

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 33, 2021

RUBRICA "IL PARLAGGIO"

Il «teatro dell'ignoranza» di Leo e Perla

Leo and Perla's "theatre of ignorance"

RAFFAELE FURNO

ABSTRACT

Tra il 1965 e il 1981, gli attori Leo de Berardinis e Perla Peragallo scelsero di vivere e fare teatro in una vecchia masseria di Marigliano, piccolo paese alle porte di Napoli. Qui fondarono il «teatro dell'ignoranza» con cui i due artisti intendevano allontanarsi dalle formule trite del teatro classico italiano e dell'avanguardia fine a sé stessa, al fine di individuare una via artistica che ricercasse l'autenticità del faticoso lavoro teatrale, non il bello. Lavorando con attori non professionisti, Leo e Perla costruirono una poetica basata sulla perifericità geografica e sulla marginalità sociale, fondendo riferimenti culturali e teatrali apparentemente tra loro inconciliabili: l'avanspettacolo e la poesia, la sceneggiata napoletana e William Shakespeare. Nel saggio, attraverso l'analisi di tre spettacoli prodotti a Marigliano tra il 1972 e il 1974, si individuano i successi e i limiti del «teatro dell'ignoranza» per raccontare uno spaccato generazionale, politico ed estetico del teatro italiano d'avanguardia.

PAROLE CHIAVE: teatro di ricerca, teatro dell'ignoranza, antropologia teatrale, marginalità, periferia

From 1965 to 1981, the actors Leo de Berardinis and Perla Peragallo lived and worked in an old farm in Marigliano, a small town near Naples. Here, they founded the so-called «theatre of ignorance». The two artists wished to abandon the repetitive canons of traditional theatre as much as the self-reflexive attitude of avantgarde movements, and to create a new artistic path interested in analyzing the depth and pain of stagecraft, not its beauty. Leo and Perla worked with non-professional actors, envisioned a poetic based on geographic peripherality and social marginality, and mixed cultural references that seemed irreconcilable: variety show and poetry, Neapolitan sceneggiata and William Shakespeare. In the essay, I briefly analyze three shows produced in Marigliano from 1972 to 1974, and I point out the pros and cons of «theatre of ignorance» to discuss its generational, political and aesthetic contributions to a central period of Italian experimental theatre.

PAROLE CHIAVE: research theatre, theatre of ignorance, theatre anthropology, marginality, peripherality

AUTORE

Raffaele Furno ha insegnato dal 2011 al 2020 Teoria della Performance e Storia del Teatro presso l'Arcadia University, College of Global Studies, Campus di Roma. Attualmente è Professore di Storia Contemporanea presso la University of Maryland, Global Campus / Mediterranean. Le sue aree di ricerca includono gli studi sulle migrazioni, l'interculturalità, e il teatro sperimentale in Italia ed in Giappone. Nel 2010 ha pubblicato il libro *Intra-cultural Theatre: Performing the Life of Black Migrants to Italy*. È autore di molti saggi sul teatro italiano. Ha tenuto seminari e lezioni sulla storia del teatro in USA, Cina, Sud Africa e Regno Unito. È stato tra i primi membri dell'International Network of Italian Theatre, nonché partecipa all'International Federation of Theatre Research ed a Performance Studies International. È anche regista e attore teatrale, con vari premi al suo attivo. Al momento è direttore artistico della Compagnia Imprevisti e Probabilità. I suoi spettacoli, oltre che in Italia, sono stati rappresentati in USA, Senegal, Repubblica di Macedonia, Austria, Germania, Francia, Giappone e Taiwan.

raf.furno@libero.it

Gli stilemi vocali e fisici, i tic, i ritmi e finanche il costume della maschera Totò vivono nel corpo esile e allampanato di Leo de Berardinis che, steso su una misera brandina, sobbalza nel sentire le note iniziali della famosa canzone *Good morning*, tratta dal musical *Cantando sotto la pioggia* (1952). «Good money, good money. Ma quale money. Non c'è manco una lira qua!» esclama l'attore Leo / Totò, nel primo di una lunga serie di calembour linguistici tra *money* e *morning* di cui è infarcito lo spettacolo *Totò, principe di Danimarca* (1990).¹ Il comico Totò era noto per simili equilibrismi lessicali, associati a movenze da marionetta, che Leo de Berardinis evoca senza imitare. In scena, sul comodino alla sua sinistra, c'è un teschio. Dato che il pubblico si trova in presenza del principe di Danimarca, o almeno dell'attore che ne potrebbe recitare la storia, l'associazione col teschio diventa elemento simbolicamente pregnante, al pari del fazzoletto per Otello o della bombetta nera per Totò. Quando Leo / Totò prende in mano il teschio, il suo eloquio passa repentinamente dal dialetto napoletano alla «lingua matrigna... ehmm, materna, alla lingua nazional popolare».² Questi sono i primissimi minuti dello spettacolo che a buon diritto può ritenersi una summa della poetica di Leo de Berardinis. Una farsa, si direbbe, che nel suo dipanarsi si fa gioco delle mode teatrali del tempo, dal teatro di regia stile Ronconi alla sperimentazione teatrale fine a se stessa stile Grotowski. Allo stesso tempo, *Totò, principe di Danimarca* restituisce la visione post-moderna di un attore, autore e regista che amava assemblare riferimenti culturali e teatrali apparentemente tra loro inconciliabili: l'avanspettacolo e la poesia, la sceneggiata napoletana e William Shakespeare.

