

Altre
visioni

144



collana diretta da Eva Marinai

Angelo Vassalli

La tentazione del Sud
*Viaggio nel teatro di Leo e Perla
da Roma a Marigliano*

*prefazione di
Anna Barsotti*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2018
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-439-4


Titivillus

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto la prof.ssa Anna Barsotti per aver seguito il lavoro con costanza e competenza, e per aver indirizzato il mio percorso con infinita pazienza. La stessa pazienza, e la stessa generosa disponibilità, di cui sono grato alla prof.ssa Eva Marinai per aver sostenuto convintamente il progetto della pubblicazione di questo volume.

La ricerca nel Fondo – Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è stata imprescindibile per la stesura del libro: tutto ciò non sarebbe stato possibile senza il cortese permesso delle eredi, Carola de Berardinis e Maria Grazia Grassini, e senza il fondamentale e competente aiuto dei responsabili del Fondo, in particolare della prof.ssa Cristina Valenti, responsabile dell'Archivio, e della dott.ssa Marinella Menetti, responsabile della biblioteca e della consultazione. A loro – così come al Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna (e in particolare al dott. Fabio Regazzi), al Dipartimento di Civiltà e forme del sapere dell'Università di Pisa, alla Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna e alle Teche Rai di Bologna – va il mio sentito ringraziamento.

Ringrazio le persone che, in differenti modi, hanno arricchito il lavoro di questi anni: in particolare, per i colloqui concessimi, Alfredo Caruso Belli, Stefano De Matteis e Gianni Manzella.

La mia riconoscenza va anche ai docenti che, nel corso del tempo, hanno manifestato stima e benevolenza nei confronti della ricerca intrapresa: nello specifico, la prof.ssa Isabella Innamorati e i proff. Claudio Longhi e Lorenzo Mango.

Un “grazie” speciale è rivolto a Carlo, Nadine e Valentina.

Indice

| | |
|------|--|
| p. 7 | Prefazione <i>di Anna Barsotti</i> |
| 11 | Introduzione |
| 29 | Parte I. Leo e Perla a Roma, 1967-1970. Un'altra giovinezza |
| 29 | 1.1 <i>Piccola storia di un inizio</i> |
| 35 | 1.2 <i>La faticosa messinscena dell'Amleto e Sir and Lady Macbeth: duplice trama per ripensare Shakespeare su molteplici livelli</i> |
| 35 | 1.2.1 <i>Il rapporto col pubblico</i> |
| 41 | 1.2.2 <i>Il lavoro sul testo</i> |
| 47 | 1.2.3 <i>Una parentesi: il Living Theatre nelle parole di de Berardinis</i> |
| 53 | 1.2.4 <i>Sulla recitazione di Leo e Perla a partire dalla relazione con gli oggetti di scena</i> |
| 65 | 1.2.5 <i>L'utilizzo del dialetto</i> |
| 70 | 1.3 <i>Il Convegno di Ivrea vissuto da Leo e Perla</i> |
| 77 | 1.4 <i>Dal Convegno di Ivrea al Festival International du Théâtre Universitaire di Nancy</i> |
| 79 | 1.5 <i>Eduardo e Leo: note a margine</i> |
| 85 | 1.6 <i>Il “confronto” con Carmelo Bene: Don Chisciotte</i> |
| 95 | 1.7 <i>Il congedo da Roma: A Charlie Parker</i> |
| 113 | Parte II. La trilogia meridionalista del Teatro di Marigliano, 1971-1974. Una via di scampo |
| 113 | 2.1 <i>Da Roma a Marigliano: ipotesi sulle ragioni del trasferimento</i> |
| 120 | 2.2 <i>Compromesso storico a Marigliano</i> |
| 128 | 2.3 <i>La Compagnia del Teatro di Marigliano e il radicamento sul territorio</i> |

