

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il teatro e l'immaginario

di *Umberto Artioli*

In che modo il teatro oggi, in quanto forma più d'ogni altra istituzionalmente legata alle leggi dell'hic et nunc e della presentificazione, possa sfruttare le risorse immanenti al proprio linguaggio specifico, per stabilirsi come veicolo privilegiato di scatenamento dell'immaginazione - un'immaginazione cioè, che proprio dai canali di una percettività puntigliosamente e onnidirezionalmente braccata tragga impulso per il suo slancio ascensionale - Michele Perriera ce l'ha continuamente dimostrato in tutto l'arco del suo esercizio teatrale.

Che «l'immaginazione contenga più spazio e tempo dell'ideologia» e che «la prospettiva rivoluzionaria marxista sia oggi soprattutto prospettiva dello occhio e dell'immaginazione », come vuole l'Autore di *Morte per vanto*, sono affermazioni che non solo ci sentiamo di sottoscrivere personalmente, ma che in pari tempo sottolineano il disagio della coscienza occidentale contemporanea, presa da un lato nel raggio d'attrazione centripeta proprio del potere borghese e dall'altro visibilmente a disagio nei panni d'una prassi politica antagonista che, rigorosamente privilegiando il motivo della razionalità come categoria fondamentale per ogni strategia d'acquisto del potere, sembra riproporre nel proprio ambito, sia pure con cifra rovesciata e per motivi che vorrebbero offrirsi come contingenti, alcuni dei tratti repressivi più tipici della società contro cui lo sforzo insubordinativo è diretto.

Risultato di questo disagio sembra essere quella violenta messa in crisi dei valori logico-razionali che risulta compendiabile nell'equazione semantica tra razionalità e repressione. Tale sfiducia nel Logos si traduce sostanzialmente in sfiducia nell'Ordine, nell'Organizzazione Aprioristica, da qualunque parte e per qualsiasi fine venga riproposta, opponendosi ad essa i diritti del gesto individuale come espansione totale di creatività e di energia, come appello alle forze più riposte dell'io al di fuori e contro il margine di separatezza che ogni mediazione concettuale di per se stessa impone.

È quindi proprio il rifiuto del Logos come categoria tendenzialmente votata alla riproposizione della costrittività e del dominio, a far risaltare i diritti dell'Immaginazione come struttura psichica capace di giocare un ruolo determinante nel quadro della lotta contro i fondamenti repressivi della società. In quanto epifania del represso, restituzione dell'uomo alla propria totalità negata con conseguente violenta disincrostazione di abitudini e comportamenti, in quanto molla capace di dischiudere l'universo del possibile, di ciò che potrebbe - anzi dovrebbe - essere e non è, contro la clausura rappresentata dal principio di realtà, l'Immaginazione appare oggi un serbatoio di potenzialità alternative la cui ampiezza non sembra ancora a fondo misurata.

Lo sapevano bene le avanguardie dada e surrealiste, presso cui lo sgretolamento delle strutture logico-razionali sulle cui basi esse vedevano costruita la metafisica stessa della civiltà d'occidente, andava di pari passo con il valore di verità conoscitiva attribuito alle dimensioni dell'alogico e dell'immaginario, in uno sforzo teso ad equiparare lo stato di « follia » ad uno stato di autentica «salute» dello spirito («La pulizia di un individuo non può nascere che da uno stato di follia, di follia aggressiva, completa...» T. Tzara, «Manifesto Dada» 1918) attraverso cui fare emergere, come regola di vita, quella «spontaneità» che era sinonimo di liberazione totale.

Se il fine della prassi rivoluzionaria è la negazione delle strutture repressive della società - in questo senso, di ogni società - per l'edificazione di un nuovo umanesimo, non bisogna dimenticare che la maniera d'essere di queste strutture non è solo, o non è tanto, quella che appare oggettivata nelle mani di quanti detengono oggi il potere politico. C'è un modo d'essere più insidioso della repressione, ed è quello che si annida a livello delle coscienze, in cui agiscono evidentemente introiettati i residui addizionati della repressione storica.