L'incipit di questo percorso di ricerca basato sul paradosso può farsi risalire al periodo in cui Leo de Berardinis, che a quel tempo costituiva un duo inscindibile con l'attrice Perla Peragallo, trascorse a Marigliano, piccolo paese della cintura rurale che allora circondava Napoli. Qui, a partire dal 1965, Leo e Perla vissero e produssero la propria idea di teatro, dando vita ad un azzardo scenico che appariva dirompente nel contesto spazio-temporale in cui operavano. Leo e Perla si erano formati dai primi anni Sessanta nei teatri di vetrina romani con Carmelo Bene e Carlo Quartucci, ma avevano sviluppato un'incontrollabile irrequietezza rispetto alla capitale e alla sua scena culturale, in cui sicuramente si concentravano la maggior parte dei centri di produzione teatrale, ma in cui mancava, a loro dire, l'anima del teatro.³ Con una modalità non così dissimile da altri giovani talenti loro coetanei che andavano alla ricerca della radice più profonda del mezzo teatrale, viaggiando a ritroso nel

¹ Regia, ideazione luci, spazio scenico e colonna sonora di Leo de Berardinis. Traduzione brani dell'Amleto di Angelo Dall'Agia. Con Leo de Berardinis, Elena Bucci, Bobette Levesque, Marco Manchisi, Francesca Mazza, Antonio Neiwiller, Marco Sgrosso, Paola Vandelli. Prima rappresentazione Asti, Teatro Politeama (Asti Teatro 12), 5 ottobre 1990.

² Lo spettacolo è visibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=969wjxa7C7I&t=161s>

³ G. MANZELLA, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 1993.

proprio vissuto come Carmelo Bene in Salento, o esplorando il mondo come Eugenio Barba, anche Leo e Perla decisero di distaccarsi dal centro di attrazione rappresentato da Roma per avviarsi in un percorso eccentrico.

Al pari di molti altri grandi attori / autori dell'avanguardia teatrale italiana, il loro studio era un'espressione del conflitto generazionale tra giovani artisti che, come sempre accade, devono giungere ad uccidere metaforicamente i propri maestri per individuare strade alternative al canone imposto dalle vecchie generazioni. Al contempo, era insito nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta un afflato politico che ispirò a Leo e Perla, così come a Dario Fo e Franca Rame, la necessità di portare il teatro al di fuori delle mura dei teatri propriamente detti. Indubbiamente sulla sperimentazione di tutta questa generazione avevano influito una certa visione Marxista della società, ma soprattutto la svolta concettuale del Convegno di Ivrea del 1967. In quel consesso, studiosi ed artisti avevano sancito le linee programmatiche di una nuova visione teatrale che comprendeva la destrutturazione del testo drammaturgico in favore della performance come atto complessivo e collettivo, l'abbandono del classico proscenio in favore di un teatro fatto nei luoghi multipli della vita civile (fabbriche, ospedali, centri sociali), ed infine la critica nei confronti dei rigidi ruoli di attori e spettatori in favore di un coinvolgimento attivo di questi ultimi nella fruizione dello spettacolo attraverso tecniche e modalità di messa in scena innovative e partecipative.⁴

A Marigliano, Leo e Perla trovarono per l'appunto quel sostrato di sottoproletariato socio-culturale che gli permise di affrontare la complessità della modernità attraverso un esilio auto-imposto, che della perifericità e della marginalità intendeva fare le proprie linee portanti. Lontani dai centri di produzione e consumo della cultura borghese, e che loro criticavano aspramente in quanto prodotto rispondente a pure logiche d'interesse economico, Leo e Perla si impegnarono nella costruzione di un progetto che chiamarono «teatro dell'ignoranza». Con l'ironia che li contraddistingueva, per ignoranza intendevano dire che il lavoro artigianale sul palcoscenico avrebbe rifuggito con orrore l'intellettualismo proprio del teatro classico dei grandi registi e attori, quello sovvenzionato nei vari Stabili sparsi per la penisola. Ignoranza stava anche ad indicare il desiderio di Leo e Perla di collaborare con persone che non ne sapessero nulla di teatro, che lo ignorassero per l'appunto, perché i due artisti erano alla ricerca di una verità che il professionismo aveva distrutto da tempo.⁵

⁴ Su questo si veda: M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Roma 1987.

