

Ignazio Romeo

Laboratorio e filologia. La scuola di teatro Teatès

Quaranta

Fra gli anniversari grandi e piccoli di questo singolare anno 2019 credo che qui a Palermo sia giusto ricordare anche il quarantennale della Scuola di teatro Teatès, i cui corsi presero l'avvio nel febbraio del 1979.

La Scuola fu l'impresa della vita di Michele Perriera, che la fondò, la diresse, la animò. Per trenta, ininterrotti anni, l'insegnamento teatrale non smise di affiancarne l'attività di scrittore e di regista. Ancora nel 2009, la volontà di portare avanti il progetto si mostrava più forte della lunga, invalidante malattia che l'11 settembre 2010 lo avrebbe spento, all'età di settantatré anni.

Più che ripercorrere l'intero itinerario della Scuola, tuttavia, qui si intende mettere in evidenza il fenomeno, culturale ma anche sociale, rappresentato, in un periodo cruciale della vita della città, dal suo primo corso. Per me che vi ho partecipato, farne un consuntivo esauriente e oggettivo risulta impossibile; ma indicare quell'esperienza come un tema degno di attenzione e di studio, e portare dei materiali, soprattutto in forma di appunti, può costituire un obiettivo plausibile.

La Scuola di teatro Teatès cominciò dunque il suo cammino nel febbraio del 1979, in un seminterrato di via XX Settembre già sede del cabaret "I Travaglini", e concluse il primo biennio nell'aprile del 1981, con tre saggi pubblici tenuti al Teatro Biondo.

Avviatasi con un certo scetticismo da parte dei suoi stessi promotori, prima esperienza del genere nella nostra città, in anticipo sul boom dell'insegnamento teatrale che vi fu qualche anno dopo in Italia, l'iniziativa incontrò una sorprendente ed entusiastica risposta da parte dei giovani palermitani, che si presentarono in massa ai provini - come ricorda lo stesso Perriera nel secondo volume del suo *Romanzo d'amore*:

««Successo! Successo! Successo!», gridava Adelaide al telefono.
 Successo scattante, rimbalzante, rintonante.
 «Duecentocinquanta. Trecento. Trecentocinquanta».
 «Cosa?».
 «Gli iscritti al provino. Successo, successo».
 «Fantastico».
 «E il telefono squilla, sempre. I ragazzi premono, premono, premono».²¹

L'inaspettato numero degli allievi (un centinaio gli ammessi) impose subito di trovare una nuova sede, più spaziosa; e fu quella di via Libertà 4. Si trattava, anche in questo caso, di un seminterrato. "Cantina" non era una metafora: il carattere di catacomba pareva congeniale all'impresa.

Oltre a Perriera, che teneva una volta la settimana il suo Laboratorio e specifiche lezioni ai registi, insegnavano nella scuola Gabriello Montemagno (Teoria del teatro del '900 e Recitazione), Rita Calapso, affiancata per un breve periodo da Grazia Cianetti (Dizione), Enzo Fontana (Fonetica), Fabrizio Carli (Storia del teatro musicale), Carmelo Caruso (Canto), Giuseppe La Monica, Filippo Terranova, Nicolò D'Alessandro, Salvatore Lentini, Diana Latona, Quinto Fabriziani (lezioni e seminari di scenografia). Della organizzazione si occupavano Giuseppe Savoja e Adelaide Mondini.

Il nucleo principale degli insegnanti era costituito da attori, registi e intellettuali con cui Perriera aveva condiviso sin dai primi anni '60, dal CUT e dal "Teatro dei 172", attraverso "Aziz" fino a Teatès, la propria esperienza teatrale, e di cui era diventato il leader. Da un punto di vista più generale, si può anche dire che la scuola fu uno degli sbocchi dell'importante e variegata corrente di teatro di minoranza, o d'opposizione, che animò Palermo negli anni '60 e '70 e che intorno al 1968 prese una esplicita coloritura politica. Ne furono parte, oltre che teatranti di mestiere, anche donne e uomini di cultura destinati a carriere differenti. Non è difficile ritrovarne i nomi (che qui sarebbe troppo lungo ripetere) nel prezioso *Il teatro di prosa a Palermo: luoghi, spettacoli, persone, memorie dal XVII secolo* (Palermo: Guida, 2001), curato da Nino Aquila e Lino Piscopo. Vorrei però ricordare almeno, uno per tutti, il

notaio Antonio Marsala². In questa corrente *off* si iscrisse anche una parte del neonato *cabaret* palermitano. Da questo fermento emersero drammaturghi come Michele Perriera, appunto, Salvo Licata e Franco Scaldati.

La Scuola Teatès si manteneva grazie alle rette degli allievi, non particolarmente esose per la verità, e a magri contributi pubblici, in una sostanziale condizione di volontariato. Ciò non le impedì di aprirsi a incontri e dibattiti con uomini di teatro e studiosi di rilievo: Julian Beck, il fondatore del Living Theatre, Furio Jesi, Umberto Artioli, Francesco Bartoli, Barnaba Maj, Salvatore Nicosia, Renato Tomasino, Pietro Carriglio; né di organizzare lezioni e seminari con professionisti esterni: il mimo francese Philippe Blancher, la costumista Santuzza Calì, l'insegnante di danza Rossella Di Giorgi, il truccatore Lillo Zarbo, e altri. La Scuola era un luogo ospitale: una volta Franco La Cecla portò Ivan Illich a parlare con noi.

Come avviene un po' con tutte le imprese teatrali, il materiale documentario su quei due anni è discontinuo e disperso. La prima delle fonti è il racconto che ne fa Perriera stesso in *Romanzo d'amore*³. Vi sono poi gli articoli dedicati alla scuola e ai suoi saggi pubblici apparsi sui quotidiani locali, *Il Giornale di Sicilia*, *L'Ora* e, per qualche tempo, anche *Il Diario*. Assidue e puntuali furono, in particolare, le cronache di Salvatore Rizzo e di Guido Valdinì. Il numero 329 del 2011 della rivista palermitana *Segno*, una monografia dal titolo *Michele Perriera: scrivere e agire per un destino gentile*, ospita due articoli che parlano della scuola: uno, mio, di taglio generale⁴, e uno molto vivo e interessante, di racconto e testimonianza, di Beatrice Monroy, che pone l'accento proprio su quel primo corso⁵.

