'opera nelle varie tappe del suo peregrinare⁸⁰, ci preme qui sottolineare l'aspro dissenso da essa suscitato in talune frange della critica teatrale. Non certo una novità per Leo e Perla, ma nel caso di *Avita muri* la reazione fu particolarmente accesa: alle stroncature di detrattori come Giuseppe Grieco, Leo replicò con un ironico telegramma di sapore dantesco, chiedendo asilo sulle colonne di «la Repubblica» a Ugo Volli: «Ugo, io vorrei che tu, *Il Giorno* e io fossimo presi per incantamento e messi in un vassel di cui noi fossimo i Fogar e gli altri gli affogati. C'è gente che ha avuto ogni cosa tramite Rusconi. Infatti un certo Grieco dice [...] che *Avita a muri* è noioso e menagramo ma se lui e gli altri come lui si decidessero al trapasso, queste cose potrebbero essere evitate. E

zogiorno (da intendersi come patrimonio culturale di riferimento) cfr. anche S. De Matteis, *Inventare il vero*, cit., p. 16.

77. U. Volli, *La disperazione di un Pulcinella che piange e ride*, cit.

78. S. Borrelli, *Diario in pubblico di Leo e Perla*, cit.

79. R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra 'seconda' e 'terza' vita*, cit., p. 92.

80. La rassegna stampa riguardante le repliche milanesi, romane e siciliane di *Avita muri* è conservata presso l'Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4. Spiegando al cronista Rizzo come nessuna replica dei suoi spettacoli fosse uguale alle precedenti, Leo citava un breve ciclo di recite tenutosi a Torino, del quale tuttavia – allo stato attuale delle ricerche – non sono stati rintracciati materiali emergografici (cfr. S. Rizzo, *Leo e Perla: una coppia nel mito dell'avanguardia*, cit.). Tra gli illustri spettatori di *Avita muri* si annoverano – oltre ad A. Benvenuti – S. Lombardi, M. Martone e G. Livio

sai che gioia!»⁸¹. Ciò offrì il destro al semiologo per inaugurare un'inchiesta fra gli addetti ai lavori, sintetizzata nella formula *Ma il signor critico ha davvero sempre ragione?*⁸². Uno degli aspetti sui quali Leo e Perla vennero maggiormente attaccati riguardava il presunto ripiegamento “estetizzante” che, a detta dei denigratori, il loro teatro avrebbe assunto; una virata giudicata tanto più grave alla luce delle tensioni politiche di quei mesi, che raggiunsero l'acme il 9 maggio 1978 con l'assassinio Moro. All'acredine espressa anche da Vigorelli sulle pagine de «Il Giorno» («Con le giornate che stiamo vivendo, questi giochetti da manicomio sono una doppia vergogna»)⁸³, si potrebbe controbattere ricordando che, fin dai tempi di Ivrea, Leo e Perla appartenevano a quella frangia dell'avanguardia – termine a loro tanto inviso – la cui politicità consisteva non nel propinare al pubblico contenuti faziosi, ma in un'oltranzistica e sperimentale eversione linguistica. Nonché nella capacità di esprimere – attraverso il teatro, mezzo gnoseologico per eccellenza⁸⁴ – situazioni universali, rivolgendosi idealmente all'intero consesso della πόλις.

3. De Berardinis-Peragallo (1979), senza più bisogno di titoli

La triade di spettacoli che nella primavera del 1979 toccò il palco trasteverino rappresentò per Leo e Perla una sorta di riemersione in società dopo un lungo «letargo»⁸⁵. L'estenuante *tête-à-tête* con le istituzioni e la condizione di generale stagnazione della politica culturale aveva infatti convinto i due artisti a ritirarsi: «Ho deciso – dichiarava de Berardinis nell'ottobre del 1978 – di indire uno sciopero nazionale del mio teatro. Non lavorerò e non produrrò, farò qualcosa solo a Roma. [...] In Italia non si può fare teatro»⁸⁶. L'impossibilità di cui si diceva nelle pagine precedenti è dunque anche pratica. Fu – quello di Perla e Leo – un vero e proprio sciopero, promosso per liberarsi dal cappio produttivo imposto dalla burocrazia ministeriale, che obbligava a certificare i cosiddetti borderò. Per una sera la protesta si trasferì al Beat 72⁸⁷, palesandosi sottoforma di pubblica esibizione all'interno della rassegna *Apparizioni* curata da Giuseppe Bartolucci. Di questo

81. L. de Berardinis, cit. in Redazione di «Scena», *Fiancheggiatori delle istituzioni*, in «la Repubblica», aprile 1978. L'articolo di G. Grieco in questione è Id., *Quando il teatro è senza arte né parte*, in «Gente», XXII, 16, 1978.

82. Si vedano (in ordine cronologico): U. Volli, *Ma il signor critico ha davvero sempre ragione?*, in «la Repubblica», 11 aprile 1978; G. Carnazzi, *La stroncatura di Vigorelli a me è piaciuta*, in «la Repubblica», 13 aprile 1978; M.L. Straniero, *Una lettera di Michele Straniero*, in «la Repubblica», 14 aprile 1978.

83. G. Vigorelli, *L'avanguardia è in crisi. Eccone una prova*, in «Il Giorno», 6 aprile 1978.

84. Tema ricorrente negli interventi teorici dell'artista, dai primi anni Settanta fino a L. de Berardinis, *Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale*, in «Teatro e Storia», XVI, 23, 2001, pp. 404-409.