È questa eredità accumulata di generazione in generazione il vero obiettivo da colpire: non tener conto di ciò significa correre il rischio di fare la rivoluzione e di vederla subito abortire nella misura in cui le forze che contribuiscono a generarla possono non essere esse stesse immuni dall'infezione, col risultato di una società rinnovata nell'apparato istituzionale ma tragicamente antica quanto a sostanza.

L'autentica rivoluzione chiama in causa dunque più una certa condizione dello spirito che la prassi politica stretta, o meglio fa dipendere l'esercizio della seconda da un'opportuna «messa in situazione» della prima.

Recuperare in questo quadro la vocazione all'immaginario in tutte le sue potenzialità esplosive, rappresenta non solo un modo di restituire l'uomo allo umano, ma anche di riproporre con nuova forza il problema dei rapporti tra arte e società o, se si vuole, tra arte e rivoluzione, proprio nel momento, in cui presso molti di quanti in buona o mala, fede si ritengono depositari della Prassi Rivoluzionaria, va prendendo gradatamente quota l'ipotesi dell'inutilità della arte (in quanto m era sovrastruttura, in quanto modo d'essere borghese ecc.) ai fini della sovversione sociale. Il che, in altri termini, significa delineare attraverso quali modalità o quali condizioni strutturali, proprio in virtù della sua carica mitopoietica, l'arte sia in grado di assolvere a un funzione realmente oppositiva nel quadro della società contemporanea.

Mai come nel nostro secolo - e ancora una volta le esperienze dada e surrealiste fanno testo - la componente mitico-magica implicita nel fatto artistico, intesa come evocazione e scatenamento dei demoni che conoscono vita proprio nell'inconscio individuale e collettivo, come riattingimento degli archetipi perduti, come desublimazione dell'Eros e del Bios, è stata indagata più a fondo. E non si tratta di un'arbitraria discesa agli inferi, di un moto regressivo aperto unicamente in direzione di un passato mitico, senza incidenza reale sulla storia, la cui curva è proiettata verso il futuro.

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Apprendo in direzione degli archetipi, ricollocando la sfera del possibile nel suo significativo ruolo di esigenza concretamente patita dall'io e quindi riconducibile alle radici primarie dell'essere, in una parola radicalizzando il solco tra principio di adattamento alla realtà e pulsioni centrifughe in direzione di una libertà totale, il linguaggio artistico genuino crea nel suo fruitore uno stato di tensione che può travalicare i limiti spazio-temporali della fruizione stessa, innervando di energie psichiche tensionali la sua stessa situazione esistenziale.

Diciamo può travalicare - e qui tocchiamo il tema della possibile limitazione cui è soggetta la carica opposizionale insita nel fatto artistico - in quanto è dello statuto ambiguo dell'arte muoversi per così dire su un doppio registro: agitare da un lato la provocazione, scatenando le forze dell'inconscio, e mettere nello stesso tempo le redini al materiale antagonistico richiamato in virtù del principio equilibratore che essa alberga nel proprio seno, e cioè la « forma estetica ». In quanto artificio che avvolge ed ordina i demoni evocati impedendone l'accesso indiscriminato alla coscienza, l'impianto linguistico-formale proprio dell'opera d'arte assolve alla fine a un compito esorcistico: quello di liquidazione delle pulsioni risvegliate e di rappacificazione ultima dell'io con se stesso. Ma per assolvere alla sua funzione catartica, la « forma estetica » deve non solo costituirsi come cordone ombelicale sufficientemente robusto da reggere alle tensioni centrifughe proprie del materiale mitopoietico evocato, ma in pari tempo presentarsi entro una configurazione tale da essere immediatamente riconosciuta dal fruitore, il momento del riconoscimento essendo essenziale ai fini del rallentamento della tensione e della conseguente fungibilità estetica del prodotto.

Mancando l'una o l'altra di queste condizioni, la carica antagonistica dell'evento artistico, non più equilibrata dal suo versante rappacificatore, tende ad espandersi liberamente, proiettando sulla luce della coscienza l'ombra minacciosa del demone: l'arte, negando il suo duplice statuto, diviene fonte d'oppositività totale.

