

Indice

- p. 13 Capitolo 1
Le dolorose ‘perle’ di una collezione privata
- 1.0. Prepararsi (a morire), 13
 - 1.1. Prima morte: vomitando latte, 21
 - 1.2. Seconda morte: superamento e distacco, 29
 - 1.3. Terza morte: ‘al-di-là’ del teatro, 73
- 95 Capitolo 2
Fonti. Estratti
- 2.1. *Diario di Pollimpopoli* (1960/’61), 95
 - 2.2. *Diario* (1979), 100
 - 2.3. *Diario* (1980/’81), 119
 - 2.4. *Quaderno di esoterismo* (1983/’84), 126
 - 2.5. Un ricordo di Gianni Menon (1986), 133
 - 2.6. Silvana Maja, *Perla Peragallo* (1990), 141
 - 2.7. Lo scambio epistolare con Alessandro Fersen (1990), 145
 - 2.8. *Quaderno di appunti (riflessioni, mantra, esoterismo)*, 149
 - 2.9. *Giardino I*, 151
- 159 Capitolo 3
Voci di testimoni. A colloquio con...
- 3.1. Roberto Latini, 159
 - 3.2. Marco Di Campli, 164
 - 3.3. Mario Raja, 167
 - 3.4. Andrea Fossà, 171

- 3.5. Elena Bucci, 173
- 3.6. Ascanio Celestini, 176
- 3.7. Lucia Poli, 181
- 3.8. Lucilla Zanazzi, 188
- 3.9. Nicola Pasqualicchio, 191
- 3.10. Ilaria Drago, 193

p. 197 Bibliografia

209 Indice dei nomi

Capitolo 1

Le dolorose ‘perle’ di una collezione privata

Osserva bene questa perla del dolore: dentro a essa, stanno ripiegate le ali che ci trarranno fuori di qui, le ali che ci porteranno su, in alto.

(H.C. Andersen, *L'ultima perla*)

1.0. Prepararsi (a morire)

Qualsiasi tentativo di «messa in storia»¹ di un fenomeno – per recuperare una felice formula introdotta da Lorenzo Mango in relazione agli studi sul Nuovo Teatro – necessita fin da principio di definire una «direzione di marcia»² che ne orienti in maniera chiara il passo nel suo dipanarsi progressivo. Tale direzione può talvolta apparire, se non adeguatamente giustificata, partigiana e parziale. Il che è tanto più vero se, al centro dell’indagine, è posta un’attrice divenuta leggenda di un teatro programmaticamente *contro*, nonostante il tempo relativamente contenuto trascorso sulle scene (circa vent’anni). L’auspicio è allora che le pagine a seguire possano scongiurare tale pericolo, nella consapevolezza che è la ricostruzione stessa a presupporre la scelta di un preciso, ancorché opinabile, indirizzo dello sguardo.

Giacché la storia che si andrà a raccontare – quella di Perla Peragallo o, meglio, di una certa Perla Peragallo – è innanzitutto intessuta a partire da un complesso di fonti documentali, sarà bene chiarire l’orizzonte storiografico entro cui si inscrive

1. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in C. Tafuri – D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, p. 44.

2. M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* [1949], traduzione italiana di G. Gouthier, Einaudi, Torino 2014, p. 70.

il presente lavoro, a sua volta germinato da una lenta frequen-tazione dell'oggetto di studio³. Scrive Gigi Livio in un contributo di grande importanza metodologica:

La storia per eccellenza è la storia delle vicende degli uomini; questa storia, la Storia, è quella che sta alla base di qualsiasi al-trà storia, compresa quella delle arti [...]. Ma questa storia viene ricostruita, e criticata, in assenza del testo: gli uomini di cui si parla non ci sono più [...]. Ovviamente ci sono però – in misu-ra maggiore o minore a seconda delle epoche [...] – i documenti della natura più varia ed è indagando questi che si ricostruisce la storia; ricostruitala ne si fa la critica anche se i due momenti non vanno certo disgiunti poiché, già nel modo della ricostruzione è presente la critica: solo avendo ben chiara quest'ultima affer-mazione si può tendere a fuggire dal “bordello dello storicismo” che pretenderebbe di conoscere le cose così com'erano ‘veramente’ anziché rendersi conto che “la storia è oggetto di una costru-zione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di ‘tempo-ora’”, come con estremo nitore scrive Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*. Ricostruzione, quindi, sulla base di documenti visti però non in modo feticistico ma, al contra-rio, altamente problematico: il documento, che non può essere eluso, deve pertanto essere interpretato con la precisa coscienza che ogni atto interpretativo è un atto critico, che nel presente – e cioè nell'unico tempo in cui ci è dato vivere – si agisce solo per il presente [...]. La verità è che grazie a quella messe abbon-dantissima di documenti [...] l'attività filologico-storica di chi si occupa di cose teatrali copre uno spazio molto ampio [...], come spazio intellettuale: è fondamentale il momento della ricostru-zione di ciò che si può ricostruire del residuo testuale; ma, e que-sto è quello che più conta, ciò che dà significato a questa attività filologico-storica [...] è il modo come viene condotta perché, lì, nel