85. C. Infante, *La genialità cialtrona di Leo e Perla*, in «Lotta continua», 30 maggio 1979.

86. L. de Berardinis cit. in E. Cadeo, *La crisi del teatro? Purtroppo non c'è*, in «Corriere della Sera», 14 ottobre 1978.

87. Sulla storia del Beat 72 si veda la sezione dedicata del volume L. Cavaglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018.

Sciopero autonomo, in scena l'11 dicembre 1978, non resta pressoché traccia: fu infatti una meteora, «uno spettacolo di estemporaneità che [seguiva] il disordine di scaglie impazzite, una *performance* in cui gli attori 'scioperanti' si alternavano sul palco dando sfogo a tutta la loro *verve* scenica»⁸⁸.

In realtà, una brevissima sequenza dell'azione venne registrata durante un'intervista radiofonica (di datazione incerta), rilasciata da Leo e Perla al critico Franco Cordelli e all'artista Mario Prosperi; il frammento in questione, recentemente ritrasmeso dal programma *Zazà*, così recita:

LEO. Lo sciopero! Ah lo sciopero? Iiihhh... / PERLA. Per lo sciopero che sottofondo vuoi? (*Perla nel frattempo suona il violino*) / L. Molto scioperante, cioè proprio... / P. Ah. / L. Senza musica assolutamente. / P. Ho capito! / L. Non rispettare Rameau. / P. Assolutamente no! / L. Non rispettare Rameau! / P. E non mi interrompere... / L. E stai rispettando Rameau. (*sottofondo di violino*) Il mio sciopero è quello di Cerignola. È uno sciopero da bracciante proprio. In effetti io sono costretto a scioperare, senza avere il sindacato che mi costringa. Io farei a meno dello sciopero... ma devo scioperare a livello sa-la-ria-le. / P. Hai già finito? / L. Sì. / P. Managg'⁸⁹.

Si conserva inoltre una presentazione-intervista a firma di Andrea Ciullo, da cui – oltre a minute informazioni sugli altri incontri del Beat 72 («“Lunedì 18 *La per- versione produttiva* con Alberto Abruzzese, Franco Cordelli e Italo Moscati”»)⁹⁰ – si traggono delucidazioni sui motivi che spinsero Leo e Perla a protestare contro la Regione Lazio e, in generale, contro l'intero sistema distributivo: «Rifiuto le piazze; io chiedo tre milioni a spettacolo, loro non me li danno... le Regioni devono gestire tot soldi, la loro politica è esattamente quella degli Stabili... Però mi dicono, ci devi fare un prezzo politico. Il nome mio e di Perla è un nome pulito. [...] Non è uno sciopero anarchico o corporativo. Il mio è uno sciopero salariale, di classe, io sono una classe»⁹¹. Il breve articolo si chiude con un commento del cronista circa il proposito di Leo di mettere in scena la *Filumena*, uno spettacolo costoso per il quale si sarebbe reso necessario un vasto dispiegamento di forze: attori, tecnici, camion per le tournée. Un progetto tuttavia rimasto incompiuto, nonostante gli indefessi tentativi.

Nel corso della stagione 1978-1979 – epoca di transizione per l'avanguardia italiana, nel solco di un'endemica metateatralità⁹² – Leo e Perla lasciarono viale Cor-

88. M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002, p. 173.

89. Si ascolti *Radio-Doc. Leo e Perla a Marigliano 1*, a cura di Marcello Anselmo, in *Dicono che la musica è un antico ricordo*, puntata del programma radiofonico *Zazà* trasmesso su Radio3, 15 dicembre 2013.

90. A. Ciullo, *Beat-Apparizioni a «Leo-selvaggio»*, in «Paese Sera», 11 dicembre 1978. La locandina di *Apparizioni* è conservata presso l'Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.2.

91. L. de Berardinis, cit. in A. Ciullo, *Beat-Apparizioni a «Leo-selvaggio»*, cit.

92. Cfr. le affermazioni di F. Quadri in Anonimo, *L'Italia si trova al centro del mondo*, in «Panorama», 16 luglio 1979.

tina d'Ampezzo per trasferirsi tra Villa Borghese e Villa Torlonia. Delle serate trascorse nella dimora di via Nizza 29/A con la "corte romana" – formata da Renato Nicolini, Stefano De Matteis, l'attrice Patrizia Sacchi, l'agente di viaggio e datore luci Roberto Mazzalupi, l'impiegata dell'Archi Fiorella, Gianni Menon, un carabiniere in pensione e il cameriere di Codroipo semiciego Giuliano Cordovado (impiegato nella pizzeria "Cafulli" di *Bergamo street*, tappa obbligata dei pellegrinaggi alcolici di Leo e Perla) – è lo stesso assessore a dar conto⁹³. Fu entro quest'obnubilante cornice, traboccante di vino e di *reading* poetici, a germinare l'interesse per *Filumena Marturano*, di cui però De Filippo mai concesse i diritti.

In un colloquio dell'agosto del 1979 con Di Giammarco, Leo – pur confidando ancora di poter mettere in scena la *pièce* – prende coscienza dell'inattuabilità di tale piano:

Vogliamo fare "Filumena Marturano", ci vogliono duecento milioni e non li avremo mai, quindi non se ne parla. Culturalmente sarebbe importante che certe persone, e non i soliti Santella, Merola ecc., chiudano un cerchio tra la cosiddetta Avanguardia e il teatro, per togliere di mezzo vari equivoci del teatro-immagine, del grande attore [...]. In "Filumena" io sarei più bravo di Eduardo per il semplice fatto che c'è una parte marginale, e Perla sarebbe più brava di Titina perché Titina purtroppo è morta. Ma quelli del ministero pagano poco e ci costringono a fare sempre le solite cose. Avremmo anche in mente altri due spettacoli: uno [...] "Femmene, whisky e teatro", l'altro "Come diventare attori in dodici lezioni", tratto da un libro ancora da scrivere. Bada che non ci piace il ghetto dell'Avanguardia: noi l'anno scorso abbiamo fatto sciopero⁹⁴.