| | |
|--------|---|
| p. 139 | 2.4 Per un tentativo di definizione della ricerca del Teatro di Marigliano |
| 145 | 2.5 'O Zappatore |
| 145 | 2.5.1 Premessa |
| 153 | 2.5.2 I tempo |
| 175 | 2.5.3 II tempo |
| 182 | 2.5.4 Integrazioni all'analisi dello spettacolo |
| 196 | 2.5.5 Il rapporto col pubblico nell'ottica dell'esperienza mariglianese |
| 200 | 2.5.6 Sulla "lettura sociologica" di 'O Zappatore |
| 203 | 2.6 King Lacrema Lear Napulitane |
| 203 | 2.6.1 Premessa |
| 212 | 2.6.2 I tempo |
| 220 | 2.6.3 II tempo |
| 225 | 2.6.4 King Lacrema Lear Napulitane e 'O Zappatore: annotazioni per un confronto |
| 231 | 2.7 Sudd |
| 231 | 2.7.1 Premessa |
| 234 | 2.7.2 I tempo |
| 240 | 2.7.3 II tempo |
| 243 | 2.7.4 Postille sullo spettacolo |
| 249 | Parte III. Il sentimento del tempo perduto, o della mutevole parabola del Teatro di Marigliano |
| 249 | 3.1 Un nuovo inizio? |
| 257 | 3.2 Verso la fine |
| 264 | 3.3 Del fallimento e di altri motivi |
| 271 | Immagini |
| 289 | Bibliografia |
| 313 | Teatrografia e Filmografia |
| 315 | Indice dei nomi e dei lavori teatrali e cinematografici di Leo e Perla |

PREFAZIONE di Anna Barsotti

Questo libro¹ di Angelo Vassalli, dal titolo suggestivo – *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano* – compie un attraversamento per sondare in profondità l'esperienza partenopea da parte di Leo de Berardinis e di Perla Peragallo, non senza tuttavia una breve cornice di carattere storico (con spunti teorici), che, oltre a contestualizzare tale vicenda mediante riflessioni sul fenomeno del teatro italiano degli anni Settanta del Novecento, ne ripercorre la ricezione critica.

La ricerca sulla storia del Teatro di Marigliano è stata articolata in tre parti, o unità di diverso spessore. La prima (*Leo e Perla a Roma, 1967-1970. Un'altra giovinezza*) offre uno studio del "periodo romano" di Leo e Perla, che precede la nascita del Teatro di Marigliano. Dopo la ricostruzione della genesi del rapporto di collaborazione tra i due artisti, si procede subito all'analisi dei primi loro due spettacoli, *La faticosa messinscena dell'Amleto* (1967) e *Sir and Lady Macbeth* (1968).

L'organizzazione del discorso sulle messinscena avviene, qui, attraverso l'individuazione di una serie di tematiche guida capaci di orientare il confronto tra i due lavori, che partono da suggestioni shakespeariane. L'analisi mostra come nel dittico, appartenente ancora a quello che sarà presto definito dagli stessi protagonisti "teatro come errore", si tendano reciprocamente gli "estremi contrappuntistici" di un rapporto con il pubblico sondato particolarmente nel corso dell'intera trattazione. Dalla rappresentazione ancora "aperta" dell'*Amleto* – come "possibilità di continuare

¹ Il volume scaturisce da una rielaborazione della tesi di dottorato discussa all'Università di Pisa l'11 dicembre 2014 e di cui sono stata relatrice. Gli altri componenti della Commissione di dottorato sono stati Claudio Longhi (Università di Bologna) e Lorenzo Mango (Università di Napoli "L'Orientale").

a includere volontariamente lo spettatore nell'orizzonte di riferimento del proprio artificio scenico" – si passa a quella "chiusa" del *Macbeth*, dove "l'introflessione dell'architettura" è direttamente proporzionale all'espansione della "struttura compositiva" dell'altra opera, costituendone, nelle intenzioni di de Berardinis e Peragallo, il superamento per "via negativa", essendo priva di concessioni alla platea.

Come già detto, la questione del rapporto col pubblico, "nel segno della coppia oppositiva 'rappresentazione aperta vs rappresentazione chiusa'", introduce a un percorso che svia in un eterogeneo complesso di problematiche, apparentemente eterogeneo eppure capace di proporre uno zoom particolareggiato dell'esperienza presa in esame. Le riassumo citando dal libro: "la nozione di scrittura scenica, e nello specifico [la] peculiare composizione materica degli allestimenti e [il] ruolo delle fonti testuali all'interno di essi; le dinamiche relazionali tra i due attori sul palco, improntate su stilemi jazzistici e contraddistinte da una complementarità di funzioni e dalla presenza di un'invasiva attrezzatura tecnologica; l'utilizzo del dialetto quale strumento fondamentale per creare una partitura".