⁵ A. VASSALLI, *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus, Corazzano 2018.

Questo appellativo incarna in sé le nozioni fondamentali per comprendere la poetica di Leo e Perla in senso politico. I due scelsero di lavorare con attori non professionisti, recuperati tra persone del quartiere e tra chi si presentava spontaneamente alla loro porta, accogliendo spesso vagabondi, disoccupati, ubriachi e casi borderline. In questo atteggiamento è facile intuire la critica che essi muovevano al teatro professionale svenduto alle logiche del mercato. L'incontro con Marigliano esaltò il già esistente interesse che Leo e Perla avevano per il folklore, per la musica pop, per la commedia da avanspettacolo, ma anche per le espressioni di una devozione religiosa popolare che le élite intellettuali scartavano in quanto appartenenti ai meno abbienti. Le classi sociali dimenticate dai circuiti ufficiali, votati a costruire l'identità culturale nazionale, erano invece di estremo interesse per il «teatro dell'ignoranza» che si nutriva della loro inflessione dialettale, della loro esperienza di vita e della capacità, in quanto esclusi, di agire come carta abrasiva sul perbenismo borghese e sul principio del bello in arte. Chiunque lavori per includere nella narrazione della storia nazionale quelle identità che invece non vengono invitate o aiutate ad esserne parte attiva, va da sé che sta compiendo un atto politico. Il pubblico che interessava a Leo e Perla non avrebbe mai frequentato i salotti culturali dei teatri romani e quindi loro, il pubblico, se lo andarono a trovare direttamente là dove viveva e lavorava, vivendo essi stessi in prima persona l'esperienza di essere percepiti come stranieri, strani, estranei e quindi periferici nella periferia.

L'esperimento del «teatro dell'ignoranza» durò dal 1965 al 1981. Questa seconda data non è casuale. Nel Novembre 1980, Napoli e la Campania furono scosse da un fortissimo terremoto che ebbe conseguenze devastanti sia in termini di perdita di vite umane e di distruzione di edifici e di infrastrutture, sia in termini di una trasformazione epocale del tessuto sociale della città. Migliaia di persone furono infatti costrette ad abbandonare il centro storico di Napoli, le cui abitazioni avevano subito crolli e lesioni, e furono ricollocate nelle periferie. Piccoli paesi come Marigliano in brevissimo tempo persero la loro natura di zone rurali con la costruzione di baraccopoli e di caseggiati popolari. La quiete e la marginalità ricercata da Leo e Perla si era persa, o trasformata in una marginalità di altro tipo, meno basata sui rapporti interpersonali di vicinato e fortemente inquinata dal potere camorristico che nella tragedia collettiva trovò un terreno fertile per attecchire con promesse di lavoro e case. Queste trasformazioni sociali spinsero Leo e Perla a chiudere la sala prove ricavata in una vecchia masseria e a dichiarare finito l'esperimento del «teatro dell'ignoranza», decretando anche la conclusione del loro sodalizio artistico.

Eppure alla luce di questa netta presa di posizione politica, da non confondersi con l'affiliazione con un preciso partito politico, la teorizzazione poetica di Leo e Perla fu sempre e principalmente teatrale. La ricerca scenica non era finalizzata ad una presa di coscienza dei diritti esistenti in capo al proletariato, come poteva essere il caso con gli spettacoli della coppia Fo e Rame portati nelle Case del Popolo e nelle