Se *Come diventare attori in dodici lezioni* confluì forse in parte nello scritto *Se fosse possibile insegnare*⁹⁵, dell'altro progetto scenico (*Femmene, whisky e teatro*, ispirato – per evidenti analogie alcoliche – ad *Arriva l'uomo del ghiaccio* di O' Neill) non si conserva traccia: evidentemente Leo e Perla lo accantonarono, dedicandosi per la stagione successiva alla ripresa dei propri lavori e alla creazione della beffa sanscrita *Udunda Indina*. Di che cosa significasse per Leo e Perla, alla data del 1979, mettere in scena il capolavoro eduardiano dà testimonianza sempre l'ex assessore Nicolini:

Leo voleva [mettere] in scena [*Filumena Marturano*], e mi ricordo che lo accompagnai una sera nel camerino di Eduardo, che recitava al Quirino. Si era fatto precedere da uno splendido articolo sul teatro di Eduardo su «Rinascita», che probabilmente lui nemmeno lesse, fatto sta che i diritti glieli rifiutò. La lettura della *Filumena* era il rito conclusivo delle nostre serate. Non siamo mai andati troppo oltre la prima scena, ma il modo con cui l'affrontavamo mi consente di arrivare al [...] rapporto (per Leo) tra l'artista ed

93. Cfr. R. Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., pp. 54-57.

94. L. de Berardinis cit. in R. Di Giammarco, *Leo e Perla: "Noi, i primi, rimasti ultimi"*, in «la Repubblica», 23 agosto 1979.

95. Cfr. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Se fosse possibile insegnare*, in «Sipario», 405, 1980, pp. 56-57.

il potere politico, di cui anche il nostro [...] era comunque metafora. In quella lettura [...] c'era tutto il modo in cui Leo lo viveva: qualcosa che, da quegli ultimi *anni romani*, sarebbe poi ritornato mentre si concludeva il suo ventennio bolognese con il progetto del *Teatro Nazionale di Ricerca*. Leo mi assegnava il ruolo di Alfredo, il *maggiordomo*: ispirato all'*artista servitore* di Hannah Arendt, essendo divenuto *politico servitore*. Pensando [...] alla funzione creativa dell'arte ed alla funzione di servizio della politica, quel ribaltamento [...] era [...] la *cosa giusta*⁹⁶.

Ora, sfogliando le pagine del *Libro dei Soci* apprendiamo che il 30 gennaio 1979 i due superstiti della "sociale di prosa" si riunirono per definire le attività della restante parte della stagione, annunciando l'avvio di una «serie di prove di un lavoro teatrale»⁹⁷ il cui titolo – a quella data – non era stato ancora definito (e mai lo sarà). L'inizio dei lavori era fissato al 1° marzo. Qualche mese più tardi, per presentare la propria ultima fatica, in prima nazionale alla Sala A del Teatro in Trastevere di Roma il 25 maggio 1979, Leo e Perla scelsero le seguenti parole:

Faccio teatro per 'i cecati', i struppiati e le persone come me[,] le mignotte, i recchioni [...]. Il teatro è l'attore. Io ho impiegato circa dieci minuti della mia vita per arrivare a scoprire una cosa: il teatro è essere e non fare. Per questo, l'ultimo spettacolo *De Berardinis-Peragallo* si intitola ai cognomi degli attori; non c'è bisogno di dire ciò che Armstrong suona: è Armstrong che si suona e suona [sé] stesso. Per me il teatro è un fatto lirico, lirico in quanto nega una epicità da dimenticare ma che è purtroppo esistita ed esiste ancora. Il teatro? E che ne sapete voi villani di città! C'è, anzi c'era, in Ispagna un modo di morire durante lo spettacolo per il toro e il torero: era l'unico spettacolo in cui qualcuno moriva veramente. Rito. Il teatro non ha morti ma cadaveri. [...] Il rito fortunatamente non esiste più per noi; e invece di un rito senza morti e cadaveri riproponiamo una *corrida*⁹⁸.

De Berardinis-Peragallo sembra nascere da un incontenibile bisogno di improvvisazione, come se dopo il monito funereo di *Avita muri* la coppia stesse avvertendo in maniera ancor più pressante l'urgenza di quella crisi, ingestibile e travolgente, costante del "teatro distrutto". L'evento teatrale si basa perciò, essenzialmente, su un'improvvisazione capace di rendere lo spettacolo cangiante a ogni sua replica⁹⁹: interpellando, come di consueto, qualche membro del pubblico nell'azione, Leo, con spirito furbesco, andava oculatamente a inghirlandare il malcapitato a

96. R. Nicolini, *Da Roma, casuale solo in apparenza*, cit., pp. 54-55. Viene qui citato l'elogio che Leo pubblicò per ringraziarsi il favore di Eduardo: cfr. L. de Berardinis, "No, 'a mano no", in «Rinascita», 23 maggio 1980. Una versione dattiloscritta con correzioni autografe è conservata in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.5.4.

97. *Libro dei Soci del Teatro di Marigliano*, cit., p. 6.