Non mancano in taluni momenti – nel corso dell'analisi comparativa – interessanti e specifiche digressioni, che valgono ad ampliare il discorso oltre i limiti dell'orizzonte spettacolare: il riferimento all'utilizzo, nell'*Amleto*, di un brano reso celebre dal Living Theatre serve per introdurre il giudizio di Leo e Perla sulla compagnia statunitense; così, la presentazione dell'*Amleto* al Convegno di Ivrea porta a riflettere sul significato dell'evento per i due artisti e per "l'esiguo numero di teatranti a loro consanguinei sul piano delle idee e delle poetiche". Non mancano neppure due paragrafi dedicati, rispettivamente, a "Eduardo e Leo: note a margine" e al "confronto con Bene: *Don Chisciotte*". Si scopre quindi come Eduardo, sin dalla fine degli anni Sessanta, abbia rappresentato, per Leo e Perla, un modello (per quanto l'appassionata ammirazione contenga anche toni irruenti di diffidenza); e d'altra parte lo studio dello spettacolo *Don Chisciotte* (1968) fa emergere, nella collaborazione con Carmelo Bene, differenze fra due "traiettorie artistiche più distanti di quanto di norma si voglia pensare". Infine, una corposa sezione è riservata all'analisi del film sperimentale *A Charlie Parker* con cui Leo e Perla abbandonano temporaneamente le scene (una specie di rifiuto del rapporto "vivo" con il pubblico) e anticipano il loro congedo dal mondo delle cantine romane. Come dice Vassalli: quel mondo è "ormai un ambiente da cui fuggire: la discesa a Marigliano è un salto necessario nel buio".

La seconda parte (*La trilogia meridionalista del Teatro di Marigliano, 1971-1974. Una via di scampo*) è quindi contraddistinta da una analisi puntuale e profonda della "trilogia meridionalista" del Teatro di Marigliano, focus sui tre spettacoli centrali nell'avventura in terra campana (*O Zappatore*, 1972; *King Lacrema Lear Napulitano*, 1973; *Sudd*, 1974) che Vassalli ha preferito al racconto cronachistico delle fasi, come invece nell'impostazione dei volumi di La Monica (*Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, 2002) e Manzella (*La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, 2010 e, con un titolo leggermente differente, 1993). Nell'affrontare la storia del Teatro di Marigliano l'autore, naturalmente, spiega i motivi del trasferimento da Roma a Marigliano e discute le varie etichette che tentano di definire questa nuova stagione; non trascura l'importanza dell'insediamento in una zona sottosviluppata e il relativo valore del rapporto e del confronto/scontro con la gente del posto (che tuttavia, come è ribadito nella parte conclusiva del libro, non costituisce l'oggetto centrale della ricerca).

Per ricostruire gli spettacoli, Vassalli si serve principalmente dei quaderni di lavoro, ma integrandoli con i materiali che sono stati recuperati a seconda dei casi (copioni, recensioni, fotografie, interviste, testimonianze). Le ricerche d'archivio, anche per il reperimento dei materiali fotografici, sono state condotte in larga misura a Bologna, presso il Fondo – Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), affidato in comodato d'uso al Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna² dalle eredi, Carola de Berardinis e Maria Grazia Grassini.

Di ogni allestimento si ripercorrono i vari "tempi", nella consapevolezza delle diverse e sempre mutevoli versioni che Leo e Perla hanno realizzato per i loro lavori.

Le suggestioni e i suggerimenti forniti dai vari materiali critici servono a delineare lo sviluppo della pratica teatrale del Teatro di Marigliano, "con particolare attenzione all'immagine di 'napoletanità' che ne scaturisce e al modo in cui gli 'attori-non attori' del luogo sono stati inseriti e 'impiegati' nell'ordito spettacolare". Emerge così una "progressiva scarnificazione dell'impalcatura" degli allestimenti, con l'abbandono finale, in *Sudd*, della sceneggiata e una notevole riduzione dei tempi della rappresentazione.