La cronaca più completa della vita della scuola di teatro tra il 1979 e il 1981 si trova probabilmente nella formidabile documentazione fotografica custodita negli archivi di Letizia Battaglia e di Franco Zecchin. Battaglia e Zecchin frequentarono la scuola e vi si diplomarono; ma, fedeli al loro primo mestiere, fotografarono anche ciò che vi avveniva. I loro scatti potrebbero narrare quasi tutto di quell'avventura senza necessità di commenti né parole.

Più esigue, a mia conoscenza, sono le testimonianze audiovisive. Dagli archivi della sede RAI regionale potrebbe emergere un programma televisivo curato da Diego Bonsangue con le riprese, fatte nella prima estate del 1979, nella vecchia sede di via Cerda, di alcuni degli allievi che recitano celebri monologhi. Un documento indiretto, ma interessante, è costituito da *Gli scrittori assenti*, una serie di dodici radiodrammi curata e diretta da Perriera su testi di nuovi autori siciliani, interpretata da quelli che nel 1980 erano ancora gli studenti non diplomati della scuola⁶.

Infine, come fonti di confronto vanno tenute presenti il già citato *Il teatro di prosa a Palermo* (nel quale però non si parla della scuola) e l'imprescindibile *Swinging Palermo* (Sellerio, 2015) di Piero Violante.

Laboratorio e filologia

L'attività della scuola era articolata - in senso sostanziale, se non dichiaratamente programmatico - in tre parti distinte. La prima, e per noi allievi di gran lunga la più appassionante, era costituita dall'insegnamento di Michele Perriera nel suo Laboratorio; la seconda, dalla formazione più strettamente professionale impartita dagli altri docenti; la terza, dai saggi, attraverso i quali si sperimentavano direttamente le forme storiche del teatro.

Sul Laboratorio di Perriera non è il caso che mi soffermi troppo. I suoi principi e i suoi procedimenti sono raccontati estesamente, oltre che in *Romanzo d'amore*, anche nel volume voluto e pubblicato nel 1997 da Letizia con le sue Edizioni della Battaglia, *La scuola di Perriera: diario di un laboratorio teatrale*, curato da me e arricchito dagli interventi di Umberto Artioli ("L'anticamera del possibile: itinerario artistico di Michele Perriera") e di Gianfranco Perriera ("Il ritorno del «faber aestheticus»").

Vale invece probabilmente la pena di spendere qualche parola sui "saggi".

Queste rappresentazioni di brani, a volte anche molto lunghi, di opere teatrali esemplari, dirette dagli allievi registi e interpretate dagli allievi attori, con la supervisione degli insegnanti, cominciarono

abbastanza presto: al termine dei primi quattro mesi di scuola, a porte chiuse (mai troppo chiuse: c'era una folla di amici, simpatizzanti e curiosi ad assistere). Si partì col teatro a noi più prossimo e, idealmente, familiare, quello del '900: Strindberg, Pirandello, Sartre, Pinter, Artaud, de Ghelderode, Arrabal, Genet, Ionesco. Poi, a cadenze regolari, tra l'autunno del 1979 e la primavera del 1981, seguirono cinque saggi pubblici, ciascuno costituito da diverse messe in scena con cast differenti. I temi furono il rito, in quanto fonte antropologica del teatro; il teatro greco; il teatro medievale; il teatro rinascimentale, manierista e barocco; il teatro del '700, dell'800 e delle avanguardie. Poiché era previsto che anche i registi si cimentassero come attori, accadeva che in un saggio un allievo dirigesse, e in un altro recitasse. Sebbene non frequentassero la scuola, diedero un contributo rilevante anche giovani musicisti e cantanti (oggi professionisti affermati e di valore), per lo più provenienti dal Conservatorio di Palermo, che trovarono, scrissero o interpretarono i brani che accompagnavano, spesso con raffinata ricerca filologica, i saggi: Carmelo Caruso, Dario Lo Cicero, Fiorella Pratelli, Silvio Natoli, Daniele Ficola, Francesca Martino, Marisa Ranieri, Tobia Vaccaro, Giuseppe Collisani, Gianni Maniscalco, Paolo Rigano.

Queste rappresentazioni furono di per sé dei piccoli avvenimenti pubblici: si assistette a sette messe in scena per il rito, cinque per il teatro greco, sei per il teatro medievale, quattro per il '5-'600, e a tre saggi finali, per un totale dunque di venticinque rappresentazioni differenti⁷. La stampa li seguì, recensendoli come se si trattasse di veri e propri spettacoli. Il pubblico era piuttosto numeroso. L'uno e l'altro fatto testimoniano che la città (o almeno, una parte di essa) dedicava ai progressi della scuola una viva aspettativa.

Una grande novità fu introdotta dalla ambientazione di queste rappresentazioni. La filologia portò infatti il rito in luoghi naturali (Grotte dell'Addaura), il teatro greco a Segesta (con un ripiegamento tattico su San Giorgio dei Genovesi a causa del maltempo di marzo), il teatro medievale nelle piazze e nei chiostri della città antica (pionieristici gli allestimenti al vicolo della Salvezza e a piazza Magione), prima dell'approdo nel teatro-teatro, che fu, come s'è detto, il Biondo.

In quegli anni difficili e cupi si compirono così, attraverso il teatro e la festa collettiva che esso esprime, atti di riappropriazione simbolica della città, di risignificazione in senso estetico e partecipativo degli spazi urbani: fenomeni che sarebbero divenuti routinari in tempi successivi, e che allora qui costituivano una totale novità.