98. D. Cappelletti, *Leo e Perla*, in Id., *Teatro in piazza: ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 255-256.

99. Sull'incomparabilità tra le diverse repliche di uno stesso spettacolo cfr. L. de Berardinis, P. Peragallo, *Se per un teatro normale riprendere uno spettacolo, in ultima analisi, non significa altro che perfezionarlo, cioè dargli il colpo di grazia (nel senso della morte) definitivo, per noi invece si tratta di resuscitarlo*, in «Quarta parete», 3-4, 1977, pp. 109-111.

mo' di capro espiatorio. Questo tipo di costruzione, più che ai lazzi della Commedia dell'Arte strizza l'occhio alla *jam session*, di cui si mutuano lessico e struttura formale¹⁰⁰: un teatro *free* (o "teatro libero"), insomma, di sfrenata creazione, aperto a livello compositivo, ma non per questo meno rigoroso dal punto di vista tecnico. Entro i calcolati limiti di una struttura aleatoria ma non casuale, Leo e Perla si concedono ampi margini di autonomia espressiva, che si traduce – sera dopo sera – in sempre nuove e geniali trovate¹⁰¹.

La natura non garantita dello spettacolo si manifesta fin dalla mancanza del titolo, di cui non sembra più esserci bisogno, giacché l'opera non è replicabile e nasce diversa ogni sera, a seconda della reazione chimica innescata dagli artisti nel proprio rapporto reciproco e con il pubblico. «Solo i due nomi in locandina – scrive Manzella – perché si [vanno] a *sentire* i due attori come si farebbe per gli interpreti di un concerto, senza riguardo per i brani eseguiti»¹⁰². Ora, quei due nomi significano però anche rivendicare la propria verità, il proprio essere solo sé stessi sul palcoscenico. Dunque questo titolo "onomastico" e tautologico rimarca il già forte autobiografismo del teatro di Leo e Perla.

È Soddu a descrivere l'illogica atmosfera del primo atto, al cui centro vi sono due pellegrini con cappellaccio e bastone che vagano raminghi in un deserto popolato da creature sgangherate: «chi a cantare con una chitarra scordata, chi a rievocare le sbornie del proprio reparto alpino. Il solito repertorio di frasi smozzicate, idiotismi gergali, equivoci [...] esplose tra segnali stradali abbaglianti che impongono il divieto di muoversi, di pensare e di esistere, uomini o pesci fa lo stesso: di qui non si passa»¹⁰³. La scelta di intestare lo spettacolo ai due attori-autori risponde perciò a una precisa volontà ideologica e rispecchia quell'attitudine propria dei grandi artisti a riverberarsi *in toto* nella propria opera. In *De Berardinis-Peragallo* «tale identificazione ha un valore [...] apocalittico, un tono così irrimediabilmente conclusivo, che finisce quasi per diventare una "mozione di voto" esistenziale, un tentativo di esprimere [...] ciò che si è stati e ciò che si è, forse anche ciò che si sarà»¹⁰⁴.

A ben guardare, anche in questo allestimento Leo e Perla non sono veramente soli: torna infatti la componente dei *réfoules* (sebbene questa volta si tratti di profughi del Centro-Nord), a riconferma di quell'atavica attrazione dei due artisti per gli emarginati. Nel caso specifico, le presenze d'occasione sono Giuliano Cordovado – nei panni di «un alpino veneto parlante abbarbicato a un fiasco di vino a collo lungo come un vescovo al suo bastone»¹⁰⁵ – e l'ex-ergastolano, posteggiatore

100. Sul jazz quale struttura formale del teatro di Leo e Perla cfr. l'illuminante D. Orecchia, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, in A. Audino, *Corpi e visioni, Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007, pp. 33-60.

101. Cfr. N. Ferrero, *L'«ultima spiaggia» di due pellegrini teatrali*, in «l'Unità», 1 giugno 1979.

102. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 91.

103. U. Soddu, *La china è più dolce*, in «il manifesto», 27 maggio 1979.

104. F. Cuomo, *Uno spettacolo che fa il verso al grande Eduardo*, in «Avanti!», 30 maggio 1979.

105. R. Cirio, *Alla corte di re Bibbia*, in «L'Espresso», 17 giugno 1979.

“da hostaria”, soprannominato Giò Falstaff, che si unì però al gruppo solo in un secondo momento. Giuliano “la prostata” (così lo apostrofava Leo), scritturato all’interno dell’*ensemble* un po’ per la sua affinità alcolica, un po’ per i suoi gusti in materia musicale, fu successivamente promosso al rango di inaffidabile faccendiere della compagnia. Questo avvinazzato *garçon* friulano rappresentò – scrive De Matteis – l’eccezione che confermava la regola: per Leo e Perla esisteva infatti «una geopolitica del recitare, che [nasceva] dalle contraddizioni e dalle emergenze culturali; quindi gli attori [potevano] essere solo meridionali ed [era] impossibile immaginare un attore altoatesino»¹⁰⁶. Fra le acquisizioni della fase 1977-1981, si annovera dunque anche la scoperta della comicità quale patrimonio di una classe, quale categoria inscritta nell’animo di certi individui. Da quel momento Leo – sia pur fra mille titubanze e rimanendo comunque convinto della supremazia “sudista” – iniziò ad aprire il proprio registro linguistico ai corpi dialettali del Nord, scoprendo un’insospettata comicità.