² Il Fondo – Archivio Leo de Berardinis (1967-2001) è gestito da un Comitato scientifico formato da docenti del Dams di Bologna, voluto da Claudio Meldolesi che ne è stato il primo Presidente. Attualmente lo presiede Cristina Valenti e ne fanno parte Michele Canosa, Paolo Cecchi, Laura Mariani, Elena Tamburini.

Non solo, ma l'autore osserva, nella terza e ultima sezione del volume (*Il sentimento del tempo perduto, o della mutevole parabola del Teatro di Mari-gliano*), come la trilogia meridionalista possa essere considerata “un dittico più il suo finale capovolgimento”: proprio perché i primi due spettacoli si affidano alla sceneggiata per valorizzare l'incontro tra l'*alto* e il *basso*, mentre l'ultimo mostra, senza travestimenti, l'immagine dei “*Sudd* del mondo”. Proprio in questa sezione conclusiva, si ribadisce l'obiettivo della trattazione, che è quello di “cercare di fare ordine nel viluppo” dell'avventura di Leo e Perla e, sulla base di tale spinta, “tentare di riassumere una serie di dati emersi”. Per esempio: “l'alterità del tragitto che” Leo e Perla “scelgono di intraprendere insieme”; il “rischio” di “stabilire delle cesure (nel loro percorso) più nette di quello che in realtà non sono”. Il primo punto è confermato dalla scarsità di rapporti con “colleghi” ritenuti degni di stima; dalla difficoltà della collaborazione con Carmelo Bene. Il secondo dall'osservazione di una sostanziale continuità negli spettacoli dal '67 al '76. In un panorama critico variegato e tutto sommato abbondante, Angelo Vasalli dice la sua, con originalità.

L'indagine su questo spaccato della storia teatrale contemporanea è condotta con raffinatissima perizia, anche grazie alla capacità dell'autore di guardare con occhio attento alle sfumature e con orecchio sensibile alle vibrazioni emanate dal materiale indagato. Il volume, infine, consente l'accurata ricostruzione di spettacoli godibili al di là dei supporti audiovisivi, quasi del tutto inesistenti.

INTRODUZIONE

L'obiettivo centrale del presente lavoro, tentare di ricostruire una porzione significativa del percorso artistico di Leo de Berardinis e Perla Peragallo attraverso una progressiva articolazione di tappe differenti e complementari, implica un discorso preliminare sulle scelte di metodo adottate in merito alla contestualizzazione della suddetta esperienza. Sul piano cronologico, il periodo preso in esame copre, in maniera analitica, poco più di un lustro – dal 1967 al 1974 – per poi estendersi, nel segno di uno sguardo meno approfondito, fino al 1978: se, dunque, la parte conclusiva degli anni Sessanta costituisce il quadro d'apertura, gli anni Settanta – e, in particolare, la prima metà del decennio – sono il cuore dell'orizzonte temporale della nostra ricerca. Si tratta, nel complesso, di una fase della storia mondiale, e in particolare italiana, che, per noti motivi, non è esagerato definire cruciale, ricca com'è di avvenimenti e svolte spesso dolorose. Non è un caso che, in occasione della «scintillante rassegna-videogioco sugli anni Settanta alla Triennale milanese»¹ organizzata nel 2007, i curatori del catalogo dell'evento – Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi – parlino di «decennio lungo del secolo breve» e riassumano poi, con queste parole, le ragioni di tale felice espressione:

Gli anni Settanta sono un decennio lungo e ricco. Ci sono dentro molte visioni, colori e anche tantissime voci. [...] Gli anni Settanta sono il decennio che vede sorgere una forma di massificazione della società italiana, e occidentale, assolutamente inedita e inattesa. Sono gli anni dei movimenti, delle pratiche del corpo, dei consumi, della mobilitazione totale, sia nella sua versione militante sia in quella anarchica e sovversiva. Anni dell'ordine e del disordine, in cui forze e movi-

¹ Alberto Arbasino, *Anni '70. Un decennio infelice*, in «La Repubblica», 29 dicembre 2007.

menti diversi hanno cercato di orientare e dirigere la direzione stessa della storia: alla ricerca spasmodica dell'avvenimento che ne cambia la direzione. E al contrario, questi sono gli anni dell'azione molecolare (Deleuze e Guattari), della "microfisica" (Michel Foucault), anni del rovesciamento e del ribaltamento: età dell'*anti* e insieme della composizione².

