

Titolo | Leo de Beradinis e Perla Peragallo teatro come jam session

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | A. Audino, (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Leo de Beradinis e Perla Peragallo teatro come jam session

di Donatella Orecchia

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

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

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

LEO: Io faccio i timpani allora!

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

PERLA: Nun sprecà le note!

Leo: Nun sprechiamo le note! Dai!

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

Due ottavi e basta

PERLA: Capito?

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

PERLA: 'O selfmeidmen

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

PERLA: Batto io

LEO: E te pareva.

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

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

Il 25 ottobre 1968 a Roma, Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo portano in scena *Don Chisciotte*¹, recita-lettura da Miguel Cervantes. Occasione unica e non più ripetuta di diretta collaborazione fra i tre, è questo un episodio che è importante ricordare qui a testimonianza concreta di come i percorsi che stiamo seguendo fossero alle loro origini molto più intrecciati di quanto non possa apparire oggi. «La tecnica messa in opera da Carmelo e Leo è probabilmente accostabile a quella delle ultime correnti di ricerca del jazz», commenta Edoardo Fadini² e il risultato è un «contrappunto concertistico» fatto di «sovrapposizioni» di voci, «amplificazioni meccaniche», «crocchiare dei vetri rotti», «erompere finale di melodie verdiane»³. Con un'espressione, che in seguito significativamente sarà il titolo di uno spettacolo di Leo e Perla, i tre attori recitano come assoli, liberi nell'improvvisazione sulla base di una struttura definita e condivisa, come strumenti in un concerto jazz. Una forma questa che Leo e Perla avevano in parte già sperimentato nelle recite precedenti e che poi continueranno a frequentare e che sarà importante approfondire.

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

Seguiranno poi l'abbandono di Roma, l'inizio del lavoro a Marigliano, la fase del 'Teatro dell'ignoranza' con spettacoli come *O' zappatore* (1972); il ritorno a Roma, *King Lacreme Lear Napulitane* (1973), *Sudd* (1974), *Chianto 'e risate risate 'e chianto* (1975), *RuspSspers* (1976), *Assoli* (1977), *Tre jurni* (1978), *Avita muri* (1978), *De Berardinis-Peragallo* (1979), *Udunda Indina* (1980; ultimo spettacolo in cui Perla Peragallo è in scena accanto a Leo). Pur nelle variazioni, che inevitabilmente ci saranno nel corso degli anni e che non è qui possibile analizzare, resta a caratterizzare l'intero percorso di Leo e di Perla una costante e fortissima tensione etica, politica ed estetica in aperto conflitto con il teatro del loro tempo (e attraverso il teatro con l'arte tutta di quel tempo): il teatro istituzionale e di regia, da un lato; quello della così detta

¹ *Don Chisciotte* di Miguel Cervantes, a cura di Carmelo Bene e Leo de Berardinis. Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe, Claudio Orsi. - Roma, Teatro Carmelo Bene, 25 ottobre 1968.

² *La crisi di chi guarda. Carmelo.Bene/ Leo De Berardinis/ Edoardo Fadini sul "Don Chisciotte" di Bene*, in "Sipario", novembre 1968, p. 14.

³F. Quadri, *Don Chisciotte da Cervantes. Compagnia Carmelo Bene Lydia Mancinelli, Milano, Teatro Lirico*, in "Panorama", 19 dicembre 1968, p. 12.

Titolo | Leo de Berardinis e Perla Peragallo teatro come jam session

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | A. Audino, (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

avanguardia, che proprio allora fioriva portando già i segni profondi della sua compromissione con la società dello spettacolo, dall'altro.

Pur riconoscendo alla regia italiana il merito di aver fatto «piazza pulita di certi rimasugli ottocenteschi e dell'ignoranza del primo Novecento italiano», Leo in un colloquio degli anni ottanta ne denuncia con forza il provincialismo e, ancor più, il fraintendimento di Brecht, il rifiuto di Artaud (accettato «esclusivamente da un punto di vista clinico-culturale»), la rimozione «del futurismo – e per futurismo intendo quello russo, in particolare Majakovskij. Mentre proprio da Brecht, Artaud e Majakovskij avrebbe dovuto cominciare il teatro del dopoguerra. Invece la regia non ha fatto altro che distruggere l'attore. Senza offrire in cambio un'altra funzione»⁴.