Circa i codici visivi, in *De Berardinis-Peragallo* – stando a quanto si evince dai reperti fotografici¹⁰⁷ – il palco si trasforma in locanda, o meglio “l’ocanda”, come recita un’insegna: due seggiole, una piccola cassa usata a mo’ di tavolo, un lampione all’incrocio di strade fitte di cartelli segnaletici, che indicano direzioni opposte e continue proibizioni, tra cui si intravede un curioso divieto di transito per balene, di gusto melvilliano. «Entropico disordine provocato da smania ordinatoria»¹⁰⁸. Leo e Perla paiono acconciati come due *clochard*: l’uno indossa un lungo cappotto rivoltato con copricapo *haredi* o, in alcune foto, un più consueto giacca e cravatta; l’altra sembra invece avvolta da una mantellina trasparente, in posa da Vergine. Nel secondo tempo, riporta Pagliarani, «il berretto piumato e il collarino di grande eleganza, che Leo [ora] indossa [...], irrondono il fasto scenografico di Carmelo Benes»¹⁰⁹. Sul versante musicale, nel basso continuo delle note del *Cigno* di Saint-Saëns, si intercettano accordi del *Don Giovanni* mozartiano e brani di Duke Ellington.

Ora, *De Berardinis-Peragallo*, con i suoi «due cognomi in ditta, alla maniera delle coppie “signorili” del teatro all’antica»¹¹⁰, fu – a detta dei recensori – assai meno sconcertante rispetto agli allestimenti che lo avevano preceduto nella breve personale romana, definita da Soddu una «collana di numeri frammentari, segnati dalla cifra del *nonsense* beffardo eppure allacciati da considerazioni sull’esistenza [...]. Non che manchino, anche questa volta, i segnali mortuari, ma la china sulla quale Leo e Perla [vanno] rotolando [...] sembra addolcirsi, consentire pause di *divertissement*, aprirsi ad un rapporto più tenero»¹¹¹. D’altra parte, ad alcuni critici

106. S. De Matteis, *Leone*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., p. 52.

107. Si vedano gli scatti presenti nei ritagli stampa e quelli conservati in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, colloc. I.6.I.

108. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 92.

109. E. Pagliarani, *Leo e Perla fra Beckett e Buster Keaton*, in «Paese Sera», 26 maggio 1979.

110. R. Cirio, *Alla corte di re Bibbia*, in «L’Espresso», 17 giugno 1979;

111. U. Soddu, *La china è più dolce*, cit.

non sfuggì l'essenza di "ultima spiaggia" di questo, in apparenza meno violento, spettacolo; e in effetti, proprio al fine di evocare tale suggestione, in proscenio veniva depositata una striscia di sabbia.

Al crocicchio di strade si incontrano dunque due vagabondi, provenienti da un'impenetrabile oscurità: lui, reggendosi a un lungo bastone, esibisce una mimica à la Buster Keaton; lei, dal volto imbellettato sguaiatamente, sembra fare il verso alla Gelsomina felliniana. I pellegrini si parlano addosso, come d'abitudine, sciocchinando citazioni sospese fra il *cabaret* (del tipo "Regina Coeli è la moglie di re Bibbia") e l'alta drammaturgia. Anche qui manca un vero e proprio intreccio: rispetto però ad *Avita muri* e a *Tre Jurni*, ugualmente privi di trama, la ricerca di Leo e Perla sembra spingersi ora a estreme conseguenze, la più evidente delle quali è il fatto che l'attore protagonista proclami dal palcoscenico di aver smesso di bere, sebbene non sia affatto vero. La flebile linea diegetica, difficilmente riassumibile, si dipana entro uno spazio sovrassaturo di codici "comportamentali", accavallati e antitetici. A offrirci un piccolo assaggio dell'*incipit* è Nicola Fano: «Giusto all'inizio del lavoro – scrive – ci viene presentato il pellegrino che passeggia intorno ad una nave con un assetto visivo in cui la liricità e la completezza toccano un significativo livello estetico»¹¹².

Ora, la vera impalcatura non è però data dall'esile rivolo narrativo – del tutto *pretestuoso* – bensì piuttosto dal duettare micidiale di Leo e Perla: i deliri linguistici contano per la loro capacità di edificare un'ossatura verbale (e verbosa) che rimanda al fraseggio jazz, con le sue improvvisazioni, le sue insistenze foniche, il suo variare sempre su un unico tema. Quello di Leo e Perla è pertanto un teatro in cui le parole non perdono dignità, ma anzi acquisiscono ariosità, diventando essenziali. L'irrefrenabile logorrea, dissociata e insolente, trova poi un contrappeso nell'umore alpino distillato da Giuliano Cordovado («arabizzato però da un caffè-tano arancione e da una busta di plastica che gli cade sulla nuca, sotto il cappello con la piuma») ¹¹³, che in scena è simultaneamente oste e avventore, a giudicare dall'aspetto alticcio e dal fiaschetto che porta con sé (di numerose bottiglie era inoltre disseminato il retropalco, per permettere agli attori di "dissetarsi" ¹¹⁴ in caso di necessità). L'innesto di questa componente forestiera nella già composita babele linguistica della coppia acuisce il *tourbillon* di *calembour* su cui l'evento teatrale si regge: tra i giochi di parole più esilaranti ricordiamo innanzitutto lo scambio tra Leo e Giuliano "Mon ami!" / "Mona mi? Mona ti, to pare, ta mare e quella porcela de to sorela" o nella variante "quea porceona de la to' nona" (il tutto è giocato sulla scurrilità del dialettale *mona*). Poco più avanti de Berardinis – sempre in coppia con l'alpino-Gheddafi – cita Totò in un fulmineo "baffo e contro baffo" di decurtisiana memoria.