3. Fra i contributi più recenti, ci si permette di segnalare M. Tamborrino, «*Io so' madamuaser (rutta)*. Modalità di (de)composizione della bellezza nella ricerca teatrale di Perla Peragallo», in F.M. Giallombardo – B. Mosca (a cura di), *Feminae Agentes. Arti, ruoli e multimedialità*, eCampus University Press, Novedrate 2025, pp. 403-425.

modo, si manifesta il taglio esegetico con cui verrà poi interpretato l'avvenimento⁴.

A proposito di documenti, determinante è stato l'apporto offerto dai materiali custoditi a Venezia nella privata dimora di Fiora Gaspari, nipote di Perla Peragallo (in quanto figlia della sorella Orietta): una vasta costellazione di carte e immagini comprendente diari privati, fotografie (anche del periodo antecedente al sodalizio con Leo de Berardinis), quaderni d'infanzia, registri, nonché la corrispondenza con l'ex maestro Alessandro Fersen, databile all'indomani dell'inaugurazione del Mulino di Fiora, lo studio di ricerca e recitazione aperto a Roma nel 1989⁵.

Questa messe di materiali, oltre a costituire il cuore pulsante del saggio, ne ha anche – almeno in parte – ispirato, per non dire preterintenzionalmente promosso, la prospettiva, proprio alla luce dell'immagine di Peragallo che essa sembra consegnare agli occhi di chi scrive. La Perla dell'Archivio privato Fiora Gaspari è infatti un essere trifforme (donna, attrice e maestra), una riediviva Artemide. È al tempo stesso: cacciatrice e belva di scena, consapevole della propria mattanza, ma non per questo più rassegnata o meno rabbiosa; entità notturna, che saggiamente calibra la propria tragicità, erodendola al bisogno con contrappunti ironici e *calembour*; e infine, figura ctonia, in perenne tensione verso la fine, l'eclissi, la scomparsa.

Accanto a questo primo nucleo (il *leitmotiv* mortifero), il volume opera un'ulteriore scelta, dirottando l'indagine su Perla, anziché sul Teatro di Marigliano nel suo complesso; un indirizzo certamente non esclusivo, in quanto conserva in tralice anche Leo (sarebbe peraltro impensabile rimuoverlo), ma che protegge lo statuto individuale della grande attrice-autrice dalle marginalizzazioni operate nel tempo da una storiografia an-

4. G. Livio, *L'assenza del testo*, in «L'asino di B.», n. 5, 2001, pp. 7-12.

5. Il fondo conservato a casa Gaspari manca, allo stato attuale, di un ordinamento sistematico o di un'inventariazione condotta secondo standard catalografici. Preliminare risulterebbe peraltro l'opera di ricondizionamento e di messa in sicurezza dei materiali cartacei, che si spera di poter condurre in un prossimo futuro. Di qui l'esigenza di provare a rendere accessibile alla comunità scientifica almeno una parte di questo prezioso *corpus* tramite la presente pubblicazione.

cora profondamente ‘al maschile’. Seguendo Annalisa Sacchi, potremmo dire che, proprio negli anni delle lotte femministe,

se [...] è senz’altro vero che le performer si prestano spesso alla figurazione ossessiva della donna desiderabile (rappresentata) che conferma l’identità e il dominio maschile del rappresentante, va anche rilevato come questo sia un passaggio assunto in molti casi con atteggiamento critico e preliminare a una presa di parola autoriale. Le donne della scena non sono semplicemente relegate nel campo della rappresentazione ed estromesse da quello della creazione, ma si è piuttosto di fronte al permanere dell’oggetto-donna accanto al suo simultaneo divenire soggetto. Questa circostanza viene tematizzata in performance di artiste come Lucia Poli [...], oppure con quello che, nel caso di Perla Peragallo, è leggibile come una divaricazione tra i fantasmi femminili della tradizione teatrale maschile (Lady Macbeth e Ofelia prima di tutto) e l’attualità della soggettività femminile che li incarna⁶.