fabbriche occupate, o come in altre esperienze di avanguardia teatrale europea. Il lavoro svolto a Marigliano si incentrava sulla ricerca di un'estetica che fosse forte, violenta, densa e che richiedeva un costante impegno attoriale di allenamento e di training. Non giungendo agli eccessi di Jerzy Grotowski che portò Pontedera a diventare un centro di pura ricerca senza rapporti col mondo esterno, Leo e Perla erano comunque interessati a che l'attore non si accontentasse di forme esteriori belle o che compiacessero il pubblico. L'estetica non era superficie ma profondità di auto-analisi, sguardo che scruta e approfondisce; non vedere ma guardare, il tutto finalizzato a creare significato. Gli spettacoli del periodo mariglianese, appunto risentendo della teoria consolidata ad Ivrea, puntavano all'atto performativo e non alla riproduzione del reale. Leo e Perla non cercavano di individuare un punto di vista unico, che condensasse in sé un principio di verità oggettiva. Figurarsi se si poteva anche minimamente ritenere che una verità sola esistesse. Pertanto, la messa in scena era un costante tentativo di esplorare le relazioni tra gli attori, e tra gli attori e il pubblico, attorno ad immagini e tematiche che richiedevano un immergersi in esse per essere decodificate o, per lo meno, per essere percepite come significative dal punto di vista emotivo. Non rappresentando la realtà, Leo e Perla inscenavano la ricerca del sapere, anche qui non da intendersi come conoscenza libresco ad esclusivo appannaggio di chi aveva avuto la possibilità o la fortuna di fare studi formali, ma come l'insieme dei confronti e delle esperienze vissute, conosciute e accumulate in vita da chiunque.

«Avanguardia, io la metto insieme ad avanspettacolo. Ora avanguardia significa delle persone che fanno da guardia e stanno davanti al potere. Avanspettacolo è quello che io amo perché sta davanti allo spettacolo».⁶ Così Leo de Berardinis descriveva, sempre col suo amore per il paradosso linguistico, i mondi teatrali che amava abitare. O meglio, mentre nel primo, quello dell'avanguardia, Leo e Perla venivano incasellati dalla critica che necessitava di descrivere in qualche modo i loro spettacoli, Leo si sentiva più affine e a suo agio nel secondo, ovvero in ciò che stava prima dello spettacolo, in quello studio di sé che veniva poi messo a disposizione di un'intuizione scenica. Il principio della performance teatrale privilegia per sua natura il frammento, le sensazioni, i nodi tematici complessi.⁷ Su questa scia, Leo e Perla si sentivano in diritto di ricercare tutto ciò attraverso un collage di tecniche e testi che non privilegiavano la parola rispetto ai suoni, alle scenografie, al movimento coreografico, ai corpi recitanti e alle immagini in video proiezione. Il teatro di Leo e Perla non era letteratura, e il palcoscenico non era un libro, quindi la parola

⁶ Da un'intervista radiofonica di Leo de Berardinis e Perla Peragallo: <https://www.raisplayradio.it/playlist/2018/10/Leo-e-Perla-a-Marigliano-b18313e0-b91d-4cf5-9412-72a43a3c217a.html>

⁷ R. SCHECHNER, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

recitata non doveva essere regina dello spettacolo, ma esisteva solo in relazione dialettica con tutti gli altri campi semantici che l'autore / regista sceglieva di accogliere nello spazio scenico. Altresì, lo spettacolo teatrale non doveva essere bello, ma doveva costituire un'esperienza partecipata che poteva avvicinarsi al misticismo, al dolore, alla nostalgia. Quest'ultima emozione non era da intendersi come il tentativo di recuperare un luogo d'origine iniziale sicuro e materno, ma piuttosto come un sentimento di sartriana memoria. L'Esistenzialismo individuava nella condizione umana il conflitto tra l'anelito alla libertà, e la percezione che per essere tale la libertà è mutevole e quindi portatrice di angoscia. La libertà ideale esiste solo come forma pura, ma quando si esplica in un progetto di vita richiede azioni che nel momento stesso in cui vengono messe in atto svaniscono e smettono di essere libere,⁸ esattamente come l'atto performativo che va costantemente reiterato e reinventato perché non può mai essere ripetuto esattamente uguale a se stesso.⁹ La ricerca teatrale di Leo e Perla era quindi un tentativo di sopperire all'angoscia esistenziale e di confutare l'alienazione dei tempi moderni attraverso l'azione. Per questo il principio di nostalgia applicato da Leo e Perla era affine ad un atto antropologico / performativo che investigava la marginalità, la povertà e l'assurdità del mito del progresso ininterrotto a scapito delle persone che tale progresso contribuivano a creare.