Commentando proprio l'iniziativa svoltasi nel capoluogo lombardo, Arbasino, insinuante, si chiede «se i giovani nati in seguito sapranno discernere se furono anni "formidabili" o "di piombo", o un'intrigante playstation»³ e muove da un simile pretesto per ritornare su una problematica – quale lettura dare dell'epoca in questione, dei "mitici" anni Settanta? – di cui aveva fornito una disincantata e puntuale rappresentazione nelle due versioni di *Un Paese senza* (1980 e 1990). In quel volume e nella sua ideale prosecuzione che è l'articolo giornalistico menzionato, lo sguardo dell'autore attraversa la superficie dei fatti e ne cataloga le differenti manifestazioni, coglie – secondo uno stile personalissimo ed efficace fondato su un'arte combinatoria innervata di lunghe enumerazioni – le incongruenze di un paesaggio composito e in apparenza fin troppo conosciuto, individua nell'esaltata ossessione per una pratica artistica necessariamente *engagée* lo stigma del momento storico e constata il paradosso del conclusivo stemperarsi del furore orgogliosamente iconoclasta di quei tempi in un ridimensionamento delle ambizioni, e nel relativo ripiegamento in uno spazio non più conflittuale, che prenderà il nome di *riflusso*:

In quel grigiore davvero plumbeo e terroristico, fra i mitra di strada e i Sex Pistols nelle discotechine due metri più sotto, e i conformismi minacciosi sempre più nuovi e massicci, chi poteva prevedere che tante Immaginazioni e Utopie sarebbero presto sfociate in un redditizio revival delle saghe familiari e degli intimismi con gioie e dolori, nonché infiniti thriller e killer di consumo per le immortali signore mie e le future casalinghe di Voghera?⁴

Osserva Alfonso Berardinelli:

² Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi, *Avvertenze per la consultazione*, in *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di Iid., catalogo della rassegna tenutasi alla Fondazione La Triennale di Milano nel 2007, Milano, Skira, 2007, pp. 12-13 (il corsivo è presente nel testo).

³ Alberto Arbasino, *Anni '70*, cit.

⁴ *Ibidem*.

Fra elenchi di nomi e tanti nomi non detti, Arbasino contempla l'epoca in cui la cultura alta e la cultura di massa mostruosamente, comicamente, fastidiosamente si confondono e ogni docente universitario, o parlamentare, o giurista sogna di scrivere un romanzo che gli darà la fama di Umberto Eco e il prestigio di Claudio Magris: l'epoca della confusione, in cui (come ha scritto, mi pare, un poeta tedesco coetaneo di Arbasino) "... e quello che sembra Brancusi è proprio Brancusi". Nei testi-schedario di Arbasino la storia e il senso del passato escono dalla "memoria vissuta" e diventano un presente assoluto e perpendicolare⁵.

Agli occhi di Arbasino, gli aggettivi adeguati per definire il *decennio lungo del secolo breve* sono «infelice»⁶ e «poco amato»⁷: un'infelicità e un disamore, poi, che devono fare i conti con la smemoratezza di *un paese senza*, di una nazione dimentica del proprio passato e incapace di elaborare, in maniera matura, i traumi vissuti. Non si tratta tanto, come lascerebbe intendere Piperno, della denuncia di un vuoto culturale dovuto all'assenza o alla marginalità di dibattiti e occasioni di confronto⁸ quanto, per inverso, di una feroce critica contro la pretesa di rendere tutto materia di riflessione culturale, nel segno di una «peste del dibattito» e di una «dissenteria del discorso» dagli esiti grotteschi: «L'impossibilità sopravvenuta di avvicinarsi [...] a qualunque episodio o fenomeno culturale, senza che decine e centinaia di parassiti della cultura si posino sul corpo dei film, dei balletti, dei libri, delle musiche, per sistemarvi i loro convegni, i loro collettivi, i loro seminari, i narcio-feticismi che coincidono col piccolo cespite e il piccolo reddito»⁹.