Fu forse la stessa Perla a incoraggiare una simile ‘opacizzazione’ di sé, essendosi costruita, al di là dagli impeti feroci sul palcoscenico, un’immagine pubblica silente e ritrosa, spesso celata dietro la voce di Leo, nelle conversazioni e negli scritti teorici elaborati insieme negli anni. E pochissime furono anche le interviste in quelli che seguirono la loro separazione artistica, nel 1981; una separazione che, comunque, non impedì all’affetto e agli scambi telefonici di mantenersi pressoché quotidiani: il legame, insomma, mai si sciolse, tanto da indurre Perla ad accogliere il corpo inerte dell’ex compagno in quella che era stata la loro dimora condivisa, in via Nizza 29/A, dopo il tragico errore chirurgico che costrinse de Berardinis al coma fino al 2008 (curiosamente, Perla lo anticipò *in mortem*, scomparendo l’anno prima). Non è, peraltro, un caso che non esista – alla

6. A. Sacchi, *Soggetti imprevisti, visibilità e performance nel lungo Sessantotto*, in I. Caleo – P. Di Matteo – A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno, Venezia 2021, p. 25.

data odierna – un Archivio (pubblico) di Perla, a differenza del prezioso Archivio di Leo: probabilmente perché era Perla stessa a non poter immaginare il proprio teatro *al di là* di Leo (e quindi potrebbe essere proprio lei la prima letttrice insoddisfatta di questo nostro testo).

In merito, dunque, alla scelta di campo operata, sembra di poter trovare adeguato conforto in pregevoli antecedenti, squisitamente peragalliani o comunque relativi a specifici aspetti della poetica e prassi scenica della nostra⁷. Si segnala anche – a latere – l'esplorazione ‘cugina’ di Giuliana Pititu su Carla Tatò⁸, prossima sia per territorio di indagine che per importanza tributata alle fonti orali.

Un importante discriminante fra il presente contributo e alcuni dei succitati è tuttavia il fatto di non aver conosciuto direttamente Peragallo, né in vita né tantomeno in scena, se non per quelle emanazioni che ella avrebbe depositato nei propri allievi, ossia quel grumo di competenze tecniche che farebbero parte delle eredità trasmesse entro la comunità degli attori. «La presenza di testimoni, sia tra gli operatori che tra chi [...] assistette magari in funzione di critico – scrive Mango –, fa sì che la memoria diventi uno strumento fondamentale di ricostruzione»⁹ nelle vicende del teatro di ricerca e dei suoi artefici: la militanza è certamente un valore, sebbene lo ‘sguardo da vicino’ possa rischiare di inquinare la Storia, traducendosi in

7. Cfr. per esempio: M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002; S. Bonetti, *Shakespeare nel teatro e nella maieutica di Perla Peragallo*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 89-90, 2009, pp. 231-283; P. Gaglianone, *La forza eversiva del teatro. Perla Peragallo*, in Aa.Vv., *Donne nel Sessantotto*, il Mulino, Bologna 2018; E. Pitzozzi, *La parola che fa vedere. Perla Peragallo e la solitudine dell'ascolto*, in «Roots & Routes», a. VIII, n. 28, 2018; S. Biasin, *I quaderni di Perla*, in «Culture teatrali», n. 28, 2019, pp. 98-112. Sarà bene inoltre rammentare che la ‘storia delle attrici’ è pionieristicamente introdotta in Italia dagli studi di Laura Mariani, che ha peraltro dedicato proprio a Perla parte di un suo illuminante articolo (cfr. L. Mariani, *Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento*, in «Italica Wratislaviensis», vol. X, n. 2, 2019, pp. 214-215), nonché una puntata di Wikiradio per RadioRai3, in onda il 21 aprile 2021, in occasione dell'anniversario del debutto della *Faticosa messinscena dell'Amlleo di William Shakespeare*.