La seconda delle due condizioni ci sembra particolarmente perspicuo ai fini degli sviluppi dell'arte moderna. In questo senso si è già espresso Marcuse in una delle intuizioni più geniali del suo *Eros e Civiltà*: «Nella fase attuale, nel periodo della mobilitazione totale... l'arte sopravvive soltanto dovè essa annulla se stessa, dove salva la propria sostanza negando la sua forma tradizionale, e quindi negando la riconciliazione; dove essa diventa surrealista e atonale».

La quale affermazione serve a gettare nuova luce, da un versante tutto sommato inedito, su un fenomeno tipico del nostro secolo, la cosiddetta arte di avanguardia, contraddistinta appunto, nel suo nucleo più profondo, da un rivolgimento incessante di poetiche e di estetiche, da una rinuncia pregiudiziale al principio della codificazione. Rinunciando alla norma, al principio formale stabilizzato e istituzionalizzato, deludendo pertinacemente le attese del fruitore, l'artista contemporaneo vieta alla propria comunicazione di proporsi come rappacificata e rappacificante, richiama i demoni e li lascia liberamente trascorrere.

Mai forse come in Antonin Artaud questo motivo della forza rivoluzionaria dell'Arte in quanto evocazione del represso, in quanto evento unico, non rappresentazione - che è come dire ri-presentazione - ma presentazione, ha conosciuto una esplicitazione così radicale: «Il teatro, come la peste, è modellato su questo massacro, su questa separazione essenziale. Scioglie conflitti, sprigiona forze, libera possibilità, e se queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita».

Ed è merito di Artaud, questo figlio delle poetiche dada e surrealiste, l'aver imposto con più accesa violenza lirica alla cultura occidentale la nozione di una coscienza non più separata dal dramma, contemplatrice pacificata ed esterna di un evento che si consuma sulla scena perfettamente conchiuso nell'involucro del proprio linguaggio, ma d'un dramma che si produce per e nella coscienza, in forza d'un materiale scenico che agendo capillarmente sulle fibre nervose dello spettatore, provochi la venuta a giorno dei fantasmi tensionali dell'inconscio, facendo del teatro il luogo d'apparizione della «forza» primaria. Ma per far ciò occorre sbarazzare la scena dall'elemento che nella tradizione occidentale si era arrogato l'estremo compito censorio, quello della separazione fra forze primario - istintuali e coscienza razionale regolata dal principio di realtà: vale a dire il Logos, figura istituzionalizzata del diaframma instaurato tra fonti genuine d'energia dell'io e loro disciplinamento ai fini dell'esercizio sociale.

Spogliare la scena del Logos voleva dire non solo rifiutare si all'utilizzazione del materiale verbale in quanto veicolo di discorsività concettuale, ma anche reagire a tutta una concezione del teatro gerarchicamente costruita sulla primauté della parola. In altri termini voleva dire fisicizzare il teatro, agendone una sperimentazione delle strutture linguistiche in direzione della corporeità e dei valori gestuali.

In questo filone ideale è da iscriverne l'esercizio teatrale di Michele Perriera¹. Da *Lo Scivolo* sino alla odierna *Morte per vanto* il suo sforzo per un teatro fisicizzato è stato lo sforzo di sostituire a una nozione della scena come contenitore privilegiato di un messaggio riconducibile, nella sua essenza, a una cifra logico-razionale, quella di un teatro come spazio che, lungi dal proporsi come allegoria e simbolo di una realtà concettuale, tende a farsi nodo di gestualità in espansione, provocatoriamente aperte nel loro reciproco implicarsi, verso quell'altra materialità pur sempre in agguato al di là della scena: quella dello spettatore.

C'è un topos ricorrente in tutto il teatro perrieriano anteriore a *Morte per vanto*, sorta di nodo variamente riproposto

¹ Per un'analisi del teatro perrieriano ci permettiamo di rinviare al nostro *Fisicità e disordine nel teatro di Michele Perriera*, pubblicato in «Il Portico», n. 15 (Mantova, 1970).