⁵ Alfonso Berardinelli, *Come convivere con Arbasino*, in «Il Foglio», 22 gennaio 2010.

⁶ Alberto Arbasino, *Anni '70*, cit.

⁷ Si fa qui riferimento al sottotitolo del volume *Un Paese senza*: cfr. Id., *Un Paese senza. Addio agli anni Settanta italiani; un congedo da un decennio poco amato*, Milano, Garzanti, 1980 (nuova ed. 1990).

⁸ «Una trentina d'anni fa Alberto Arbasino pubblicò uno strano pamphlet intitolato *Un paese senza*. Il saggio aveva l'andamento rapsodico di certa moralistica italiana (da Guicciardini a Longanesi). A suo modo, era addirittura dolente. L'idea di fondo è che all'Italia mancasse qualcosa. Già, ma che cosa? Per Arbasino l'Italia di allora (ma lo si potrebbe dire ancor più di quella di oggi) mancava di memoria. Arbasino alludeva alla memoria culturale naturalmente», Alessandro Piperno, *Sull'utilità civile del senso di colpa*, in «IL Magazine – Il Sole 24 Ore», n. 51, maggio 2013, reperibile anche on-line all'indirizzo <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-05-11/sullutilita-civile-senso-colpa-170312.shtml?uuid=AbkJY4uH> (ultima consultazione: 31 marzo 2018).

⁹ Alberto Arbasino, *Un Paese senza*, cit., p. 63. È curioso notare come, nell'edizione del 1990 del volume, le due espressioni iniziali siano invertite: si parla, infatti, di «peste del discorso» e di «dissenteria del dibattito» (p. 81).

Se si passa dal flusso discorsivo di Arbasino, dalle sue centrifughe e polichrome annotazioni alla ricostruzione degli anni Settanta proposta da Giovanni De Luna in *Le ragioni di un decennio 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, mutano sensibilmente le modalità e i contenuti della narrazione, con un significativo spostamento della prospettiva verso l'esplorazione dell'universo politico, ma, al fondo, resta immutato un aspetto: gli anni Settanta non formano un «monolite» omogeneo e organico, «un tempo continuo che porta dalla rivoluzione al riflusso, ossia da un'ideologia all'altra»; si presentano, invece, come «un prisma dalle tante sfaccettature, una decade “frammentata e convulsa” che non si lascia imprigionare nello stereotipo degli anni di piombo e basta»¹⁰. Sulla base dell'assunto di Gaetano Arfé secondo cui «la storiografia sull'Italia contemporanea è vissuta soprattutto come autobiografia», De Luna porta avanti il suo lavoro cercando di coniugare «lo sguardo del testimone e il senso di poi dello storico»¹¹, e, come ricorda ancora Gotor, attribuisce al periodo analizzato «un valore parentetico»¹², il che non vuol dire sminuirne l'importanza o relegarlo entro il perimetro di episodiche circostanze ma riconoscere la violenta scossa e la conseguente accelerazione subite dallo scorrere del tempo.

Ora, le fonti fin qui citate rappresentano una minima e insufficiente parte della vasta bibliografia che interessa gli studi sugli anni Settanta e che ovviamente non si vuole ripercorrere nel dettaglio; la decisione arbitraria di isolare una serie di brevi considerazioni che, da ottiche distanti, concorrono a mettere in evidenza la complessità del periodo ha la mera funzione, da un lato, di confermare un elemento dato per acquisito fin dall'inizio – la densità dell'orizzonte cronologico della nostra trattazione¹³ – e, dall'altro, di introdurre un primo interrogativo sul tracciato metodologico da seguire: come rapportarsi a tale quadro storico? Quale angolazione adottare: riservare un mirato sguardo agli accadimenti più significativi che si sono succeduti dal 1967 al 1974/1978, in modo da creare un doppio livello di analisi, o invece, pur nella consapevolezza dell'inevitabile influenza che un determinato contesto ha sulle esperienze dei singoli, focalizzare l'attenzione esclusivamente sul proprio oggetto di ricerca? Si è optato per la seconda