Per questa via la Scuola realizzava un incrocio inedito tra il laboratorio di ricerca teatrale e la filologia.

“Nella tradizione teatrale novecentesca, a cui Perriera si è sempre richiamato, vi è una lunga, costante vocazione pedagogica e sperimentale: dagli “Studi” voluti da Stanislavskij sin dal 1905 a fianco del proprio naturalistico Teatro d'arte; alle diverse esperienze di Jacques Copeau negli anni '20 e '30; fino al Teatr Laboratorium di Grotowski e all'Odin Teatret di Barba, degli anni '60; senza dimenticare la tensione didattica degli scritti (teorici e drammaturgici) di Bertolt Brecht e il sogno di Artaud di ricreare, radicalmente nuovi, gli strumenti e il linguaggio del teatro. Si sa che Pirandello indicò i *Sei personaggi* come «commedia da fare»; allo stesso modo, lungo tutto il '900, il teatro è «da fare»: mai definito una volta per tutte, ma da reinventare nel segno di una continua metamorfosi. Ogni epoca rappresenta sé stessa anche attraverso la forma che dà alla scena. Il '900 si è visto e mostrato come irrequieto cantiere aperto, nel suo *essere-per-nascere*; ciò che si specchia bene nell'idea della scuola e del laboratorio, dove si attingono le energie primarie del teatro e tutto si dà programmaticamente come inizio.”⁸

Ma Perriera, nell'ambizioso progetto di rifondare il discorso estetico del teatro e il mestiere dei teatranti⁹, creò intenzionalmente un cortocircuito, spingendo le acquisizioni novecentesche a misurarsi con le grandi forme storiche del passato: un tentativo spiazzante e creativo, nel segno fertile della contraddizione.

L'altra grande sfida culturale della scuola riguardò la possibilità di incrociare la teoria e la pratica. Fu questo un caposaldo del metodo di lavoro. Nelle lezioni di “Teoria del teatro del '900”, per esempio, non ci si limitava a discutere i testi di Stanislavskij o di Brecht, ma si provava a recitare secondo i

dettami delle loro scuole. E nell'insegnamento di Perriera, soprattutto, teoria e prassi si coniugavano con sorprendente facilità. Qui davvero venivano a sintesi le sue diverse vocazioni di scrittore, regista, drammaturgo, professore di scuola, critico teatrale, giornalista culturale: non vi era esibizione o rappresentazione di noi allievi di cui non sapesse evidenziare, con tratto rapidissimo, i caratteri formali e le premesse culturali implicite; né c'era tema, della storia del teatro o del dibattito culturale del momento, di cui non sapesse dare esemplificazioni pratiche di plastica evidenza.

Movimento

Nel febbraio del 1979 la scuola partì, come s'è detto, con un centinaio di allievi, divisi in tre gruppi per gli attori e i registi, che frequentavano le stesse lezioni, ed uno per gli scenografi.

Il maggior tasso di dispersione si ebbe nei primi quattro mesi. Non dispongo dei registri di allora, e nemmeno dei cast del saggio del giugno 1979, ma a memoria direi che vi parteciparono in poco più di cinquanta, dei cento che avevano cominciato.

Alla ripresa autunnale si aggiunsero agli allievi alcuni ex membri di Daggide, la formazione teatrale di Beppe Randazzo: Adriano Giammanco, Maria Cucinotti, Ester Cucinotti, Nello Regine, Giuseppe Schifani. A novembre, i saggi sul rito vedevano la partecipazione di 47 tra attori e registi e di 10 scenografi e costumisti. Un anno e mezzo dopo, il saggio conclusivo diplomò 37 allievi, tra attori e registi, e 4 scenografi e costumisti¹⁰.

Riferisco questi numeri perché danno un'idea del fenomeno: una quota inaspettatamente alta di palermitani giovani, politicamente impegnati a sinistra, partecipanti al Movimento del 1977, aveva deciso di darsi al teatro. Credo che indicare questo passaggio come un fatto sociologicamente e storicamente significativo non sia errato.

“È il 1979.

Come non esserci a Palermo alla scuola di Michele? Dove andare sennò? È l'unico posto dove si respira libertà. Per il resto la città è soffocante, mafia al Palazzo, mafia per le strade, mafia dovunque ma mafia senza nome e senza volti. Noi siamo i ragazzi cresciuti nella città silenziosa e connivente. Figli della buona borghesia del dopoguerra, degli impiegati regionali arrivati con il grande *affaire* della Regione Siciliana [...]. Siamo gli abitanti dei palazzi oltre le mura antiche. Il centro storico è in totale abbandono, molti di noi non ci hanno mai neanche messo piede. [...]

Qualcuno parte e poi torna, racconta del fuori dell'isola, di un altrove dove tutto succede. Noi cerchiamo di essere come gli altri, quelli là fuori, abbiamo vent'anni e siamo ai margini, cerchiamo altre vie, l'isola ci soffoca, vorremmo essere oltre il mare maledetto che circonda. Facciamo politica, i gruppi extraparlamentari sono finiti, c'è il terrorismo, in Italia si spara e la gente ha paura. [...] Vogliamo percorrere nuovi cammini, *ce la stoniamo*; la politica ci ha scosso le coscienze, molti di noi ne sono usciti a pezzi, non siamo i sessantottini, siamo i fratelli minori, quelli che si sono trovati il piatto pronto: la rivoluzione è dietro l'angolo, ci hanno detto i fratelli maggiori e noi ci abbiamo creduto. Alcuni di noi sono diventati terroristi. Altri *si fanno*. Cerchiamo una via.”¹¹

La fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 segnano un trapasso d'epoca, tra “quei trent'anni (1950-1980) che hanno celebrato il trionfo e la morte dell'idea di «trasformazione radicale dell'uomo e della società»”¹² e il periodo che fu detto “del riflusso”. Non posso fare a meno di citare il brano di *Romanzo d'amore* in cui Perriera stesso lo descrive:

“Come si mascherano i tempi. O come aggiungono maschera a maschera. E come lievita e si affloscia il suono dell'arpa degli eventi. Come s'infossa il tempo. Anche il '77 - l'anno della rivolta stracciona, drogata e sgangherata, l'anno delle P38 - si avvia a declinare. Torna la bassa marea. E restano gli stracci, le schegge, le piume, le conchiglie, i corpi morti di questa ultima ondata di utopia. Comincia a volare la sabbia. Copre le incaute e sognanti aspettative, cancella i graffi di un estremo tentativo: sfondare dal basso, come vermi, il muro del consumo. Giù la maschera, a cui abbiamo lungamente lavorato, lungamente sognando che evocasse la giustizia. Giù la maschera. Il volto impavido e regale del denaro mette la volgarità in cima ai nostri occhi.