Durante la residenza a Marigliano, il «teatro dell'ignoranza» produsse una trilogia di spettacoli fortemente improntati all'amore per il mezzogiorno d'Italia, luogo che per Leo e Perla individuava l'impossibilità di attuare un riscatto culturale che partisse dall'interno del Sud stesso. Gli spettacoli *'O zappatore* (1972), *King Lacreme Lear Napulitano* (1973) e *'Sudd* (1974) evocavano fosche visioni in cui il conflitto di classe esplodeva in corto circuito con le tradizioni popolari che Marigliano, come sineddoche del Sud, offriva ai suoi cittadini. Il paradossale matrimonio tra la forma nazional popolare della sceneggiata e le tragedie di Shakespeare era dichiarato sin dai titoli. Quello che appariva come un ossimoro per i critici del tempo, per Leo e Perla era invece un logico incontro di tradizioni popolari. Infatti, Shakespeare era stato trasformato in esponente della cultura elitaria da parte di attori e registi che lo avevano sempre più allontanato dal suo originale intento, ma lo Shakespeare autore dei suoi tempi era accessibile, popolare e godibile per pubblici di varia estrazione. I nodi tematici ancestrali contenuti nelle sue tragedie narravano le dinamiche corrotte del potere, che secondo Leo e Perla non erano mai mutate, e le conseguenti emozioni ad esse associate: vendetta, rabbia, dolore. A Marigliano, tali dinamiche si prestavano a divenire metafore di un'arretratezza che veniva violentemente imposta al Sud come deliberato atto di abuso del potere politico. Ma il Sud possedeva

⁸ J.P. SARTRE, «A Plea for Intellectuals», *Between Existentialism and Marxism*, Pantheon Books, New York 1974.

⁹ P. PHELAN E J. LANE ED., *The Ends of Performance*, New York University Press, New York 1998.

anche dei metodi espressivi che incarnavano pienamente la vitalità, la passionalità e la visceralità delle tragedie: in primis la sceneggiata.

Negli anni Settanta la sceneggiata era ormai poco rappresentata in teatro, pur avendo conosciuto successi enormi per tutta la prima metà del Ventesimo secolo, ma è altresì vero che i film basati sul genere attiravano moltissimi spettatori.¹⁰ La scelta della sceneggiata come riferimento cardine del lavoro teatrale indica chiaramente le linee geo-politiche del teatro di Leo e Perla. Lo stile melodrammatico della sceneggiata era da sempre associato alle classi popolari e a quelle forme di divertimento sviluppatasi ad inizio secolo tra i lavoratori napoletani che frequentavano i teatrini della zona di Porta Capuana, della Stazione e del Rettifilo. La sceneggiata tradizionale si ambientava nei vicoli e nei bassi dei quartieri centrali di Napoli, anche se a onor del vero la stratificazione urbanistica del centro storico della città non è mai stata caratterizzata da una netta separazione tra classi sociali, ma piuttosto da una coabitazione strettissima tra i piani alti nobiliari e quelli bassi popolari. Comunque sia, la sceneggiata era antropologicamente una rappresentazione dello stile di vita delle stesse fasce di popolazione che acquistava i biglietti per vedere la propria storia recitata e cantata sul palcoscenico del Trianon e degli altri famosi teatri del centro. Nulla da eccepire, quindi, se Leo e Perla intuirono che nella sceneggiata erano presenti elementi sia tematici che artistici che potevano creare un senso di comunità con la gente che viveva e lavorava a Marigliano e che, nel piano dei due artisti, erano destinati a diventare tanto attori quanto pubblico del loro fare teatro. Preme però sottolineare che questo piano non aveva nulla a che fare con una forma di esotizzazione dell'altro, critica che fu mossa a Leo e Perla da parte di alcuni detrattori.¹¹ Io ritengo, piuttosto, che con Leo e Perla ci troviamo dinnanzi ad un'immersione totale nel contesto socio-culturale di riferimento. D'altronde, la durata della residenza mariglianese nell'arco di tre decenni indica un interesse e un *modus operandi* non di facciata, ma densamente vero da parte dei due attori.

Sulla capacità di fare breccia nel tessuto sociale del paese, va però notato che non sempre le intenzioni di Leo e Perla furono colte appieno da parte del loro pubblico. A Marigliano la vita di comunità era scandita per lo più dai ritmi del lavoro e da quelli della devozione, elemento che negli anni Settanta risultava fondamentale

¹⁰ Molto ci sarebbe da dire sulle differenze tra la sceneggiata teatrale e quella cinematografica. Quest'ultima enfatizzava in particolar modo la dinamica malavita / camorristica tipica dei film polizieschi degli anni Settanta. Nonostante ciò, si può asserire che l'uso delle canzoni popolari, cantate da tutti nelle strade di Napoli, ed il triangolo amoroso tra i tre personaggi archetipici di *isso* (lui), *essa* (lei) e *'o malamente* (il terzo incomodo) continuavano ad essere i pilastri fondativi del genere. Sulla sceneggiata si veda: P. SCIALÒ ED., *La Sceneggiata. Rappresentazioni di un Genere Popolare*, Guida Editore, Napoli 2003, e M. RAVVEDUTO, *Napoli... Serenata Calibro 9. Storia e Immagini della Camorra tra Cinema, Sceneggiata e Neomelodici*, Liguori, Napoli 2007.