soluzione: quella che può essere letta come una scelta “al ribasso”, col rischio di limitarsi a una parziale e monca esposizione dei contenuti dell'indagine, è, invero, un tentativo di valorizzare la specificità delle vicende esaminate. Lasciare sullo sfondo la trama dei cambiamenti che attraversano l'epoca non significa fare finta che nulla sia accaduto e cristallizzare il racconto delle fasi della collaborazione artistica tra de Berardinis e Peragallo in una dimensione atemporale, assoluta, libera dai nessi con una cornice esterna e dunque congelata nella sua separatezza. Non è in discussione il rifiuto di una visione materialistica a favore di un approccio ripiegato su se stesso; molto più semplicemente si tratta di distinguere delle priorità e di procedere in funzione di esse: nel nostro caso, la dialettica tra un insieme e la sua singola porzione è risolta privilegiando come fulcro il secondo dei poli. In tal senso va considerato il titolo del volume: *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano* indica la volontà di sondare da vicino la stagione partenopea dei due attori, il confronto (e lo scontro) con una idea, fisica e mentale, di Meridione senza però trascurare il periodo romano, in una delimitazione dei confini che si spera possa permettere di sistematizzare e arricchire le informazioni già in possesso su questa avventura e, conseguentemente, di vivificare lo stesso tessuto complessivo del contesto. In altre parole, ci si propone di tratteggiare una “storia locale”: per comprendere meglio cosa si intenda con ciò ed evitare equivoci e approssimazioni legati all'eventuale errore di suggerire l'idea di un'analisi dal corto respiro, è opportuno ora spostare l'asse di riferimento dal più generale scenario socio-economico nonché politico-culturale al ristretto microcosmo teatrale. Una volta esplicitato brevemente l'intento di non accompagnare lo sviluppo della ricerca con uno sguardo che vada al di là degli steccati stabiliti e che preveda, ad esempio, la relativa scansione dei più importanti eventi storici dell'arco cronologico coinvolto, la domanda posta in precedenza implica una variazione: come rapportarsi al quadro teatrale al cui interno si inserisce il percorso di Leo e Perla? Per rispondere al quesito è necessario compiere un passo laterale e individuare, in estrema sintesi e senza alcuna pretesa di esaustività, quali sono le caratteristiche del nuovo orizzonte chiamato in causa o, meglio, quali immagini e rappresentazioni di tale orizzonte ci restituiscono gli studi prodotti in merito.

È nota la matrice della temperie che contraddistingue la storia teatrale italiana di cui comunemente si ritiene faccia parte lo stesso tragitto artistico di de Berardinis e Peragallo: durante gli anni della forbice cronologica 1967-1974/1978, si assiste alla maturazione del cosiddetto Nuovo Teatro

¹⁰ Miguel Gotor, *Addio meglio gioventù*, in «Il Sole 24 Ore. Domenica», 1 novembre 2009.

¹¹ Giovanni De Luna, *Introduzione*, in Id., *Le ragioni di un decennio 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 8.

¹² Miguel Gotor, *Addio meglio gioventù*, cit.

¹³ E questo a maggior ragione se si considera che l'arco temporale della nostra ricerca include non solo gli anni Settanta ma anche la parte conclusiva del decennio precedente.

con una ramificazione di proposte eterogenee e di tappe – dentro e fuori il perimetro della finzione scenica – che va a comporre un terreno reso quantomai scivoloso e complesso dalla confluenza e dall'ambiguo incontro tra numerose e differenti esperienze. L'istanza originaria di tale fenomeno, destinata poi a mutare e ad assumere forme anche discordanti con le motivazioni della spinta iniziale, è riconducibile, secondo Achille Mango, alla volontà di rifiutare «non l'istituto del teatro, che infatti ha continuato a esistere anche se ha dovuto modificare di necessità il proprio statuto estetico, ma il valore che esso aveva come espressione culturale privilegiata della classe dominante»; ne consegue che

[...] se da un lato questa posizione molto realistica e responsabile ha avuto risvolti positivi in quanto si è salvata così la stessa concezione teatrale, e quindi una precisa dimensione culturale, sotto un aspetto diverso ha ratificato una volta per tutte l'inamovibilità e l'immodificabilità della formula del teatro, che si regge su un rapporto fra ineguali in cui l'elemento forte è costituito dall'operatore¹⁴.