Proprio di lì, dalla condivisa rottura con le convenzioni del teatro naturalistico e, in particolare, da Brecht e Majakovskij per la tensione politica, da Artaud per la difesa del corpo d'attore contro la parola⁵, parte il percorso comune di Leo e Perla. Attori/artisti in senso pieno e compiuto, artefici di tutto lo spettacolo (testo, suoni, luci, costumi, scenografia, video), responsabili di ogni dettaglio nel momento del gioco scenico, hanno sempre inteso il teatro come «tecnica conoscitiva» e non come «strumento di comunicazione», con ciò sgombrando il campo da un'idea e una pratica teatrale (propria non solo della regia, in verità, ma certo da quella resa egemonica) in cui la recita è rappresentazione di altro già dato o previsto, invero sempre perfettibile di un modello progettato altrove, momento finale di comunicazione di un prodotto. Al contrario i due attori rivendicano con forza un teatro come momento di scoperta e di conoscenza sia per gli spettatori (e questo è un sentire largamente condiviso, almeno in teoria) sia per attori (e questo è invece molto meno condiviso e praticato). Una conoscenza che non avviene prima, ma *nel mentre*: come il pittore che sintetizza in un tratto, in un colore, in una sfumatura quanto la sua sensibilità e il suo sguardo hanno colto e trattenuto, quanto i suoi studi hanno appreso e la sua riflessione approfondito, e ciò facendo non solo esprime ma conosce qualcosa di sé, del linguaggio che sta frequentando e della realtà che lo circonda, così il teatrante quando è di fronte al pubblico dà forma (in gesti, intonazioni, sfumature di colore, intensità, pause e accelerazioni) alla sua sapienza scenica, non per *comunicare* quella sapienza ma per scoprire e conoscere altro attraverso di quella e attraverso il rapporto dialettico con lo spettatore. Solo il vero teatrante, che non può che essere anche un grande attore, può fare tutto ciò. «E se è così, il gesto di una mano sulla fronte di Amleto, deve essere tutto un mondo interpretativo, un atto conoscitivo, deve essere esso stesso la conoscenza, e non soltanto un modo di comunicare una elaborazione conoscitiva»⁶.

Di qui il rapporto con ciascun dettaglio della scena chiamato a partecipare all'azione teatrale dell'attore totalmente 'regista di se stesso', in una forma di prossimità fisica e di diretta funzionalità al suo agire. Tutto, luce compresa, deve poter essere modificato in ogni momento da colui che recita: cosicché per esempio, al contrario dell'illuminazione della scena tradizionale dove «quei cazzi di proiettori e riflettore si accendono in quel determinato punto e tu ti devi trovare in quel determinato punto»⁷, spiega Leo, «io mi porto dietro il riflettore»⁸.

Di qui inoltre il testo sempre inteso come *partitura d'attore*: da principio come *risrittura* da Shakespeare, di *Amleto* (perché *Amleto* è «la retorica dell'attore, no? Cioè, di una certa cultura piccoloborghese o borghese, è proprio... l'*Amleto*! Aah! L'*Amleto*!... capito?»⁹); poi di *Macbeth*, per i suoi versi e perché dà a Leo e Perla la possibilità di sperimentare una forma di recitar cantando shoenberghiano; quindi, l'abbandono dei riferimenti della cultura teatrale borghese e il passaggio alla sceneggiata napoletana e all'«alfabeto degli analfabeti»¹⁰ (a partire da *O' Zappatore*) alla ricerca di una lingua che possa essere compresa anche dal pubblico dei sottoproletari di Marigliano.