¹¹ P. RITA, *Scena*, giugno-settembre 1980, p. 32.

nel dettare le norme di comportamento morali, politiche e sociali. Il primo intervento performativo che Leo e Perla attuarono nel paese fu proprio legato alla dimensione religiosa di Marigliano, inscenando, con il bene placito del parroco, una processione laica in onore di San Sebastiano, patrono della cittadina. La sfilata che dalla masseria doveva raggiungere la chiesa consacrata al Santo, vedeva protagonista Perla Peragallo nei panni di San Sebastiano che, trasportata su di un carro, si trafiggeva con delle frecce mentre la banda del paese accompagnava l'evento. L'adattamento che oggi si definirebbe queer¹² del corpo del Santo in quello di una donna, ed il mescolamento della devozione così profondamente sentita dai mariglianesi con momenti di teatro di strada a metà tra parata carnevalesca e azione dimostrativo-politica, rasentò pericolosamente la blasfemia. Motivo per cui, negli anni successivi, Leo e Perla ebbero non pochi problemi a creare un vero rapporto dialogico con il paese, soprattutto con gli esponenti della borghesia, mentre trovarono terreno più fertile tra quei cittadini che erano esclusi dalla stessa comunità di Marigliano. Il «teatro dell'ignoranza» divenne quindi il ricettacolo degli emarginati tra gli emarginati, tra le cui fila Leo e Perla scelsero di volta in volta gli attori delle proprie performance.

La trilogia della sceneggiata iniziò quindi nel 1972 con *'O zappatore*, titolo emblematico della produzione musicale popolare napoletana che il grande pubblico avrebbe poi imparato ad associare all'omonimo film interpretato da Mario Merola nel 1980. Nello spettacolo di Leo e Perla, la trama del giovane figlio di un contadino che raggiunge una posizione sociale nella Napoli che conta grazie ai sacrifici dei suoi genitori per poi rigettare le sue umili origini, non era altro che un escamotage per parlare di Sud e impoverimento. Lo spettacolo si presentava più come un montaggio di immagini e di visioni che si susseguivano senza una necessaria logica se non quella di evocare il contrasto tra la borghesia, incarnata da Perla Peragallo, ed il proletariato, gli attori non professionisti del gruppo, e tra la cultura canonica, sempre Perla nelle vesti della ballerina classica in tutù rosa, e l'avanguardia, impersonata da Leo de Berardinis. Gli elementi della cultura popolare, trasfigurati, trasformati e liberati dalla banalità di un'interpretazione semplicistica del loro valore simbolico, risultavano centrali alla narrazione. Lo spettacolo si apriva con Leo che vestiva i panni di un poeta cieco che suonava il sassofono, possibile Omero post-moderno alle prese con una rinnovata sete di sapere e conoscenza. Nell'ordito della performance, lo spazio scenico era occupato dalle luminarie di una festa paesana sotto cui *'o malamente* della sceneggiata si atteggiava a guappo, incarnando un corto circuito tra devozione e malavita, tra spiritualità e carnalità. Attorno a lui si dipanava un mondo di personaggi felliniani ante-litteram: clown e re, ballerine e Pulcinella.

¹² M. PUSTIANAZ, «Studi queer», in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore, F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 441-48.

L'intervento fatto sulla maschera napoletana, ad esempio, mostrava l'attenta riflessione che Leo e Perla conducevano sui riferimenti culturali popolari. Invece di un Pulcinella stereotipato, che attori e pubblico erano ormai abituati ad interpretare come una macchietta divertente, Leo e Perla presentavano un Pulcinella doloroso con al collo una corda per impiccarsi, recuperandone gli elementi tragicomici che raccontavano la sua sofferenza di emarginato, la deprivazione, l'abuso di potere. Il Pulcinella di *'O zappatore* era più simile a quegli zanni della commedia dell'arte narrati in *Mistero Buffo* da Dario Fo, simbolo di fame atavica, di rinunce e di sfortuna imposte dai detentori del potere e del sapere, ma anche simbolo di infernalità, passaggio tra la vita e la morte, e quindi per nulla rassicurante.