Molto è stato scritto sulle stagioni del Nuovo Teatro, con la sua costellazione di pianeti dalle composite screziature. Il primo tentativo di fornire una globale visione del periodo e di stabilire una serie di punti nodali è messo in atto da Quadri con *L'avanguardia teatrale in Italia*; nella sezione *Materiali per una non-introduzione* che fa da corredo al volume e ne traccia le linee-guida, lo studioso indica tre date quali momenti di rottura nella continuità (1967: Convegno d'Ivrea; 1972: Teatro Immagine; 1976: Postavanguardia) e, come si può ben immaginare dal titolo del libro, preferisce organizzare il discorso nel segno di una delle varie etichette impiegate in attinenza col Nuovo Teatro (per l'appunto, neo-avanguardia laddove le altre due “sigle” più utilizzate sono ricerca e sperimentazione). In particolare, Quadri si sofferma sul futuro dell'avanguardia: nell'avanzare il dubbio che si tratti di un fenomeno dal «fiato corto perché non svolge nella media dei casi un discorso culturale, ma è affezionata a una sua sottocultura, né più né meno che il teatro ufficiale, anche se diversi sono gli abituali punti di riferimento»¹⁵, emerge il tema ricorrente in quegli anni di una sorta di *voluptas moriendi* della stessa avanguardia.

¹⁴ Achille Mango, *Dal teatro al teatro*, in *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, a cura di Id., Perugia, editrice umbra cooperativa, 1981, p. 12.

¹⁵ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in Id., *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 21.

Da un lato, Bartolucci e De Monticelli scorgono la possibilità di un superamento di una simile *impasse*. Il primo, domandandosi nel 1976 «dove va l'avanguardia», prospetta una duplice risposta: «In un certo senso va verso la sua fine, verso il suo tramonto. In un altro senso va verso la sua ridefinizione, va verso la sua rifondazione»¹⁶. A distanza di tre anni, il secondo, commentando proprio il testo di Quadri e dopo aver eletto il nero a colore simbolo dell'avanguardia sia per un insieme di associazioni cromatiche sia per ragioni metaforiche, parla di «vocazione o, meglio, tentazione di morte» ma non in quanto «*cupio dissolvi* deliberato e crepuscolare, autunnale, decadentistico»; piuttosto

È la stretta obbligata per cui passa la tecnica (e la filosofia) della distruzione o, meglio, dello smontaggio, della demistificazione, della messa in crisi d'ogni elemento dello spettacolo come s'è inteso fino a un certo punto della sua storia. Questo «caos necessario», come lo ha definito una volta, certo non riferendosi particolarmente all'avanguardia italiana, il critico belga Carlos Tindemans, ha avuto i suoi grossi meriti.

Il consueto interrogativo su «cos'è, e dov'è, l'avanguardia teatrale italiana» apre più di uno spiraglio in merito alla prosecuzione, sotto nuove spoglie, dell'avventura:

Il senso di epilogo, di conclusione, che se ne trae [*dal libro di Quadri, n.d.a.*] è tipico della consapevolezza critica che individua la fine di un ciclo ma avverte oscuramente, in pari tempo, l'urgenza della sua rinascita. Ben al di là delle ipotesi formulate dalla sua ansia spesso oscura, narcisistica e terroristica di teorizzazione, l'avanguardia ha un futuro assicurato dall'attesa dei pubblici nuovi e giovani; sempre crescenti come è sempre crescente, in Italia, l'esigenza che le cose cambino¹⁷.

Dall'altro lato, Achille Mango si concentra sulla sistematica e inesorabile contrazione del principio operativo dell'avanguardia, che dopo una prima età aurea si rivela incapace, a giudizio dello studioso, di uscire fuori dalla

¹⁶ Giuseppe Bartolucci, *Dove va l'avanguardia?*, in «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 87, poi in Id., Achille e Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 148.

¹⁷ Roberto De Monticelli, *Il teatro d'avanguardia è un viaggio nel nero*, in «Corriere della sera», 2 febbraio 1978, poi in Id., *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico*, a cura di Odoardo Bertani, Milano, Garzanti, 1988, pp. 381 e 383-384.