«Sono un autore, come Molière o Shakespeare, che scrivono a seconda degli attori che hanno a disposizione», afferma Leo; e così avverrà non solo per se stesso e per Perla ma anche per gli attori semianalfabeti di Marigliano, poi inseriti stabilmente nella compagnia (Sebastiano Devastato, Nunzio Spiezia e Luigi Fininzio)¹¹. C'è, in questo recupero della scrittura

⁴ *Per un teatro jazz*, Intervista a Leo De Berardinis di Oliviero Ponte di Pino, pubblicata originariamente in Jack Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, Ubulibri, Milano, 1983, p. 14.

⁵ Eppure l'opposizione di Artaud al testo è, dal punto di vista di Leo e Perla, mal impostata: il problema non sarebbe lì, bensì nel concetto di teatro come «esperimento in ogni frazione infinitesimale, nella durata» (L. De Berardinis e P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in «La scrittura scenica», n. 3, 1971, p. 50).

⁶ *Idem*, p. 48.

⁷ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, in «Quarta parete», 3/4, 1977, p. 165.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, p. 163.

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

¹¹ L. De Berardinis, *Marigliano*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. 297-98. Cfr. su Marigliano *Intervista a Leo De Berardinis*, in P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, Roma, Artemide, 1998, pp. 28-29.

Titolo | Leo de Beradinis e Perla Peragallo teatro come jam session

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | A. Audino, (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

teatrale a un rapporto diretto con la scena e in questa rinnovata saldatura di funzioni in un'unica figura, un modo per contraddire una consuetudine ormai decisamente egemone in quegli anni in Italia alla base di buona parte del teatro di regia nostrano e insieme c'è un modo per tornare a confrontarsi con un mestiere antico (quello di Molière appunto), in un modo però che tenga conto del contesto contemporaneo.

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

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

- *L'attore lirico*. In analogia allo strumento musicale, l'attore deve essere lirico. Un artista cioè che sappia riassumere in sé le funzioni del drammaturgo e dell'attore, dello scenografo e del tecnico luci, del costumista e del rumorista; un attore la cui recitazione sia autonoma da ogni riferimento a caratteri o tipi, a personaggi e trame, libera da regole di coerenza psicologica o narrativa; un artista che abbia un rapporto con il linguaggio verbale simile a quello che hanno il musicista jazz o il poeta, dove le parole valgono per come scandiscono il tempo, per il fraseggio che permettono di costruire, per la loro sonorità molto più che per il loro significato immediato. «[I]n effetti si tratta di un fraseggio -afferma Leo-, di una ricerca di timbri, si tratta di porsi di fronte alla battuta personalizzandola», così come fa Charlie Parker di fronte alla battuta musicale. E si tratta, inoltre, di criticare in questo modo tutto un linguaggio che ha caratterizzato il teatro dell'ultimo secolo, mettendo in discussione il sistema di valori che quel linguaggio verbale ha portato inevitabilmente con sé. Ecco allora che l'inservibilità di quel linguaggio e l'impotenza a comunicare si traduce non in afasia, bensì in una forma di logorrea verbale e sonora, «con fenomeni di ecolalia, dislalia», con ripetizioni, variazioni, distorsioni, «non importa quanto indegni o degradati» perché «importante è il fraseggiare, non la frase»¹².

- *Il modello del jazz*. All'andamento apparentemente molto libero e quasi caotico degli spettacoli, corrisponde in verità un saldo rigore formale cui collaborano tutti gli attori della compagnia, in un complesso gioco compositivo le cui regole sono in parte analoghe a quelle delle formazioni di jazz. Un leader (Leo) conduce e coordina il gioco; accanto a lui, un'altra figura (Perla), «un riferimento costante, qualcosa di fisso, la martellata che arriva ogni tanto»¹³, assolve alla funzione - che nel jazz è svolta solitamente dal batterista - di definire il tempo e di tenerlo e, insieme, di sviluppare un discorso che si manterrà sempre parzialmente autonomo e parallelo rispetto a quello degli altri; infine, provocati, stimolati, talvolta straniati nel loro recitare da Leo-leader, gli altri attori o musicisti costruiscono i frammenti della recita. Un teatro inteso come ricerca e non comunicazione trova così una struttura organizzativa e formale che corrisponde alla sua tensione poetica.