Questo clima paradossale, alimentato dai continui battibecchi degli attori, non

112. N. Fano, *Un altro Eduardo*, in «Vita», XXI, 126, 26 maggio 1979.

113. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 93.

114. Affermando "De Beauvoir, debb'boir" Perla porge un bicchiere colmo, storpiando così il nome della scrittrice.

è naturalmente fine a sé stesso, ma risponde a una precisa logica contrastiva: la volontà di Leo e di Perla consiste nel calibrare sapientemente la sconvolgente stupidità delle parole, invertite nei significati, con l'amaro massacro dei valori superstiti della comunicazione teatrale, alla cui morte si assiste irreparabilmente; una malattia della parola, quella qui esibita, che raggiungerà l'apice di virulenza in *Udunda Indina*¹¹⁵. «L'impotenza a comunicare del teatro, da Beckett in poi, si traduce negli spettacoli di Leo e Perla – scrive Rita Cirio – non in afasia, come per la quasi totalità dei gruppi sperimentali, ma al contrario in una logorrea verbale, malata [...] con fenomeni di ecolalia, dislalia»¹¹⁶.

Anche questo allestimento si mostra capace di contaminare colto e popolare: il gioco irrisorio portato avanti dai due attori-autori spazia infatti dalle citazioni alte (come le rime scritte da Da Ponte per il libretto di *Don Giovanni*) a un *kitsch* da avanspettacolo in cui trova spazio una feroce critica nei confronti della recente scena *off*, considerata da Leo alla stregua di una “falsa” sperimentazione, meritevole di un definitivo “colpo di grazia”. Con il loro umorismo postbeckettiano, che trascende fino alla più repellente stupidità e alla più irriscattabile tragicità, la coppia eponima aggredisce i «fumismi pseudoeleganti della Postavanguardia odierna»¹¹⁷, offrendo una sorta di consuntivo deterioro dei suoi cascami e della sua pochezza creativa. È Di Cori, nel fornire un'entusiastica sintesi dell'allestimento, a ratificare, alla data del 1979, la morte definitiva di quella linea di ricerca nata tre anni prima a Salerno¹¹⁸. Il racconto del cronista offre altresì spunti circa il pirotecnico “terzo tempo”, sezione conclusiva dello spettacolo, che Leo era solito riservare, dopo gli applausi, al dibattito con i critici: si riporta qui l'infastidita reazione del “patron di tendenze” Giuseppe Bartolucci, che avrebbe, non troppo gentilmente, declinato l'invito a salire sul palco per discutere con la platea¹¹⁹.

E il secondo atto? Nel deserto comunicativo che il primo tempo ha preparato si scorge, d'improvviso, un pertugio, al di sotto del lenzuolo nero di sfondo, da cui fa capolino una luce azzurrina e affatturata: Leo e Perla ricompaiono nei loro panni più consueti (lui in *gilet* da guappo, lei con il solito vestito sdrucito da sposina), innescando la scena madre della *Filumena Marturano*, quella cioè della ricerca del figlio legittimo di Domenico Soriano. Sul sottofondo delle voci di Eduardo e Titina, Leo si inserisce con ironico distacco, assumendo un aspetto svogliato nell'apparente improvvisazione e dando lettura delle battute del testo, amplificate sordamente con l'ausilio di un megafono, «cassa di risonanza di testi “estranei”»¹²⁰.

115. Sul tema rimando a M. Tamborrino, *'Un mare di parole' tra Assoli e Udunda Indina. Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino*, in «Mimesis Journal», IX, 2, 2020, pp. 63-90.

116. R. Cirio, *Alla corte di re Bibbia*, cit.

117. E. Pagliarani, *Leo e Perla fra Beckett e Buster Keaton*, cit.

118. Sulla Postavanguardia si vedano almeno: G. Bartolucci, A. e L. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980; S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983; il cap. I di M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit.

119. S. Di Cori, *La bella «Filumena» di Leo e Perla*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1979.

120. M. Proserpi, *Quando si vive da estranei tra glorie e peccati altrui*, in «Il Tempo», 12 ottobre 1979.

«Perla invece è Filumena, [nel senso che] si immedesima in maniera intensissima, come in *trance*, in un saggio di grande teatro che riscatta ogni sospetto di irrisione»¹²¹. L'attrice, in velo da sposa, stramazza al suolo e si sotterra in una serie di plateali svenimenti, ma l'ironia e gli sberleffi sfumano in consapevolezza critica: «restituire al Teatro ciò che è del Teatro, ben al di là, s'intende, di qualsiasi degradazione spettacolare»¹²².

Molinari notava che «l'identificazione attore-personaggio»¹²³ è sottolineata, oltre che dal titolo dell'allestimento, dal fatto che Perla assuma il ruolo di attrice, trasformandosi a tratti in Filumena. Parlare di "personaggio" (categoria tipica dell'odiato teatro borghese) è di norma improprio in relazione all'arte di Leo e Perla, giacché i loro sono sempre apparsi, piuttosto, come «stati di coscienza»¹²⁴. L'attore, in altri termini, riconosce in sé una data essenza o modalità, «espressione di un proprio intimo *vissuto*, ma anche [...] *prospetto* [...] da PROSPICĒRE, "guardare innanzi") di un proprio potenziale da *vivere*»¹²⁵. Ora, sebbene i due attori rimangano di fatto ostili a qualsiasi forma di naturalismo psicologista da *vulgata* stanislavkijana, è pur vero che Perla, nel caso specifico del secondo tempo di *De Berardinis-Peragallo*, viri verso la *dramatis persona*. Con il segmento eduardiano si vengono così a intrecciare momenti di "finzione" (opera di una raffinata attrice, che si sovrappone e quasi supera Titina) e momenti di ironico straniamento. Perla si conferma pertanto «unica grande sacerdotessa della sperimentazione ma anche straordinaria attrice tradizionale»¹²⁶.