Il secondo spettacolo della trilogia *King Lacreme Lear Napulitane* era più smaccatamente ironico nel fondere l'altissima cultura shakespeariana, recitata sui palcoscenici dei Teatri Stabili d'Italia, e la sotto-cultura nazional popolare della sceneggiata. La famosissima canzone classica *Lacreme Napulitane* (1925)¹³ era stata già adattata in forma di sceneggiata nel 1949 per raccontare di un povero migrante napoletano che, a Natale, scrive alla madre lontana una struggente lettera in cui sfoga la sua profonda nostalgia e frustrazione. Se gli Stati Uniti rappresentano per lui il lavoro, e quindi la possibilità di mettere il pane sulla tavola per sé e per i suoi cari, quel pane è dolorosamente bagnato da lacrime amare, perché la famiglia vive dall'altra parte dell'oceano e la lontananza lacera il cuore.

L'elemento patetico, nel senso greco di *pathos*, costituiva la spina dorsale del melodramma in cui le passioni erano sempre violente, eccessive, amplificate e spesso mortali. La visione di Leo e Perla in *King Lacreme Lear Napulitane* incardinava questo elemento emozionale in un gioco di solitudine a due, come se il vecchio ed amareggiato Re Lear riecheggiasse le lacrime amare del migrante, costretto ad abbandonare il proprio regno / casa natia da un sistema malato che condanna il Sud ad arretratezza e povertà. Leo e Perla centravano gli elementi del *pathos* sin dall'apertura dello spettacolo con la videoproiezione del quadro di Böcklin *L'isola dei morti* (1880).¹⁴ Dietro il velatino su cui campeggiava il dipinto, Leo e Perla recitavano brani tratti dal *Re Lear* con un linguaggio quasi cinematografico in cui mescolavano e si scambiavano i ruoli del re, della figlia Cordelia e del buffone di corte. L'amalgama vocale e testuale enfatizzava gli aspetti della decadenza del regno e della solitudine del vecchio re. Nel frattempo, un gruppo musicale sul palco eseguiva un mix di musica swing americana e di pop melodico napoletano, un artificio di stratificazione sonora che ritornerà, come abbiamo visto, in *Totò Principe di Danimarca*.

¹³ Musica di Francesco Buongiovanni, testo di Libero Bovio.

¹⁴ La tela dai toni lividi e desolati rappresenta un'isoletta rocciosa in cui la presenza umana è evocata solo da alcune rovine e camere sepolcrali che si mescolano nei colori con le alte pareti a picco sul mare.

Lo spettacolo contrapponeva la ieratica presenza di Leo, col suo corpo slanciato ed emaciato e la voce fredda come una spada d'acciaio, con l'energia dirompente, violenta, cineticamente frenetica di Perla. Perla era attrice dalle mille voci, capace di incarnare risuonatori molto gravi e bassi alternati con lame sonore acutissime di testa. Il principio del contrasto tra generi, tra vocalità, tra mondi, luoghi e tempi, confluiva sempre nel ritorno ad un'atmosfera di decadimento e di isolamento, temi portanti nella tragedia di Shakespeare. *King Lacrema Lear Napulitane* faceva anche uso sapiente del teatro nel teatro, così caro al bardo inglese. Su questa scia, la sceneggiata irrompeva sul palco portata con sarcastica sfrontatezza da due attori, scelti tra gli usuali frequentatori della masseria di Marigliano. I due ballavano una tarantella su di una musica che alternava le note di *Lacrema Napulitane* con una composizione classica di Tchaikovskij. Il conflitto sonoro della musica faceva da eco a quello attoriale di Leo de Berardinis che interpretava le batture di Lear in napoletano, perché solo la lingua matrigna – madre possiede la forza evocativa primigenia per enfatizzare le stratificazioni di storia, cultura, identità del Sud. La performance continuava su questi toni finché Leo cacciava con rabbia i ballerini dal palco e si accendeva, mentre Perla distribuiva fiori sotto una pioggerella costante.