All'alba del 1978 - a dieci anni esatti dal canto del cigno dell'utopia novecentesca - scende sul mondo un inconfondibile tanfo di morte. A tenere acceso un lumicino della differenza non è certo né l'amarezza né la rabbia degli ingenui estremisti che si sono fatti inabissare dall'odio: se c'è una luce della differenza, pallida e incerta, è ora la malinconia, che tiene almeno sveglia la memoria."¹³

Per chi era passato dal Movimento (così chiamato, per antonomasia) non era facile prendere sul serio chi avesse più di trent'anni. A vent'anni, l'unica vita che esista è la tua, e quella delle persone come te. A maggior ragione per chi come noi rivendicava una *differenza* su basi ideologiche, di identità, di sensibilità (il famoso "il personale è politico": suona familiare?). Le vite delle persone con casa, mestiere, carriera e famiglia non erano, non potevano essere la nostra. Michele Perriera restava per molti di noi fra i pochissimi adulti di cui sentissimo di poterci fidare.

"Il maestro s'incontra per caso nel momento in cui ne hai necessità, questo è un detto yoga, corrisponde al vero: da anni cercavamo, sapevamo di volere un maestro? No, eravamo troppo giovani per capirne il peso, ma cercavamo qualcuno, qualcosa, un pensiero, un'azione che ci permettesse di uscire dalla palude in cui vivevamo. E da buoni provinciali cercavamo fuori dall'isola, invece il maestro era lì, dietro l'angolo.

Michele ci ha dato la forza di prenderci la nostra vita perché era un combattente. Nella sua estrema lucidità di combattente, ci ha insegnato a guardare, a scorgere e a vivere diversamente le nostre giovani vite. Ci ha insegnato ad essere, ci ha dato la dignità che la città connivente ci toglieva e ha posto l'arte nell'azione quotidiana, nel peso estremo e totale della disciplina.

Cosa dice in quella serata Demay?

Una banda di pazzi è in procinto di aprire, in piena via Libertà, in un umido scantinato, una scuola di teatro, a capo della banda di pazzi c'è Michele, il più pazzo di tutti.

I provini sono domani, è ovvio, andremo."¹⁴

Promemoria

Non si può intendere obiettivamente quella esperienza senza entrare dentro il suo aspetto fortemente soggettivo; senza considerare cioè il modo speciale, differente, settario se si vuole, in cui la sentì e soprattutto la rappresentò chi vi ebbe parte. Le testimonianze personali, in questo caso, potrebbero aiutare a cogliere lo spirito di quel breve torno di anni, al bivio fra sensibilità, prospettive e visioni antitetiche: le utopie collettive degli anni '60 e '70 da un lato, la ricerca del successo personale e dei suoi *status symbols* degli '80, dall'altro. Mi piacerebbe poter essere io stesso un buon testimone. Ma ero un neofita in tutto, non solo nel teatro, e la mia comprensione delle dinamiche di quell'epoca, e del gruppo di cui facevo parte, era veramente limitata. Vorrei però accennare ugualmente ad alcuni nodi.

Si era poveri, almeno simbolicamente. Parecchi, in verità, erano di casa loro benestanti. Ma si viveva come in penitenza. La povertà era un fatto morale: le cose che si comprano coi soldi non valgono nulla. Era anche un fatto di auto-rappresentazione: chi non ha, non appartiene. E a noi premeva segnalare la nostra non-appartenenza.

Dietro di noi c'era una specie, come dire, di *sfascio delle forme*. Della tradizione non ci fidavamo. I linguaggi, i principi, gli stili in cui ci riusciva di credere era come se fossero stati recuperati uno ad uno dopo un naufragio. Relitti di cui ci si appropriava. Con questo sentimento ci si comunicavano a vicenda le scoperte.

Nel vuoto delle fedi collettive, e nel generale sentimento di inautenticità del mondo, investivamo su noi stessi. Era prima di tutto in noi che desideravamo ritrovare l'autenticità: non solo quella che si esprime nei valori, ma anche quella che si sperimenta nella vita e nella propria persona. Ci si abbandonava volentieri agli altri, al gruppo, si confessava pubblicamente la propria vita intima. Si faceva un mondo di sé stessi, del piacere di sé e del proprio corpo.

Con altre premesse e prospettive, si era all'inizio di molte cose che sarebbe venute negli anni successivi: la cura di sé come fondamento della vita buona; l'idea che tutti si sia naturalmente creativi, e

che tutti possano essere artisti; la libertà di scelta nell'orientamento sessuale. Una prospettiva che vedeva in ciascun essere umano una singolarità da mettere in luce e da fare brillare.

All'epoca tutto questo aveva ancora i colori dell'utopia ed era condiviso da una piccola avanguardia. Non sarebbe passato troppo tempo, e ci si sarebbe ritrovati in un mondo in cui il desiderio di dar spettacolo di sé è divenuto un fenomeno di massa, a cui ultimamente *youtube* e *whatsapp* forniscono pronta e ampia soddisfazione, e in cui la confessione pubblica *fa audience* in televisione.

Per noi, non c'erano né televisione né social media, c'era solo il teatro; ma non il teatro dei professionisti italiani: un altro teatro.