- *Il leader/regista (Leo)*. Leo è dunque il «leader»: regista in scena e insieme parodia del regista, coordinatore di frammenti che non si possono tuttavia comporre in un tutto organico, responsabile di mantenere l'esile filo di una trama che è «una trama folle allucinata asintattica, spezzata lacerata»¹⁴, orma parodica di una trama compiuta, che contraddice «il feticismo della trama dello spettacolo borghese»¹⁵. Su questo esile filo 'narrativo' Leo può incastonare i frammenti degli altri, o meglio, su questo «lacerto di trama» i pezzi (assoli) di Perla soprattutto e degli altri attori si inseriscono a formare un concerto dissonante. Leo si aggira «vestito elegantemente», «ironico e disperato sulle assi del palcoscenico tentando di mettere insieme i pezzi rotti di chissà quale unità irrimediabile, disperato e straziato proprio per questa impossibilità di ricomporre, di mettere i frammenti al proprio posto, perché i frammenti del teatro sono lì, mostrati nella loro nefanda e affascinante nudità, che gli si rivoltano contro e non vogliono essere ricomposti perché nessuna ricomposizione è possibile che non sia compromessa con il consolatorio ritorno all'ordine»¹⁶. Del regista, il leader conserva l'intenzione di coordinamento, ma denuncia l'impossibilità di giungere a un ordine; del primo attore, romantico ed esteta, mantiene il protagonismo da star che rivolta tuttavia in parodia; dell'attore di tradizione, porta i segni, ma come di un sopravvissuto a un

¹² R. Cirio, *E' la radio che traccia il solco...*, in «L'espresso», 17 giugno 1979.

¹³ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, cit., p. 180.

¹⁴ G. Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, in «L'asino di B.», novembre 2002, p. 21. Si rimanda a questo saggio per un'analisi della poetica recitativa di Perla Peragallo e l'approfondimento di questioni qui solamente accennate.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, p. 20.

Titolo | Leo de Berardinis e Perla Peragallo teatro come jam session

Autore | Donatella Orecchia

Pubblicato | A. Audino, (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

mondo che non c'è più -se non nella proiezione fittizia di alcuni-. «Sgargiante camicia rossa, ironico, paziente, affranto», Leo vaga «sul palcoscenico buio», «con un proiettore e un microfono» a stanare «con improvvisi flash l'uomo degradato, l'uomo bestia dei ghetti e della civiltà industriale». ¹⁷. Di questo mondo di disperati Perla, senza la quale il perno intorno al quale costruire lo spettacolo mancherebbe e il gioco verrebbe meno, è il centro vitale.