Gli elementi della costruzione scenica di Leo e Perla stavano assieme come in un'improvvisazione jazz, in cui tutti conoscevano la linea melodica principale ma avevano la libertà di proporre sul momento una propria linea di ricerca sonora che esplorasse, modificasse, divergesse ed emergesse da quella. O come nella commedia dell'arte, in cui ogni maschera aveva al suo arco una serie di lazzi e di brani recitati mandati a memoria che, a tempo e luogo debito, potevano essere modulati, aggiunti o sottratti per comporre la tessitura narrativa dello spettacolo. Questa tecnica compositiva divenne ancor più esplicita con il terzo spettacolo della trilogia *'Sudd*, forse il più violento e disperato dei tre. La struttura da melologo ruotava attorno all'immagine di un attore seduto su di un gabinetto mentre mangiava wurstel crudi. Video proiezioni, musica, recitazione, improvvisazione e gestualità erano tutti finalizzati ad esaltare il procedimento che porta alla creazione artistica, piuttosto che lo spettacolo come prodotto confezionato e finito. L'idea del non finito si concretizzava attraverso specifici mezzi tecnici come la presenza di microfoni in scena che potessero amplificare o modificare la voce dal vivo, mentre registrazioni vocali si sovrapponevano o contrastavano l'esperienza acustica dello spettatore. L'uso di luci al neon enfatizzava lo squallore delle atmosfere di un Sud dimenticato e dimentico di sé stesso, mentre gli schermi da proiezione rimandavano immagini della famosa processione laica in onore di San Sebastiano che aveva causato così tanto scandalo qualche anno prima. Nell'insieme dei rimandi, *'Sudd* appariva come la debacle della speranza che il mezzogiorno potesse svilupparsi dalle proprie fondamenta, sebbene solide, e affrancarsi dall'arretratezza delle sue potenzialità mortificate dal potere.

Il linguaggio scenico di Leo e Perla era al servizio di una tematica, di una visione politica, mai di un testo. Così come l'uso di cultura pop e di azioni quotidiane quali mangiare o farsi il bagno in scena erano modalità per dissacrare lo spazio e renderlo fruibile, vero, carnale. Il mondo teatrale fuori da Marigliano era detestabile perché incancrenito in stilemi sempre uguali e ripetuti, in manierismi, in ritualità vuota. Col «teatro dell'ignoranza» Leo e Perla puntavano ad un nuovo sistema di valori. Gli aspetti visivi, coreografici ed acustici degli spettacoli si intersecavano per scavare delle gallerie semantiche che in alcuni tratti emergevano ed in altre sparivano sotto la superficie di altre tematiche dominanti. Una sorta di competizione tra elementi scenici che potevano dialogare o confliggere, ma che indubbiamente andavano percepiti emotivamente, non razionalmente. Per nulla rassicurante, appunto. Forse dissonante. Sicuramente impressionante.

Bisogna ammettere che la complessità degli strati di significato scenico non sempre aiutarono Leo e Perla ad avvicinare a sé quel pubblico che erano andati direttamente a cercare trasferendosi a Marigliano. Il tipo di narrativa destrutturata di *King Lear* o *King Lear Napulitano* o di *Sudd* non poteva facilmente trovare accesso nella comunità mariglianese composta per lo più da operai e contadini, abituati a forme espressive più canoniche e semplici come potevano essere le sceneggiate o le commedie di Eduardo de Filippo. Decodificare la complessità degli inputs, anche se non rientrava nel progetto di Leo e Perla, era pur sempre una naturale reazione psicologica per degli spettatori dinnanzi ad uno spettacolo teatrale. Le critiche arrivarono anche da molti giornalisti di sinistra che accusavano i due di essere intellettualistici e disconnessi dalla realtà socio-culturale di Marigliano, che essi invece pretendevano di interpretare.¹⁵ Ma per Leo e Perla la fondazione del «teatro dell'ignoranza» indicava la creazione di uno spazio in cui gli attori non operavano sulla base di tecniche accademiche di respirazione o emissione della voce, ma sulla scia di una profonda commistione con sé, con l'analisi di sé, e quindi con l'azione di sé sul palco. Come Carmelo Bene con cui avevano condiviso gli esordi romani, Leo e Perla non avevano interesse ad annullare sé stessi per diventare Amleto o Cordelia, non volevano fingere di essere quei personaggi, ma intendevano usare i personaggi e le loro angosce, dubbi ed incubi per individuare le proprie angosce, dubbi ed incubi e sublimarli in atti performativi che, a quel punto, diventavano angosce, dubbi ed incubi dello spettatore. Come diceva Leo de Berardinis: «I veri attori non sono mai diversi da sé stessi, dal loro vero sé».¹⁶ Una volta che artisti come Leo e Perla si liberarono dall'idea che l'estetica teatrale dovesse significare bellezza, l'idea stessa di bellezza

¹⁵ G. GIANNANCHI, N. KAYE, *Staging the Post-Avant Garde. Italian Experimental Performance After 1970*, Peter Lang, Bern 2002, p. 112.

¹⁶ M. DE MARINIS, *Capire il Teatro*, Società Editrice dello Spettacolo, Firenze 1988, p. 183.

si ampliò a comprendere il kitsch, lo strano, il non finito aprendo la strada alla pluralità post-moderna della scena contemporanea.