

Guido Valdini

Michele Perriera, nello spazio del combattimento: tra Artaud e Pascal

Non mi chiedo perché non si parla più di Michele Perriera, perché il suo nome e le sue opere giacciono sotto coltri di silenzio, anche se se n'è andato appena sei anni fa; sei anni che, per i nostri tempi, dove la memoria brucia a colpi di lampo, sono un tempo lunghissimo, tale da annerire impietosamente qualunque bagliore. Perriera ha sempre manifestato il timoroso presagio della definitiva vittoria di un'epoca della smemoratezza e dell'oscuramento sentimentale, regno del carnevale del desiderio e della tetra tecnologia, che incorona banalità e vanità dell'istante mentre disprezza l'immaginazione del progetto, dove la gloria è fatua apparenza ed in cui domina la paura della solitudine, che volentieri viene barattata col ballo delle scimmie.

Non mi chiedo più perché non si parla di Michele Perriera in quanto il trionfo di quell'epoca da lui tanto temuta (anche se per molti versi straordinaria) è in corso di funereo svolgimento. Non dirò nemmeno quanto Perriera ci manchi perché forse il punto non è nemmeno quanto ci manchi Perriera, bensì quanto noi manchiamo alla sua generosa utopia: quanto vani, vaghi, rari e disarmati risultino i nostri tentativi di resistenza a quel tramonto dell'umanità – lo dico con un voluto eccesso di pessimismo – contro cui Perriera s'è sempre speso con maggiore o minore lucidità.

La sua capacità d'intellettuale a tutto campo, espressa in un cinquantennio, ha attraversato il drammaturgo, il regista, il narratore, il saggista, il polemista, con ininterrotta passione e con una non smarrita voglia di sperimentare che gli veniva dall'esperienza della Scuola di Palermo (con Gaetano Testa e Roberto Di Marco) con la quale aveva avuto inizio il Gruppo 63. Ma il teatro è stato il suo privilegiato campo d'azione proprio perché, più d'ogni altro, capace d'essere spazio esibito e dinamico di combattimento. Nessuna antitesi manichea, nessuna semplicistica contrapposizione di valori, ma un vertiginoso movimento di presenze bifronti in una macchina scenica complessa ed ambigualmente auto rappresentativa, dominata dalla fisicizzazione – del gesto e del movimento come della parola e della voce, della musica e del silenzio come della scenografia e del vuoto. Un teatro antinaturalistico in cui, fin dagli inizi del suo percorso, i tanti poli della dicotomia del vivere – uno e molteplice, essere e divenire, consistenza e leggerezza, luce ed ombra, mito e quotidianità, etc.–, si accaniscono in un testa a testa irrimediabile, e dove, sotto l'apparente tentativo di sovvertimento dell'ordine, i protagonisti-antagonisti sono dotati di tale reversibilità, da scambiarsi continuamente ruolo e condizione. Siamo nel più acceso universo tragico, avvolto da un opprimente senso di mistero e di panico onirico, dove tuttavia catarsi e redenzione non sono date, non sono nemmeno “sperabili”, e dove l'assassino, più che mascherarsi o nascondersi, semplicemente non c'è. Il grido d'orrore resta soffocato in gola.

Nel miglior teatro di Perriera (penso soprattutto a quello degli anni Sessanta e Settanta: *Morte per vanto*, le riscritture del *Macbeth* e delle *Sedie, Il Signor X*), c'è un demone che rilancia il combattimento nel solo luogo dove il protagonista ha la possibilità di perdere e di perdersi, ovvero dentro la coscienza del suo antagonista. «Vendere l'anima – cito qui Umberto Artioli – è tradire la propria sostanza, aprire la propria sostanza interiore ai miasmi del Fuori». Nei casi conclamati del Doppio perrieriano, epicentro dell'azione non è l'eroe che proclama la propria estraneità al mondo polveroso dell'ordine, ma, al contrario, proprio chi dell'ordine è l'emblema più radicale. In questa arena teatrale, luogo della contraffazione e dell'artificio – perché attraverso la finzione lo sdoppiamento può attingere alla verità –, l'iperrealistico, l'onirico, perfino (o soprattutto) l'ostentazione di un'enfasi ipertrofica e manieristica, sono le chiavi che consentono a personaggi, icone, reperti fantasmatici di essere latori di un combattimento la cui in posta in gioco non consiste nella vittoria, ma nel preservare l'essenza stessa del combattimento, conducendolo ad un grado sempre più alto nella zona d'ombra del profondo.