Altro era la parola-chiave. La sfida che ci proponeva Michele Perriera era, nello stesso tempo, di attingere alle nostre più profonde e personali risorse espressive e di fare della memoria culturale un patrimonio da rivivere creativamente.

Solitamente, nella storia del teatro, è la città a "chiamare" gli artisti. Non c'è spettacolo senza un pubblico che lo attenda e, in certo senso, lo evochi. In quell'epoca, che non riguardava solo Palermo, erano invece i giovani artisti a proiettare sulla società - che si mostrava piuttosto indifferente - la loro condizione di diversi, di non integrati. Il fatto sociale significativo era costituito dallo status *differente* del teatrante, non dalle aspettative e dai consumi degli spettatori.

Agiva in certa misura anche noi quel processo più generale, cominciato probabilmente negli anni '70 ed operante ancor oggi, che chiamerei di *soggettivizzazione* del teatro: il fenomeno per cui il teatrante, invece di parlare una lingua mediamente condivisa dal suo pubblico di riferimento (fatto che è divenuto patrimonio di altri *media*), usa una sua lingua speciale e singolare, legata al suo corpo, alla sua storia personale e alla ricerca con sé stesso; una lingua a volte estrema e a suo modo disperata. (Non era questo, chiarisco, l'orizzonte teorico di Perriera che - partito dalle asprezze della neoavanguardia - si muoveva verso un linguaggio di nuova condivisibilità.).

La nostra condizione somigliava in parte a quella delle avanguardie storiche. Ma gli artisti d'avanguardia erano gli eretici di un culto teatrale che prima della seconda guerra mondiale contava numerosissimi proseliti ortodossi. Da noi, a Palermo, in quella stagione, c'erano gli eretici ma mancavano gli ortodossi; a tratti anzi gli eretici sembravano gli ultimi veri credenti dell'antica fede.

Non c'era comunque molto pubblico, allora. Si era lontani da quell'entusiastica partecipazione collettiva che, dopo la grande rinascita seguita all'*annus horribilis* 1992, avrebbe conosciuto *Palermo di scena*. Un piccolo dato di raffronto. Nel 1987 vennero a Palermo due dei più grandi registi teatrali del tempo, Tadeusz Kantor e Bob Wilson. Kantor con *La macchina dell'amore e della morte* non riuscì a riempire nemmeno il Ridotto del Biondo. Bob Wilson fece metà della sala principale nelle due sere di novembre in cui si replicò *Hamletmaschine*.

Letizia Battaglia e Franco Zecchin sono oggi due celebrità mondiali della fotografia (Letizia è anche, meritatamente, ciò che si dice "un'icona"). Tra il 1979 e il 1981 erano anche i nostri compagni di scuola. Si dividevano tra il durissimo lavoro di fotoreporter per *L'Ora*, e il teatro. Le fotografie di Letizia di quegli anni documentano, allo stesso modo e allo stesso tempo, gli omicidi di mafia (*La morte ha fatto cento*, come disse un titolo emblematico¹⁵), tra cui, quelli terribili, delle migliori persone di Palermo (Boris Giuliano, Cesare Terranova, Piersanti Mattarella, Gaetano Costa), il degrado della città sottoproletaria, e il nostro lavoro teatrale. Viscere. Viscere infernali, viscere di speranza. Unite dal bianco e nero delle loro foto, ma soprattutto dal nero, che era il nostro colore. "Perché vestite sempre di nero?" "Porto il lutto della mia vita, sono infelice": questo scambio di battute del *Gabbiano* di Cechov credo ci rappresentasse: nei giovani l'infelicità e la gioia vitale non si escludono, anzi di solito convivono. Nero era il colore della Palermo notturna, buia e poco frequentata, senza locali aperti e senza recupero (allora) dei palazzi del centro storico. Nero era il colore dei morti ammazzati, della guerra che quasi non pareva strano avere al fianco. Nera la forza, l'energia, la ribellione: "Ogni vera libertà è nera"¹⁶. Nero anche il buco dell'autodistruzione, e l'inedia, l'indifferenza, l'estraneità alla vita.

Non credo ci possa essere una collettività di artisti senza una certa dose di maledettismo, né un gruppo di giovani talenti che non finisca per contare qualcuno che s'è perso per sempre. Verità e

recitazione si mescolano. Il maledettismo, anche quello fasullo, ha il sinistro potere di condurre la finzione a farsi realtà.

Ma anche fatta questa tara generale, la mia impressione è che allora la perdizione fosse davvero una porta aperta e che in qualsiasi momento, e con facilità, se ne potesse varcare la soglia. Due di noi sono morti nel periodo della scuola, altri due pochi anni dopo. Era facile essere autodistruttivi. Persone oggi sane sono state lì per perdersi. Per qualcuno è stato proprio il teatro la mano che li ha afferrati e tirati dentro, dal lato dei vivi.

Questo bordeggiare così vicini alla perdizione contribuiva - non sembri futile o blasfemo - alla sensazione di essere un poco maghi e streghe. Parrà strano, ma gli attori-attori (e ce n'erano di bravissimi) non erano i più amati fra di noi. Si cercava piuttosto la prova di avere un talento *speciale*. Nel periodo di avventura e di sospensione dagli obblighi concreti della scuola, possedere un *dono* pareva più prezioso di qualunque carriera futura. Questo, oltre alla vocazione per il teatro, includeva una certa dose di, come dire, di *magic*, cioè lo strano, l'inconscio, il deviante, il trasgressivo, l'artaudiano.

I vent'anni, del resto, sono un'età buona per essere medium: elettrica, non domata, facile alle forti polarizzazioni, inconsapevole di sé, sprizzante selvaggia energia.

Ragionando freddamente, ci si domanda: che tempra e che fede ci volevano, per tener testa a questo mare umano? Come, con quale energia resse Perriera? Teatès non era un'istituzione. Era squattrinata. Non garantiva lavoro in futuro, né c'erano - come i fatti avrebbero dimostrato - le condizioni per una carriera di massa nel teatro. Non c'era nulla di già esistente che ci stesse aspettando. C'era il formidabile carisma del maestro, e una grande emozione e speranza collettive. Un sentimento di nascita e rinascita.