8. Cfr. G. Pititu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Zona, Genova 2016.

9. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, cit., p. 46.

agiografia¹⁰, come in effetti talvolta è capitato nel caso di figure ‘mitologiche’ quali Carmelo Bene o, appunto, Perla e Leo.

Questo è il versante della storia e della critica del teatro; naturalmente, ben altro discorso è l’arte scenica in sé, la cui aura sopravvive soltanto nella mente di chi abbia effettivamente assistito. Lo ricorda anche l’attrice Francesca Mazza: «Leo faceva l’esempio della Duse. Diceva: “Se io vedessi oggi Eleonora Duse recitare, probabilmente non mi piacerebbe perché la troverei vecchia, superata. Mentre invece le testimonianze di chi l’ha vista recitare, di chi mi ha raccontato che emozione fosse vederla, per me sono infinitamente più interessanti e fonte di ispirazione”»¹¹.

In definitiva, il presente lavoro – complici gli affioramenti dall’Archivio privato Gaspari – focalizza il proprio sguardo su Perla e in particolare su tutto ciò che sta ai bordi, ai margini, ai limiti, della sua esperienza con Leo, il cui nome – da sempre – fagocita l’altro, nonostante l’unanime riconoscimento della maggior caratura attoriale di Peragallo (quantomeno negli anni trascorsi in coppia). Naturalmente

porre [l’oggetto] sotto una lente di lettura storica [...] non riguarda la questione di un suo riscatto, della sottrazione ad un silenzio e a un oblio in cui sarebbe [...] caduto [...]. [...] Non significa [...], in termini storiografici, rivalutarlo [...] ma ragionarne nella

10. Sulla questione della ‘distanza’ rispetto ai fenomeni investigati cfr. i contributi offerti dalla ‘scuola fiorentina’: L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell’arte italiana*, vol. 1, Einaudi, Torino 1979, pp. 419-463; L. Lapini, *Che cos’è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in «Quaderni di teatro», vol. VII, n. 27, 1985, pp. 28-35; S. Mamone, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, in «Medioevo e Rinascimento», n. 6, 1992, pp. XI-XVIII; S. Ferrone, *La locandiera* di Goldoni secondo Visconti, in C. Alberti – G. Pizzamiglio (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993*, Regione del Veneto-Il Poligrafo, Venezia 1995, pp. 357-367; S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», n. 11, 2014, pp. 9-137; T. Megale, *Questioni di memoria. L’attore contemporaneo sotto il cielo mediale*, in «Drammaturgia», n. 11, 2014, pp. 330-333. Si veda poi anche E. Marinai, *Dall’esperienza alla storia*, in «Mimesis Journal», vol. IV, n. 2, 2015, pp. 93-95. Sull’importanza delle fonti orali e della memoria nei processi di ricostruzione storica cfr. D. Orecchia – L. Cavagliero (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, AlmaDL, Bologna 2018.

11. In *Gli attori di Leo raccontano il maestro*, a cura di Piera Raimondi: youtube.com/watch?v=LQoy9_5IRzE, ultimo accesso: 5 febbraio 2025.

prospettiva della ricostruzione complessiva di un fenomeno importante e caratterizzante un’epoca e di una più precisa e tecnica collocazione della sua presenza, del suo ruolo e della sua funzione all’interno del contesto [...] culturale¹².

Facendo perno sulle fonti conservate presso il fondo familiare e nel solco di quella nozione di *disappartenenza alla scena* (che è minimo comune denominatore del miglior teatro di ricerca italiano di secondo Novecento)¹³, il saggio approfondisce tre età, tre *débâcle*: quella della formazione, che presto induce Pergallo al rifiuto dei circuiti istituzionali; quella dell’addio al teatro, inteso come un processo graduale di auto-combustione che (pur preparato concettualmente da un testo del 1971, *Attorno all’eliminazione del teatro*) matura in maniera irrevocabile al crinale fra anni Settanta e Ottanta, conducendola nel 1981 all’assunzione di una condizione ‘prosperiana’; *dulcis in fundo*, quella dell’avvio e del successivo esaurirsi dell’esperienza maieutica al Mulino di Fiora, naturale esito della ricerche antropologiche condotte dall’ex attrice nei suoi ‘anni bui’. Ribaltando il *pattern* delle ‘tre vite’¹⁴, la prima parte della monografia prova così a percorrere ‘tre morti’, diseguali per tempo di agonia (e dunque di differente ampiezza, per via della dilazione – per ciascuna diversa – dall’esiziale spiro).