- *La batteria come perno dell'ensemble (Perla)*. Approfondire la poetica e il particolarissimo stile d'attrice di Perla Peragallo richiederebbe certamente un discorso a parte. Bastino qui solo alcuni rapidi cenni, utili a proseguire il nostro discorso. Perla non recita una parte, non un personaggio: esprime se stessa, il suo dolore, la sua dannazione, il suo senso del tragico e la sua rabbia contro un mondo e un'arte degradati senza possibilità di riscatto. E la degradazione e la rabbia la investono tanto che non è possibile personificarle, fingerle recitando una parte. Perla è in scena quella rabbia e quella degradazione, è «la messinscena della propria realtà» ¹⁸ con quel tanto di finzione ineluttabilmente necessaria all'esibizione teatrale, ma ridotta tuttavia al minimo. A «lei resta il privilegio della rabbia dello sfogo del pianto [...] battaglia, passionale, violenta. Chiusa in gesti animali, eppure sordamente anelante a una angelicità» ¹⁹; ecco che «col viso bianco violaceo, in tulle bianco, bianchissima trottola, si aggira, barcolla come un'afflitta Taglioni da caffè concerto», «recita nel putiferio una sua 'symphonie en blanc majeur', «un suo virtuosismo di sciantosa-cigno» ²⁰ in *O'zappatore*, «si aggira tra le tombe ricurva, sbilenca, ingoffita da uno squallido sacco, portando una fisarmonica e vario ciarpame», gli «occhi pesti, infossati, fa smorfie scimmiesche, urla con voce squarciata di guitta e di rivendugliola» ²¹ in *Chianto 'e risate risate 'e chianto*. Come questo universo poetico e artistico entri in relazione con il resto dello spettacolo e in particolare con Leo è, crediamo, il vero nodo di questo nostro discorso. Di sera in sera le aggregazioni timbriche e di fraseggio, gli scambi verbali e la scansione dei ritmi e poi interi frammenti di copione dell'ensemble possono variare a seconda del contesto concreto in cui la recita avviene. È Leo a coordinare, come si è detto, o meglio ancora a cercare, a frugare «con proiettore e torcia nel buio, tra figure accuciate e dementi che ossessivamente cercano di masticare, succhiare, mordere, leccare, tra i rifiuti. In questo linguaggio di disperati il linguaggio è sparito. Restano gemiti e parole balbettate» ²². Perla fa da perno: «essendo lei arrabbiata sempre in un determinato modo, forse -...forse può determinare quel punto focale attorno al quale... in effetti lei ha sempre fatto da perno allo spettacolo...» ²³. La sua esibizione, che non prevede grandi variazioni da una sera all'altra al limite di non contemplare quasi improvvisazioni, indica come un basso continuo il tempo della recita e fornisce così innanzitutto a Leo la struttura su cui improvvisare: una struttura non «di tipo borghese, interpretativo, da attrice, eccetera eccetera» ovviamente, bensì «proprio tecnico, teatrale». Come la batteria nell'ensemble jazzistico.

Il risultato appare a Ripellino «*manoscritto di cui un gatto abbia confuso i fogli*» ²⁴: espressione questa che, sebbene proposta dal critico in relazione a *O' Zappatore*, ci sembra possa essere estesa a molti altri spettacoli di quegli anni e farsi efficace immagine per indicare complessivamente un intero percorso di ricerca artistica. Confusi e forse perduti per sempre alcuni fogli (e con quelli l'ordine che li avrebbe resi intelleggibili), l'opera originaria (il manoscritto) appare solo più nella sua dimensione di residuo risibile (colpa di un gatto!), documento frantumato, fatto di schegge e frammenti non componibili, traccia solcata da vuoti e interrogativi. In questo senso le recite di Leo e Perla sono opere allegoriche -nel senso in cui dell'allegoria scrive Benjamin ²⁵-, opere che sanno confrontarsi con la realtà franta, dissociata, lacerata della società contemporanea. S'intende qui allegoria come forma della crisi e come forma dell'ostinazione a porre in modo storico (mettendo cioè in campo le contraddizioni della realtà e del contesto storico-sociale, artistico in cui si colloca) la domanda sulla verità, nella coscienza che la risposta sarà un'altra domanda, anch'essa storicamente definita. Non siamo dunque di fronte a un'abdicazione alla ricerca del senso, né alla disinvolta rinuncia alla prospettiva storica o una resa alla confusione: il teatro di Leo e di Perla ha al contrario un forte radicamento nella storia e un'altrettanta forte tensione di ricerca della verità.

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

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

¹⁷ D. Righetti, *Diogene scende nel tragico Sud*, in «Il giorno», 7 maggio 1976.

¹⁸ G. Livio, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, cit., p. 22.

¹⁹ G. Guerrieri, *Pulcinella e Viviani tornano dal futuro*, in «Il giorno», 4 maggio 1975.

²⁰ A.M. Ripellino, *Mezza Napoli nel tritacarne*, in «L'Espresso», 19 novembre 1972.

²¹ A.M. Ripellino, *Lazzaro fa il marameo*, in «L'Espresso», 29 giugno 1975.

²² D. Righetti, *Diogene scende nel tragico Sud*, cit.

²³ *Incontro con Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, a cura di Ruggero Bianchi e Gigi Livio, cit., p. 181.

²⁴ A.M. Ripellino, *Mezza Napoli nel tritacarne*, cit.

²⁵ W. Benjamin, *I 'passages' di Parigi*, trad. it., a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 2000.