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

attraverso successive formalizzazioni ma che alla fine si lascia puntualmente depositare al fondo dell'analisi come elemento ultimo e non più ulteriormente decomponibile: ed è l'ansia libertaria del personaggio che, gettato in uno spazio cui la particolare fisionomia della struttura conferisce i caratteri di *prigione* e di *trappola*, costretto entro un reticolo di gesti votati ab initio alla *ripetizione* e alla *serialità*, tenta disperatamente di costituirsi una zona franca de bordando dallo spartito che l'avviluppa, creando grumi di resistenza pervicacemente riproposti.

Ma questo topos primario Perriera - e qui sta la forza d'urto del suo teatro, alieno affatto da implicazioni moralistiche e tutto aperto in direzione d'una rigorosa materializzazione dell'operazione scenica - non ce lo propone attraverso lo snodarsi di una vicenda in cui, come su un asse parabolico, il conflitto drammatico gradatamente si distenda attraverso l'emergenza di personaggi psicologicamente qualificabili proprio nella misura in cui è la parola da essi parlata a fungere da veicolo di trasmissione del senso.

Nel teatro di Perriera infatti la parola è assente, o, quando è recuperata, lo è per lo più in qualità di gesto fonico, sottoposto per eccellenza alle leggi dell'*hic et nunc* e dell'impatto fisico immediato, rinunciando essa a parlare all'intelligenza dello spettatore attraverso un'istituzione di nessi logici o l'apertura e il mantenimento di agganci fra un passato e un presente scenici ai fini del consolidamento del rapporto intersoggettivo.

Ed è proprio questa abolizione della parola, o di un certo uso codificato della parola, a comportare un macroscopico rovesciamento dei moduli tradizionali di fare teatro. Ridotto a nulla più di quanto di lui possa desumersi attraverso un'ottica cinetico-visiva, di fatto comportamento puro, il personaggio perriera tende a identificarsi con quanto di lui è dato vedere qui ed ora, con un'aspirazione massima a una cifra di astanza assoluta, da cui è rigorosamente espunto qualsiasi riferimento di tipo diacronico, qualsiasi cenno a un «passato» e a una «vicenda personale» che in qualche modo lo riqualficherebbero in quanto personaggio di tipo tradizionale.

Ma quel vuoto e quell'assenza di cui egli sembrerebbe a prima vista depositario - e che è vuoto di storia e di memoria che solo la parola come Logos sarebbe in grado di colmare - non sono affatto tali: tuffato completamente entro il presente scenico, radicato a uno spazio che non rinvia ad altri accadimenti o ad altre spazialità anteriori e memoriali, il personaggio è libero di offrirsi nella sua interezza proprio come gestualità che si espande. Privata così d'ogni risorsa semantica che non sia quella promanante dalle corporeità che vi agiscono, la scena perriera radicalmente si fisicizza, l'azione drammatica nascendo in forza del grado di resistenza che le varie gestualità incontrano nel reciproco implicarsi o nel coinvolgere in questa operazione gli stessi oggetti scenici e il reticolo di suoni-rumori, riportati al rango di presenze materializzate con cui misurarsi e da cui essere misurati.

Ma il movimento dei personaggi nella loro presa di possesso dello spazio scenico è tutt'altro che riconducibile alla logica del proprio talento. A un principio unificatore è infatti demandato nel teatro di Perriera il compito di offrire un'intelaiatura di base all'azione drammatica, costringendo pregiudizialmente il gestire dei personaggi entro uno schema prestabilito: si tratta di quel che in termini più tradizionali si potrebbe definire come «situazione» e che l'Autore preferisce chiamare «struttura». E che si tratti di una scelta terminologica ben motivata lo dimostra il fatto che la trama gestuale che tale principio impone non si situa come mero antefatto per l'emergere di un'azione drammatica passibile di successivi orientamenti entro direzioni imprevedibili e imprevedibili rispetto all'asse di partenza, ma viceversa esercita una azione centripeta e coartante sui personaggi, costretti a subire loro malgrado le leggi di questo meccanismo congelato.