La lezione di Artaud è, dunque, fatale, e Perriera è uno dei drammaturghi contemporanei che con maggiore pertinenza l'abbiano perseguita, evocando il “teatro della crudeltà” artaudiano non come sadismo o impasto di sangue (come negli epigoni superficiali), ma nel suo significato più autentico di rigore, di applicazione e decisione implacabile, di determinazione irreversibile, e cercando di esorcizzare il “fallimento del maestro” in una scena in cui il bubbone fisico si trasfigura in malattia morale. Per Artaud, ogni volto, ogni effigie ha un'ombra che costituisce il suo “doppio” e che bisogna liberare: il

vero teatro apre la via alle ombre intorno alle quali si raccoglie l'autentico spettacolo della vita; fare il vero teatro esige il rifiuto dei consueti limiti dell'uomo e delle sue facoltà e allargare i cosiddetti confini della realtà apparente. Per Artaud, attraverso il corpo sacro dell'attore dato in pasto al pubblico c'è la vita rinnovata dal teatro. Per Perriera, quasi allo stesso modo, il corpo dell'attore è il medium che esplora la scissione dell'individuo e della società in un combattimento furibondo, verso una vita cui venga restituito apprezzabile senso. Ed alcune affermazioni di Artaud, di furore apodittico, sembrano tagliate nell'officina visionaria perrieriana, come quella celebre: «Il teatro è uno straripamento passionale, uno spaventevole transfert di forza dal corpo al corpo. Questo transfert non può riprodursi due volte».

Ma uno degli elementi che meglio caratterizza il percorso del combattimento perrieriano è il misurarsi col mito, come modello ancestrale di formazione culturale da penetrare e sviscerare (nel senso letterale di togliere le viscere ed esaminarle). E per affrontarlo, occorre esplorare la caverna dell'invisibile. Come la lanterna di Diogene in pieno giorno serve al filosofo cinico per cercare l'uomo che vive secondo la sua più autentica natura, così lo strabismo di Perriera s'inoltra nella notte dell'anima per vivere la perdita del centro e la fine della distribuzione ordinata dei valori. Solo in questa esperienza medianica del teatro, l'uomo-attore può fare i conti con se stesso fino all'ultimo, fino allo stremo. A tentoni, nelle tenebre, nell'inferno dei fantasmi dell'io, l'occhio finisce col distinguere il vero dal falso, e ciò che era invisibile diventa abbagliante nella sua sorpresa.

Non so con quanto azzardo, adesso, aggirandomi anch'io in questo buio, mi appare un filo che unisce il teatro di Perriera con l'«eretico» Pascal. Lo sforzo compiuto dal genio di Port Royal per liberarsi dal potere della ragione è forse l'aspetto più sorprendente del suo pensiero. Egli si oppone a Cartesio che cerca il chiaro e il distinto, agli antichi filosofi che divinizzarono la ragione e al senso comune, stregato dal fascino della conoscenza illusoria, che vuole la chiarezza e insegue la ragione. La quale ci svela tutti i misteri, tranne uno, l'esistenza di un abisso sotto i nostri piedi. L'inspiegabile. Al contrario, Pascal – di cui tutti ricordiamo le celebri frasi *«Il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce»* e *«La ragione ha un bel gridare: essa non può dare un prezzo alle cose»* – vede nelle cose incomprensibili ed enigmatiche che ci circondano la garanzia di un'esistenza migliore, ed ogni tentativo di semplificare, di ridurre l'ignoto al noto, gli sembra blasfemo. Perché l'orrore che l'uomo prova quando sente che la terra gli sfugge sotto i piedi, ed egli cade in un abisso senza fondo, lo induce alla folle risoluzione d'insorgere contro tutte le verità riconosciute. Occorre, dunque, rinunciare ai frutti dell'albero della conoscenza, non credere più a niente di ciò che proclama la ragione, fuggire i luoghi illuminati perché la luce fa apparire la menzogna, amare le tenebre. Ispirato dalla rivelazione biblica, Pascal crea una teoria della conoscenza che rompe con le idee diffuse sull'essenza della verità. Contrariamente a Cartesio, egli non considera verità ciò che ognuno può vedere, purché gli venga mostrato, Pascal dichiara, invece: «Non si capisce niente delle opere di Dio se non si parte dal principio che egli ha voluto accecare gli uni e illuminare gli altri». La luce ha portato con sé la vergogna davanti alla nudità del Paradiso e la paura davanti alla morte terrena. Pascal sente che la ragione è impotente a svelarci il mistero dell'uomo e pensa che, abbandonandoci ad essa, noi siamo vittime di un torpore che ci nasconde la verità; consideriamo amici e benefattori coloro che ci aiutano a dormire, che ci cullano, mentre quelli che cercano di svegliarci ci sembrano i nostri peggiori nemici. Non vogliamo pensare, non vogliamo guardare in noi stessi per non vedere la vera realtà. Ecco perché l'uomo preferisce qualsiasi cosa alla solitudine e cerca i propri simili in coloro che renderanno ancora più salda in lui la convinzione della realtà delle sue illusioni. Per questo l'uomo odia soprattutto la rivelazione, perché essa è il risveglio. Come trarre, allora, il mondo dal torpore? Chi aiuterà l'uomo a fare della mancanza di chiarezza il suo destino? Chi gli darà l'ardire di rinunciare ai doni della ragione? Chi farà il miracolo di rendere il dolore di Giobbe più pesante della sabbia del mare? Pascal risponde così, con una provocazione inaudita: *«Gesù sarà in agonia sino alla fine del mondo; per tutto questo tempo non bisogna dormire»*. E ci risuona l'esempio dell'angoscia di Cristo nella notte di Gethsemani, mentre Pietro cede al sonno.