Il Teatro

Ancora a distanza di più di vent'anni, nel 2002, all'epoca di *Romanzo d'amore*, Michele Perriera difendeva la sua utopia, il cui primo caposaldo era che tutti avessero, in potenza, le doti per fare il teatro: la fiducia che nel teatro si possa esprimere e liberare il grumo di contraddizioni e di potenzialità che ciascuno si porta dentro; e che anzi questa manifestazione dell'*altro possibile* in noi possa rifondare l'idea che abbiamo della persona umana, di noi stessi come del nostro prossimo.

Questa utopia aveva un fondamento concreto, pratico: Michele Perriera era effettivamente un grande suscitatore di energie teatrali, anche nei soggetti più impensabili. Non c'è in lui alcuna millanteria quando scrive:

“Perché se voglio da un attore un determinato tono espressivo, solitamente lo ottengo presto? Perché una voce che sembra afona, diventa sonora perché io lo desidero e in un certo senso lo esigo? Di che si tratta? È avvenuto per anni in teatro che io abbia suggerito non solo il modo di recitare ma anche come trovarlo. Appoggiandosi alla schiena; o tendendo un braccio; o rilassando le ginocchia; o pensando ai genitali, ai piedi, alle cosce; o atteggiando in una certa maniera le palpebre, le labbra, le guance, la fronte... Sono anni che sperimento prima su me stesso e poi sugli attori una specie di recitazione fisiognomica, come ho voluto chiamarla. Una recitazione, cioè, che tragga dalla stimolazione fisica e anatomica una particolare vocazione dell'anima, che si esprime così con sorprendente potenza e pertinenza. Da anni agisco sulla voce degli attori e degli allievi attori con una rapidità e una intensità perfino buffa: per esempio premendo gli omeri dove mi pare di avere individuato una tensione negativa, o colpendo la schiena dove mi pare di vedere uno sbarramento espressivo, premendo le palpebre dove avverto un impaccio, una ritrosia nel vedere, nel vedersi. Tutte percezioni che ho sempre considerato una banale e ovvia manifestazione di una sensibilità abituata fin da bambino a trovare nello studio della propria solitudine gli infiniti dinamismi e le infinite compagnie che un uomo solo porta con sé.”¹⁷

“Una sensibilità abituata fin da bambino a trovare nello studio della propria solitudine gli infiniti dinamismi e le infinite compagnie che un uomo solo porta con sé”: c'è molto di Michele e del suo lavoro, e della sua persona, e del suo teatro, in queste parole: una persona innamorata del prossimo, simpatica allegra e socievole in compagnia - ma nello stesso tempo di una solitudine inguaribile; capace di un'intuizione quasi medianica dell'altro ma che non è uscita fino in fondo, sembrerà paradossale, nel

mondo di tutti, ed è rimasta sempre un poco ad abitare un mondo suo proprio. Solitudine come straordinaria forza e come vulnerabile tallone di Achille. Solitudine come accettazione di un destino unico, anche nella incomprensione a cui andava incontro. Le persone che si aprono totalmente alla socialità, si dispiegano e si lasciano spiegare nella socialità. Una persona così eccezionalmente sola si riserva una parte di intoccabilità, che può produrre anche un ingiusto rigetto da parte di alcuni; rigetto di cui Michele Perriera ha sofferto, insieme all'enorme amore da cui è stato sempre accompagnato.

“Fu soltanto comunque a «scuola di teatro», nei miei laboratori, che mi resi conto di qualcosa sulla quale non avevo mai riflettuto: che io lavoravo con la parola e con le mani: e che dalle mie mani, in relazione al corpo degli altri, venivano – oltre che dalla parola – gli impulsi dinamici che intendevo stimolare. Usavo la parola e le mani (senza badarci troppo), come strumenti di trasmissione di un richiamo al «creare». Poiché non mi sono mai compiaciuto di quelli che si suole chiamare «strani poteri» e poiché mi interessavano invece la naturalezza con cui esigevo e spesso ottenevo il risveglio delle potenzialità espressive, ho creduto di capire, tuttora suppongo, che sto parlando di qualcosa che tutti possediamo e che solo forse chi la esercita con particolare passione e particolare dedizione può esprimere in modo molto sensibile. La mia attenzione all'altro è distrattamente maniacale. Io lo sento, dovunque si trovi. E ne sento il pensiero, dentro il mio. E quando gli tocco gli omeri o gli premo la nuca, io voglio intensamente liberare, ad esempio, la sua voce; e cerco di far passare dal mio corpo al suo ciò che egli desidera e teme di non avere. Nell'espressività, dico. In realtà quelli come me non fanno che un'operazione di trasfusione omeopatica: io passo a loro la possibilità che essi siano come desidero per loro. Questo – se ci pensate – è il procedimento dell'Amore, in tutte le sue forme, fisiche e spirituali. Ma è anche un meccanismo di possesso? Il conoscere le strade di accesso al tuo cervello, mi porta a plagiare il tuo cervello? Cioè, mi dà un potere su di te? Me lo darebbe se il mio intento fosse di far somigliare troppo al mio il cuore degli altri. In realtà io cerco in te ciò che ti rende irriducibile a me. Ciò che fa di te, per me, un amatissimo estraneo. [...]

Una volta Gabriella Savoja, nella terrazza della mia prima terra del teatro, nella terrazza del CUT, mi disse all'improvviso:

«Comunque c'è qualcosa in te che fa paura. Una parte di te guarda il prossimo come un entomologo guarda un insetto al microscopio.»