Ed è contro questa ossessione della fissità, che lo vorrebbe passivo ripetitore di una vicenda orchestrata sin nei minimi particolari dal dispositivo di base, che si leva la ventata insubordinativa del personaggio perriera.

Attraverso un'azione di rappresaglia minuta e capillare, contemporaneamente agita su vari piani, dalla brusca interruzione impressa al circuito della serialità al tentativo d'abbandono dello spazio scenico, dalla alterazione sistematica degli abituali nessi logici al recupero della parola in quanto stravolgimento di piani e provocazione di nuove spazio-temporalità, per citare solo alcuni degli indici maggiori, egli cerca di sfuggire all'avvolgimento del meccanismo situazionale, proponendo il suo gestire in quanto ricerca ossessiva di varianti.

E se nonostante tutto il dispositivo di base resiste implacabile all'insubordinazione, opponendo a ogni azione una controazione simmetrica e regolatrice, col risultato di rinchiudere l'azione teatrale nei termini di un'ideale circolarità, l'anarchia e il disordine creato sulla scena sono ancora una volta il segno di quella disperata tensione libertaria che costituisce appunto il topos fondamentale del teatro di Perriera.

Basta osservare l'impianto della scena che introduce *Morte per vanto* per rendersi conto di come essa implichi uno slittamento dai moduli strutturali consueti a Perriera proprio nel momento in cui più perspicuo sembra viceversa il richiamo a un legame di continuità: se ancora una volta si assiste infatti allo instaurarsi di uno spazio chiuso in cui una serie di presenze gestuali funziona alternativamente da contenimento e neutralizzazione della forza antagonista, per la prima volta il rappresentante di tale forza si configura entro un'identità precisa, si fa grumo di connotazioni storiche, psicologiche e letterarie contro l'usuale strategia che lo vuole «comportamento puro»: si tratta di Marlowe, poeta elisabettiano, figura eterodossa per vita e costumi della società inglese di fine '500, autore del celebre *Faust*.

E ancora: se il palcoscenico si apre, come si è detto, sul ribadimento di una struttura immobile, ab initio votata alla consumazione del tempo come ripetizione, e quindi luogo di non-tempo e di non-storia, tuttavia la presenza del cadavere-rituale al centro della sala, nodo d'intersecazione delle corporeità agenti e piattaforma simbolica dell'azione, contraddice manifestamente a questa logica: se esso è emblema di morte, e come tale proponimento di conservazione e di immobilità, è

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

anche archetipo di vita, della vita che attraverso la morte nasce rigenerata. L'esclamazione con cui *Bios-Mefistofele* apre la seconda scena (« Bianco!») non è solo infatti il preambolo della trasformazione di Marlowe in *Marlowe-Faust* che attiva il circuito tragico, ma anche il segno della riapertura del tempo e della storia e con esso la possibilità di instaurazione d'una vicenda potenzialmente sottratta al meccanismo ripetitivo.

Una sorte che non poteva capitare ai congelati personaggi perrierani di *Relax*, la cui ambizione all'apertura di nuove spazio-temporalità, se rappresentava una costante del loro comportamento, era nondimeno contrastata e annullata dalla tensione centripeta propria della struttura di base. Inaugurando la storia del tempo o, se si vuole, il tempo della storia, Perriera sembra quindi consentire al personaggio antagonistico non solo un ruolo centrale, ma anche la possibilità di distendere la propria azione nei termini di una vicenda «positivamente» e «liberamente» costruita, e non riconducibile, come nei lavori precedenti, allo statuto eminentemente negativo di contestazione o capillare sviamento del meccanismo situazionale imposto.