Ho parlato di Blaise Pascal, ma è come se, in qualche modo e con tutte le distanze possibili, avessi raccontato un po' di Michele Perriera. Il quale dice, in una sua riflessione pubblicata nel '94: «La presunzione della ragione, che si è supposta regina del mondo, è ora a pochi centimetri dalla ghigliottina che ne può troncicare, con le vecchie utopie, il suo stesso gusto di riflettere, elaborare, dubitare».

Non cercare sicurezza e stabilità, non dormire. Pascal direbbe: altrimenti, il sacrificio di Gesù sarebbe vano. Più laicamente, Perriera dice: altrimenti, saremo vittime dell'ignoranza e della morte.

Svegliati, alzati e combatti, sembra dire Perriera ad ogni battuta del suo teatro, cadi e risorgi, squarcia il petto. Ed ecco che, ancora una volta, spunta lo spazio del combattimento come l'unico possibile per un teatro autenticamente vivo e che serva alla vita. Un teatro, dunque, dove la metafora si riempie di carne, ossa e sangue, sia che attraversi il deserto, il gioco o il naufragio, che tragga spunto da Marlowe, da Shakespeare o da Ionesco, da Eco o da Feydeau, da Molière o da Sartre, da Beckett o da Pinter. Perché, al di là degli strumenti scenici e al di là di ogni ragionevole giudizio estetico, in esso si agita un respiro drammaturgico di violenta compassione etica che riunisce in sé la forma-spettacolo con un'eco che viene da lontano, come dalle profondità degli abissi, che esclude ogni riposo, ogni tranquillo ripiegamento su se stesso. Questa provocazione è la salute stessa del teatro, il suo orgoglio e la sua indifferenza alla vittoria come alla sconfitta.

D'altronde, è lo stesso Perriera a teorizzare l'ansia combattiva del suo teatro di fronte allo stallo morale e sociale che vede intorno. In un'intervista del 2000, dice: «Il teatro in cui credo è uno specchio esorcistico. Riflette la ferita che squarcia la mente dell'uomo e ne risveglia così la coscienza addormentata. Risvegliata, la coscienza scopre la sua colpa, il non essersi liberata da Caino. Il Potere – in tutte le sue forme, quelle molto appariscenti e quelle segrete – è la materializzazione politica della nostra paura di essere liberi. Poiché la libertà comporta sempre qualche rischio e la gioia che se ne trae è direttamente proporzionale al dolore che se ne sopporta. Di questo parla e riparla il teatro da sempre. Nell'epoca nostra l'apparenza consolante, il buonismo da rotocalco e la polemica da cortile nascondono più che mai la violenza esistenziale e politica che riceviamo e che facciamo. Questa violenza consiste oggi soprattutto nella progressiva cancellazione di un'anima, individuale e sociale, che sappia giudicare, amare e sognare con respiro profondo».