Ne discende una storia fatta di iati e procedente per salti. Non un *continuum* organico, né un ritratto ben congegnato: se il presente volume mira – fra le altre – a fotografare un archivio, allora non potrà che risultare intimamente manchevole, giacché piena urti e fratture è la stessa traccia temporale (e umana) depositata in questo luogo domestico. Gli snodi sono legati ai documenti, pur senza lasciarsene piegare, tentando piuttosto di rintracciare in essi un senso, una concatenazione: per riflettere

12. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, cit., p. 45.

13. Sul tema cfr. A. Petrini, *L’attore al centro. Continuità e discontinuità*, in C. Tafuri – D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta*, cit., pp. 155-164.

14. Tratto da C. Meldolesi (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent’anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, con L. Mariani e A. Malfitano, Titivillus, Corazzano 2010.

l'idea di una tensione creativa ciclicamente mortifera, pronta al proprio *mise en abyme*.

Appare forse *non petita*, eppure doverosa, un'ultima *excusatio*: restano sullo sfondo le epoche del 'teatro come errore' (Roma, 1967-1970) e del 'teatro dell'ignoranza' (Marigliano, 1971-1976), scandagliate, con dovizia e acume critico, da Angelo Vassalli e, più recentemente, da Annalisa Sacchi¹⁵. La ragione di tale silenzio è insieme contingente (l'angusta galera delle battute a disposizione) e concettuale: benché – come giustamente segnala Stefano De Matteis – i segni di morte vengano evocati con ricorrenza già nel laboratorio (non a caso) *vivente* del Mezzogiorno¹⁶, si avverte ancora nell'esperienza partenopea la propulsione energica a «offrirsi come una scarica elettrica alla provincia addormentata»¹⁷. La spinta, cioè, a farsi defibrillatore contro il decesso, *vivendo* «il teatro come supplemento di vita lì dove è la vita mancare»¹⁸.

Marigliano e la precedente fase avanguardistica, vissuta nei recessi umidi delle cantine romane, risultano dunque – per così dire – 'intermezzi di *bios*', feroci diagnosi dei tumori dell'uomo e della società, laddove invece queste pagine scelgono di sondare il reame di *thanatos*, l'effetto di quel cancro, le sue metastasi, quel senso di fine – per dirla altrimenti – che non è tanto *voluptas moriendi*, compiacimento suicida, quanto invece rigenerazione naturale, rito di passaggio, metamorfosi (per quanto

15. Cfr. rispettivamente A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, prefazione di A. Barsotti, Titivillus, Corazzano 2018 e A. Sacchi, *Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Sudd. Meridionalismo e conflitto*, in Ead., *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio, Venezia 2024.

16. Si pensi all'*Isola dei morti* di Böcklin che campeggia nel *King Lacrime Lear Napulitane* o al cimitero intergalattico di *Chianto è risate e risate è chianto*.

17. S. De Matteis, *Marigliano, l'isola dei morti e l'uomo nudo*, in «Culture teatrali», n. 28, 2019, p. 86.

18. Ivi, p. 97. Come giustamente nota T. Megale, *Tempo della vita e tempo della scena a Marigliano*, in C. Meldolesi (a cura di), *La terza vita di Leo*, cit., p. 63: «Leo e Perla provocarono un bisogno di teatro nei mariglianesi, che si diffuse come le onde di un sasso scagliato in uno stagno». E tale bisogno di inoculare arte appare indicativo della forte propulsione vitalistica di cui si diceva in relazione a quella fase di «teatro partecipato» (ivi, p. 61). Un atteggiamento, un *bisogno*, che il successivo rientro capitolino provvederà invece, poco per volta, a elidere, *in primis* in Perla stessa.

disperata e tenace). Arcano senza nome. Morte e rinascita di un fiore.

Tornando alla macrostruttura, seguono due sezioni: una raccoglie la trascrizione di una selezione commentata di fonti inedite conservate a Venezia; l'altra recupera una serie di conversazioni realizzate dal 2018 in avanti con operatori, artisti e studiosi che ebbero modo di conoscere o lavorare con Perla, sublime ipostasi della tragicità all'epoca dell'impossibilità del tragico¹⁹.

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