Non me lo disse per farmi un complimento. Né a mia volta lo presi come tale. Provai piuttosto un vago disgusto, un istinto alla protesta, l'orrore di avere perduto, nelle parole di un'amica, la mia innocenza. Volli dire qualcosa a mia discolpa:

«Ricordati, però, che c'è qualcosa di cristiano in me, che io lo voglia o no, e questo qualcosa è comunque e sempre pervasivo di ciò che faccio e di ciò che sono, credo.»

Non sapevo allora e non so ancora che cosa veramente c'entrasse questa mia risposta con la sua osservazione. Lei credette di capirlo. Dev'essere per questo che mi disse:

«E questa è la tua fortuna. E la nostra.»¹⁸

Vorrei tornare a quelle parole così incisive, “recitazione fisiognomica”. A me pare che molte delle cose migliori di Perriera regista siano quelle che più si avvicinano a realizzare questa condizione: un teatro che non si appoggia solo sulla parola e la sua modulazione, ma anche sulla forza fonetico-musicale della voce e sulla intensità stregonica della presenza e dell'azione fisica dell'attore; oltreché su un ricorso acuto, dialettico, alle dissonanze.

Il teatro che sta a questo crocevia può riuscire estremamente vivo e toccante, o elettrico e contagioso, come testimoniano, fra gli altri, esiti quali *Morte per vanto* (1970-71), *Aspettando Godot* (1984), *La cantatrice calva* (1985), ma si fonda nello stesso tempo su un equilibrio sommamente delicato. Lo si potrebbe definire un teatro *allo stato nascente*. In termini estetico-figurativi, si dovrebbe dire che sta fra l'informale e l'espressionismo.

Allo stato nascente, questo teatro, finita la scuola, resse due anni, fra *Il Gabbiano* (andato in scena il 20 novembre del 1981) e *I Pavoni* (la cui prima versione debuttò il 10 dicembre 1983 al Teatro Corallo, con gli strumentisti del Teatro Massimo che eseguivano dal vivo le musiche di Carmelo Caruso). Dopo di allora il gruppo iniziò a dividersi e soprattutto si dispiegò un'altra avventura teatrale di Perriera, implicita in verità nel progetto fondativo della scuola: quella di un teatro che dava un maggiore spazio alla parola, ed esigeva un mestiere recitativo ancora più solido e raffinato.

Exit

Fra la malinconia del *Gabbiano* e l'apocalisse dei *Pavoni* sta *Occupati d'Amelia*¹⁹. Tradendo apparentemente sé stesso, Perriera scelse, per la seconda regia con la sua nuova compagnia, il fatuo e geniale *vaudeville* di Feydeau.

Occupati d'Amelia veniva recitato a passo di carica. Il ritmo con cui si muovevano in scena i 24 attori per le quasi tre ore dello spettacolo era un "presto", un "con brio". Giungeva però un punto in cui la frenesia rallentava fin quasi a fermarsi, come un disco che da 78 giri fosse stato bruscamente portato a 16.

Si è al termine della scena del matrimonio fra Amelia e Marcello. Gli invitati sfilano a coppie davanti agli sposi per far loro gli auguri. La scenografia rappresenta su scala gigante il piano rosa di un tavolino da toletta; i due sposi hanno così alle spalle un enorme specchio opaco. Sul sottofondo di una nenia ("auguri, oh auguri") intonata in "pianissimo" da tutti, gli invitati si fanno avanti, ma guardano oltre la coppia che sta loro di fronte, cercano la loro immagine riflessa, aggiustano le acconciature, apprezzano la propria stessa eleganza, l'essere *in tiro*. Con un andamento da sogno, da carillon rotto; con un sospetto di angoscia. L'epoca delle utopie prende congedo. Avanza un narcisismo cieco e compiaciuto di sé. In una sera d'aprile del 1983 chi avesse voluto avrebbe visto sul palcoscenico del Teatro Corallo lo spirito dei decenni a venire rivelato e smascherato. E reso struggente, come se fosse già una memoria del passato²⁰.

¹ Michele Perriera. *Romanzo d'amore*. Palermo, Sellerio, 2002, vol. 2: *La passione*, p. 617.

² Fra di loro, numeroso l'apporto di giornalisti: Salvo Licata, Anselmo Calaciura, Gabriello Montemagno, Piero Violante, Arturo Grassi, Luan Rexha, Guido Valdini, lo stesso Perriera. Al punto che Mario Genco, amico di molti di loro ma non contagiato dalla stessa febbre, ha spiritosamente parlato di "sindrome di Stoccolma" e di "virus teatralis" (Mario Genco. *Contastorie e cronisti*. In: Salvo Licata. *Il mondo è degli sconosciuti*. Palermo: Sellerio, 2004, p. 238 e 244.

³ *Romanzo d'amore*, cit. p. 608-660 ca.: il racconto della nascita della scuola e del suo primo corso si interseca, alla fine, con quello dell'allestimento del primo spettacolo di Perriera coi suoi allievi, *Il Gabbiano* di Cechov, che debuttò al Teatro Corallo il 20 novembre 1981.

⁴ "Per cambiare la città" in *Michele Perriera: scrivere e agire per un destino gentile*, numero monografico della rivista *Segno*, n. 329, settembre-ottobre 2011, p. 63-70.

⁵ "Addio in tre tempi" in *Michele Perriera: scrivere e agire per un destino gentile*, cit., p. 71-74.

⁶ *Gli scrittori assenti*. Radio due regionale, dal 10.7.1980, 12 puntate, con racconti, tra gli altri, di Mario Genco, Wally Giordano, Fulvio Abbate, Lina Prosa, Francesco Gambaro, Giuseppe Di Piazza, Beatrice Monroy, Diego Bonsangue, Antonio Raffaele Addamo. Dai nomi di questi autori, molti dei quali allora poco più che debuttanti, si vede una volta di più la capacità di Perriera di captare e di far esprimere le energie creative della "realtà circostante".