Ma ecco che, ad un certo punto, questo teatro, che ha messo in scena le ferite dell'esistenza alla ricerca di una sommessa verità che possa renderci più liberi e consapevoli, nella sua parabola matura e più riflessiva ha come un capovolgimento e cerca una plausibile, e quasi malinconica, riconversione verso una palingenesi possibile. Il combattimento abbandona l'arena di sangue e di seduzione, ed immagina una nuova aurora dove la battaglia è un finale di partita in cui le pedine sono le lacrime e i sorrisi che leniscono le ferite, sono i sentimenti più semplici e smaglianti, in cui le coordinate spazio-temporali sono labili come l'immaginazione del fanciullo ed il presente è adombrato in un'apocalisse da futuro remoto. Resta sempre un teatro inconsolabile, rovesciamento della prospettiva, visionaria avventura dell'anima dominata dall'epifania del dubbio, dove le ombre della psiche evocano gli ambigui fantasmi del potere e della passione, dell'ambizione e della vanità, della ragione e della follia, di tutto ciò che è alla radice del nostro *esserci*. Ma ora c'è la consapevolezza che il combattimento deve prendere altre forme: rispetto ai nuovi tempi, assai più ibridi, ingannevoli, confusi, Perriera essenzializza i termini dello scontro, scarnifica le ambiguità, ed il tragico coltiva il soffio d'una redenzione plausibile, anche a costo di una provocatoria, candida, regressione: negli *Atti del bradipo* (l'ultima sua fatica creativa), l'ottuso animale archetipico, di estenuata lentezza ancestrale – quant'è lontano il sulfureo Marlowe o la baldanzosa tecnologia contemporanea! –, il bradipo, appunto, assume la sembianza simbolica di questo riscatto palingenetico, che è soprattutto di delicata, estrema, natura sentimentale. Sulle ceneri di un combattimento esausto, negli occhi dell'ultimo Perriera lampeggia uno scampolo d'innocenza perduta: appunto, «oggi è bello perché è mite», come recita il titolo del nostro incontro di stasera.

**

Infine: che eredità lascia Michele Perriera? Si può già storicizzare la sua opera? Che posto ha oggi nel teatro contemporaneo? Sono le consuete domande che ci si pone (ed è anche giusto porsele) in questi casi, ad una breve distanza dalla scomparsa di un artista. Rispondere sarebbe già il riconoscimento che Perriera non è stato dimenticato, mentre invece, purtroppo, il processo di rimozione è in atto, e – anche da quanto ho detto prima – se ne colgono alcuni motivi: troppo pesante, impegnativo ed inattuale – in tempi di leggerezza, di stolidità divagazione e di allegra socializzazione sul nulla – sembra oggi il suo lavoro. Quanti giovani lo conoscono? Quanti si sono impegnati a ricordarlo e a darne loro memoria? Quanti lo ritengono importante e lo citano ancora? E ancora: che memoria rimane di lui in chi lo ha conosciuto o in chi avrebbe voluto conoscerlo? Trattato spesso oggi dalle

istituzioni quasi con fastidio, come un ingombro da subire, per poi passare subito avanti. Lui, che Palermo ha eletto a metafora del mondo e dalla quale non è mai fuggito, la città tanto amata, scenario senza nome di mille contraddizioni, campo di battaglia di una guerra senza quartiere, deserto metafisico e antro tecnologico di un'umanità in progressiva estinzione, grazie alla quale gettare un occhio obliquo sulla nostra epoca; lui, che ha fondato in città la prima scuola di teatro "di tendenza", dalla quale sono usciti attori di notevole qualità, dando un impulso determinante allo sviluppo teatrale di Palermo e della Sicilia. Senza di loro, la città non sarebbe la stessa.

Protagonista di una generazione d'intellettuali che, nel dopoguerra, ha cercato di riformulare le coordinate culturali e morali della nostra terra, spazzando convenzioni e conformismi con l'entusiasmo di un appassionato spirito libero, Perriera segna uno spartiacque con quel nuovo teatro italiano in gran parte votato – naturalmente con alcune eccezioni – a riproporre vecchi stilemi camuffati con effetti plateali o ad una ricerca spesso senz'anima e di scarso respiro, che si avvita su stessa, compiacendosi di sé, dinanzi ad consenso acritico generale. E lo spartiacque sta in un teatro dove lo spazio scenico non è più quello borghese del privato, bensì quello collettivo del pubblico: con Perriera siamo dinanzi ad uno degli ultimi esempi di teatro politico – centro della *polis* – nel senso antico del termine. Le sue orme sul terreno sono ancora visibili: coltivismole, prima che il vento della dimenticanza le cancelli del tutto.