Il finale dello spettacolo si fa poi esilarante e freddo al tempo stesso, con la riproposizione – accompagnata dalle note del duetto *Là ci darem la mano* – di un ruolo per entrambi gli attori, la cui praticabilità, in termini teatrali, *Avita muri* aveva escluso. L'impossibilità di comunicare del primo tempo si trasforma così, nell'atto secondo, in inquietante incertezza sulla possibilità di fare ancora teatro. A non gradire particolarmente quest'incursione eduardiana fu Elio Pagliarani, che rintracciò nel presente attraversamento una mera volontà citazionistica, da collage postmoderno.

Ora, sul complesso rapporto tra Eduardo e Leo hanno scritto pagine assai profonde Amendola, Barsotti, De Matteis e, in tempi più recenti, Vassalli¹²⁷; quest'ultimo, in particolare, ha svolto una meticolosa collazione di materiali d'archivio, tracciando un percorso evolutivo delle diverse dichiarazioni rilasciate da de Berar-

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

122. N. Ferrero, *L'«ultima spiaggia» di due pellegrini teatrali*, cit.

123. C. Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 199.

124. L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit., p. 59.

125. R. Anedda, *Il teatro come una composizione*, cit., p. 68.

126. R. Cirio, *Alla corte di re Bibbia*, cit.

127. Cfr. in ordine cronologico: A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007; S. De Matteis, *Impotenza partenopea: Napoli dagli anni Settanta*, in «Lo Straniero», 142, 2012; A. Amendola, *Eduardo e "l'eresia" Leo de Berardinis*, in I. Innamorati, A. Lezza, A. Sapienza (a cura di), *L'arte di Eduardo*, vol. II, Pellegrini, Cosenza 2017, pp. 333-346; A. Vassalli, *La tentazione del Sud*, cit., pp. 79-85.

dinis in merito alla questione (dichiarazioni da sottoporre comunque a ragionevole dubbio). In questa sede ci limitiamo a rammentare che la relazione con il teatro di De Filippo è, per Leo, “antica” (lo afferma esplicitamente in un’intervista a Fiore di poco precedente ad *Ha da passà ’a nuttata*): il teatro è inteso come *diversità nella continuità*, «pratica innovativa che però abbia le radici ben piantate nella tradizione»¹²⁸. E per tradizione Leo intende non la conservazione del superfluo, ma la realizzazione di un legame sincero con una cultura teatrale autentica, pura, enucleata, di cui capofila è appunto Eduardo, definito – già alla data del 1976, in un colloquio con Bettalli – «poeta fisiologico»¹²⁹, prefigurazione di quel «genio geopolitico»¹³⁰ delle colonne di «Rinascita» e di quell’attore lirico/jazz teorizzato in seguito.

La scelta di inserire un frammento eduardiano all’interno dell’imprevedibile tessuto di *De Berardinis-Peragallo* si configura anche come un atto d’amore nei confronti di Perla, in quanto riconoscimento alla sua arte d’attrice, posta per l’occasione sullo stesso piano della pura musicalità vocale di Titina. Va peraltro aggiunto che l’intero allestimento fu segretamente dedicato alla memoria di Fiora, come si evince dalla locandina¹³¹, madre di Perla improvvisamente scomparsa nelle settimane precedenti il debutto. Con *De Berardinis-Peragallo* si esplicita dunque, per la prima volta e in maniera evidente, il complesso legame con Eduardo, una relazione sofferta, giacché calata nelle maglie e nelle divisioni del mestiere teatrale, che potrà ricomporsi solo dopo la morte del maestro. Manzella, giustamente, distingue fra l’Eduardo uomo e l’Eduardo attore: se con il primo i rapporti si erano incrinati per via del gran rifiuto avvenuto in camerino (De Filippo era forse allarmato dalla fama crescente della coppia), il secondo restò, allora e dopo, unico possibile riferimento teatrale, sebbene non mancasse la polemica con il “mito” di Eduardo, o per meglio dire con quella lettura critica di Eduardo che non andava oltre il naturalismo¹³². Fare *Filumena* nel 1979 significava inoltre chiudere un cerchio fra avanguardia e tradizione, sfuggendo alla ghettizzazione di un teatro *off* contro cui Leo aveva sempre inveito, non ultimo proprio in *De Berardinis-Peragallo*. Ben diverso sarà il discorso dieci anni dopo, con *Ha da passà ’a nuttata*. Ma questa è un’altra storia.

128. E. Fiore, *Viaggio con Eduardo*, in «Il Mattino», 14 giugno 1989.

129. F. Bettalli (a cura di), *Intervista con Leo de Berardinis*, in «La scrittura scenica», 12, 1976, p. 94.

130. L. de Berardinis, “No, ’a mano no”, cit.

131. Il manifesto – riprodotto in *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis – Peragallo (1967-1979)*, catalogo della mostra a cura di G. Manzella e E. Pitozzi, Gucci Hub (Milano), 3-12 aprile 2019, p. 79, e proveniente dall’archivio personale di Diana Peragallo – raffigura lo spazio galattico con al centro il globo terracqueo in guisa di sassofonista.

132. Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 94. A proposito delle “voci malevole” qui menzionate, Leo – interrogato nei giorni del Premio Mondello da Rizzo a proposito di chi potesse essere degno di stima fra i colleghi italiani – rispose: «Beh, poche persone. Carmelo ed una volta anche Eduardo perché pare che qualche giorno fa sentendo che vogliamo mettere in scena *Filumena Marturano* abbia detto: “Se quei due lo fanno li denuncio”. Che discorsi sono? Un artista deve amare la libertà, non deve temere per i suoi testi. E noi la metteremo in scena lo stesso proprio per questo, magari intitolandola diversamente» (L. de Berardinis cit. in S. Rizzo, *Leo e Perla: una coppia nel mito dell’avanguardia*, cit.).

De Berardinis-Peragallo si mostra dunque come un'autobiografia ironica e lancinante sulla propria difficoltà a durare in scena. Secondo Cappelletti, questo spettacolo fu, per i due teatranti,

punto di riflessione [...] su tutta la loro attività. [...]. Leo e Perla portano sul palcoscenico i "materiali" del loro lavoro e li sintetizzano [...]. Raramente a teatro capita di assistere, come in questo caso, ad un accorto ricamo di *Maniere*: tutto si compone di scampoli drammaturgici [...] insieme riconducibili a illustri esperienze come quella eduardiana. [...] Le citazioni sono moltissime, tuttavia non da leggere come momenti singoli [...] ma riconducibili tutte ad una precisa ipotesi generale: per qualsiasi cosa occorre ricominciare daccapo [...]»¹³³.

Eduardo incontra qui il teatro dell'assurdo, «assieme alla *beat generation*, al *cool jazz*, alla *pop art* e alla musica atonale»¹³⁴. In un *puzzle* così caotico, i referenti più diretti sono comunque, certamente, la rarefazione e i vuoti comunicativi dell'ultimo Beckett, presenza pressoché costante nel sottotesto di quasi tutti gli spettacoli della fase "distrutta" di Leo e Perla.

De Berardinis-Peragallo fu replicato nell'ottobre del 1979 sempre al Teatro in Trastevere: per l'occasione si unì alla compagnia Giò Falstaff, venuto a sostituire Giuliano Cordovado nelle repliche infrasettimanali, dal momento che quest'ultimo – cameriere di professione – poteva presentarsi in scena solo di mercoledì¹³⁵. Lo spettacolo, come ricorda Santagata, venne poi ripreso (a partire da venerdì 11 gennaio 1980) all'Humor Side di Rifredi¹³⁶, all'interno di una rassegna fiorentina dedicata al teatro comico meridionale. Tra gli spettatori più illustri, Lia Lapini: la cronista e studiosa nota acutamente la parodia implicita nell'apparato scenico, chiaro rimando al percorso obbligato in cui il coevo teatro di (pseudo)avanguardia si stava invischiando e di cui Leo e Perla cercavano di fare "piazza pulita", «rompendo gli argini di una "scrittura scenica" visivo-concettuale ardua e elitaria»¹³⁷. Da parte sua, D'Orrico scorge in questo allestimento un consuntivo, un "punto d'arrivo". Elenca poi le diverse *gag* presenti: «da Perla che fa la foca [...] all'attenzione maniacale per il gioco e il regime delle luci ([...] una accensione generale che coinvolge anche le lampade di sala), dall'ingombrante presenza del padre (Eduardo, ma anche del figlio Luca, oggetto di frecciate polemiche) all'uso iperrealistico di personaggi del sottoproletariato»¹³⁸, come l'alpino Cordovado. Per Paolo

133. D. Cappelletti, *Leo e Perla*, cit., pp. 260-261.

134. P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 155.

135. Cfr. M. Prospero, *Quando si vive da estranei tra glorie e peccati altrui*, cit.

136. Cfr. A. Santagata, *Foggia, Leo e Perla*, in C. Meldolesi, A. Malfitano, L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., pp. 286-287. Si ricordi che le prime felici stagioni dell'Humor Side furono gestite dagli esordienti Giancattivi, di cui era membro A. Benvenuti: pare che il trio avesse cercato di aiutare Leo e Perla nel tentativo di allestire *Filumena Marturano*.

137. L. Lapini, *Niente bagno per le balene nel teatro di Leo & Perla*, in «Paese Sera», 13 gennaio 1980.

138. A. D'Orrico, *Al capolinea di Leo e Perla c'è sempre «papà Eduardo»*, s.q., 13 gennaio 1980, in Archivio De Berardinis, DAR Unibo, colloc. 1.3.4.

Lucchesini, al contrario, l'aver vivisezionato il capolavoro di De Filippo avrebbe permesso ai teatranti di stabilire un nuovo "punto di partenza", inserendosi lungo una linea comica di tradizione secolare¹³⁹.

Con questo spettacolo anonimo ma non certo adespota, i due pellegrini indicano la misura – anche estetica – di una teatralità sempre più impervia, in equilibrio instabile tra la distruzione totale di certi moduli espressivi propri della spettacolarità borghese e finto avanguardistica, «in avanzato stato di putrefazione»¹⁴⁰ (un processo – questo – già avviato con *Avita muri*), e il recupero di ciò che è ancora salvabile, inteso come tentativo *in extremis* di rintracciare un barlume di vitalità e verità.

139. P. Lucchesini, *Ci ragiono e rido*, in «La Nazione», 13 gennaio 1980.

140. N. Ferrero, *L'«ultima spiaggia» di due pellegrini teatrali*, cit.