⁷ Riepilogo qui date, luoghi e titoli dei saggi della Scuola, a beneficio di chi volesse documentarsi attraverso i giornali dell'epoca. RITO (23-26.11.1979): *Rito egizjo*, regia di Beatrice Monroy; *Rito orfico*, regia di Pietra Nicolicchia; *Rito del capro espiatorio*, regia di Nello Regine; *La nascita e la morte del re*, rito tratto dalle fatiche di Ercole, regia di Giuseppe Schifani; *Rito di iniziazione della Terra del Fuoco*, regia di Letizia Battaglia; *Trieteriche, rito in onore di Dioniso*, regia di Adriana Castellucci; *Rito amazzone della tribù dei Jivarò*, regia di Antonio Raffaele Addamo. TEATRO GRECO (9-16.3.1980): *Prometeo incatenato* di Eschilo, regia di Pietra Nicolicchia; *Ecuba* di Euripide, regia di Nello Regine; *Coefore* di Eschilo, regia di Riccardo Liberati; *Agamennone* di Eschilo, regia di Enrico Stassi; *Lisistrata* di Aristofane, regia di Letizia Battaglia. TEATRO MEDIEVALE (9-17.5.1980): *De morte prologus* di Anonimo polacco del XIV secolo, regia di Antonio Raffaele Addamo; *Il Mistero delle dieci vergini* di Anonimo tedesco del XIV secolo, regia di Enrico Stassi; *La chiamata di Ognuno* di Anonimo inglese del XV secolo, regia di Adriana Castellucci; *Il pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, regia di Letizia Battaglia; *Il miracolo di Teofilo* di Rutebeuf, regia di Nello Regine; *Il Mistero pasquale di Erlau* di Anonimo tedesco del XIV secolo, regia di Riccardo Liberati. TEATRO RINASCIMENTALE, MANIERISTA, BAROCCO (Teatro Biondo, 22 ottobre e 10 novembre 1980): *Riccardo III* di William Shakespeare, regia di Antonio Raffaele Addamo; *Amleto* di William Shakespeare, regia di Letizia Battaglia; *La Cortigiana* da Pietro Aretino e da *Gargantua* di François Rabelais, regia di Beatrice Monroy; *La Vita è sogno* di Pedro Calderon de la Barca, regia di Enrico Stassi. SAGGI CONCLUSIVI (TEATRO SETTECENTESCO, TEATRO DELLE AVANGUARDIE STORICHE) (Teatro Biondo, 1, 7 e 8 aprile 1981): *Gli Innamorati* di Carlo Goldoni, regia di Beatrice Monroy; *Uccidiamo il chiaro di luna! Serata futurista*, regia di Letizia Battaglia; *Il Vaso di Pandora* di Frank Wedekind, regia di Riccardo Liberati.

⁸ Ignazio Romeo, "Per cambiare la città", cit., p. 64.

⁹ "«Voglio creare una scuola di teatro. E chiamarla proprio così, in questo modo inattuale: scuola di teatro. [...] Un corso completo biennale. Tanto avventuroso quanto tecnico. Faremo incazzare l'avanguardia inebetita, faremo bestemmiare l'accademia incappucciata, ma faremo forse entusiasmare i ragazzi assetati di vita. [...] l'avanguardia non ha strumenti antichi

e moderni per reggere al ritorno del pomposo teatro istituzionale. C'è questo ritorno. Lo vedete, lo sentite, io sento il rombo della sua valanga. Il teatro dello spasso sotterra il teatro dell'avventura profonda, della conoscenza, dell'immaginario, della differenza politica e morale». Michele Perriera. *Romanzo d'amore*, cit., p. 609-611, passim.

¹⁰ Questo l'elenco completo: registi: Beatrice Monroy, Letizia Battaglia, Riccardo Liberati, Pietra Nicolichia, Enrico Stassi, Antonio Raffaele Addamo; attori: Marisa Barone, Giusi Catalfamo, Maria Cucinotti, Giuseppe La Licata, Silvia La Mantia, Elina Lo Voi, Laura Mollica, Salvo Pitruzzella, Ignazio Romeo, Giovannella Spina, Massimo Verdastro, Franco Zecchin, Serena Barone, Giovanna Cossu, Giuliana Crocivera, Sabina De Pasquale, Gloria Liberati, Mariella Lo Sardo, Nicola Petrucci, Daria Teresi, Filippo Arista, Giuseppe Calabrò, Melania Costa, Ester Cucinotti, Gabriella De Fina, Domenico Di Maggio, Lia Foti, Toti Giambertone, Adriano Giammanco, Francesco Giordano, Consuelo Lupo, Giusi Morreale; scenografi e costumi: Alice Grassi, Elisabetta Giaccone, Stella Di Stefano, Lisa Ricca.

¹¹ Beatrice Monroy, "Addio in tre tempi", cit., p. 71.

¹² Michele Perriera. *La spola infinita: dalla vita alla scrittura, dalla scrittura alla vita*. Palermo: Sellerio, 1995, p. 22.

¹³ Michele Perriera. *Romanzo d'amore*, cit., p. 608-609.

¹⁴ Beatrice Monroy, "Addio in tre tempi", cit., p. 72.

¹⁵ Ripreso dal libro di Antonio Calabrò pubblicato nel 1996 dalle Edizioni della Battaglia.

¹⁶ Antonin Artaud. *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Prefazione di Jacques Derrida. Torino: Einaudi, 1993, p. 149.

¹⁷ Michele Perriera. *Romanzo d'amore*, cit., p. 629-630.

¹⁸ Michele Perriera. *Romanzo d'amore*, cit., p. 630-631.

¹⁹ La prima ebbe luogo il 23 aprile 1983.

²⁰ Probabilmente solo Piero Violante, fra i critici che all'epoca videro e commentarono *Occupati d'Amelia*, spettacolo non particolarmente fortunato nella teatrografia di Perriera, ne seppe leggere la complessità formale e di significato. Si vedano, al riguardo, le p. 94-96 di "Memorie di uno spettatore" in *Michele Perriera*. Palermo: Guida, 2000. Numero monografico (49) della rivista *Nuove effemeridi*.