Ma a guardar bene la concessione che l'Autore fa al suo personaggio è più apparente che reale, la apertura del tempo e il conseguente recupero della dimensione eroica sottesa a Marlowe essendo semplicemente una delle condizioni per il riproponimento sulla scena del mito tragico faustiano. Il quale ultimo - e qui sta la genialità dell'intuizione perrierana - non costituisce minimamente la struttura ultima di *Morte per vanto*, ma semplicemente un inserto, una sorta di struttura nella struttura, proprio nella misura in cui il suo progressivo dilatarsi entro un arco temporale che va dalla seconda alla nona scena, è avvolto dalle restanti parti come contenuto rispetto al suo contenitore.

Con la nona scena infatti, e precisamente con la sopraffazione di *Marlowe-Faust* da parte di *D-Faust* nel rinnovato incontro di catch, il tempo della rigenerazione si chiude, dopo aver percorso una parabola che dalla scena sesta in poi conosce il suo tragitto discendente, il ripresentarsi alla scena ottava dell'impianto tipico della prima, con la riapparizione del cadavere rituale e delle presenze reclamanti la sottomissione di Marlowe, altro non essendo che la premonizione, formalizzata attraverso il ricorso alla figura retorica della ripetizione, del ritorno all'immobilità, al tempo senza tempo in cui il meccanismo dell'Ordine recupera in toto i propri diritti. Ed è proprio nella «spossante lentezza» da «movimenti al rallentatore» cui esplicitamente l'Autore richiama il gestire dei personaggi nella scena decima, l'equivalente linguistico più evidente di questo ritorno al congelamento e alla morte di cui lo stesso materiale si fa portatore attraverso il proprio coagularsi intorno a sintagmi o proposizioni ossessivamente richiamanti la realtà del disfacimento e del morire: ormai senza fiato / sei lento lentissimo / dopo un'intera stagione / sei molle / sei senza pelle, parli come da un buco / manchi di resistenza e tempestività /.

Ma è in uno degli spezzoni verbali di cui è portatore *Bios-Mefistofele* che si condensa il senso del dramma, che richiama da vicino, per il suo apparato rituale, per la sua tecnica di scansione delle scene a *tappe* o *stationes*, i moduli delle antiche moralità o di certa teatralità espressionista: «La sciagura è nella ripetizione. E la ragione degli esclusi è subito torto se ripete i processi della storia che li escludeva».

E se alla fine della scena Marlowe viene ucciso per mano del Potere, la sua morte è in realtà un rimorire, semplice materializzazione di un evento che aveva conosciuto il suo epilogo con la chiusura del circuito tragico e la fine del mito faustiano. In realtà la genesi della colpa tragica - e qui entriamo in quello che è il nucleo profondo di *Morte per vanto* - non è nella *hybris* dell'eroe, colpevole di una violazione dell'Ordine e della Legge che impone di per sé un risarcimento. Al contrario essa trova ricetta nelle zone più gelosamente custodite della psichicità del personaggio antagonista) come volontà di potenza e dominio che fa assumere al gesto ribellistico la configurazione di *equivalente rovesciato* del meccanismo inibitore.

Già nel corso della scena seconda) vale a dire propizio agli inizi della parabola ascendente marlowiana, Perriera significa questa condizione facendo ricorso all'artificio del *parallelismo* e dell'*inversione* delle parti, per cui il confronto tra Marlowe e D, tanto a livello gestuale che dei materiali verbali impiegati, si pone come immagine speculare e rovesciata dello stesso rapporto durante la scena prima.

Marlowe reca dunque dentro di sé il suo vizio, il recupero del mito faustiano e quindi della condizione tragica rimanendo legato alla proposizione di un conflitto che risulta del tutto immanente alla sfera della psichicità. E se la partitura di *Morte per vanto* ci offre macroscopicamente i segni di questa impostazione, attraverso lo sdoppiamento dell'eroe nelle opposte vesti di *Marlowe-Faust* e di *Faust-D*, simboli rispettivamente dell'istinto e della repressione, della follia e del potere, è tutta la struttura dell'opera, con il suo affollare il palcoscenico di personaggi che altro non sono che materializzazioni di proiezioni mentali (basti osservare la cifratura propria dei personaggi della prima scena: la *donna-ansia*, il *prete-enfasi-sadica*, il *prete-enfasi-burocratica*, il *potere-uccello-grande inquisitore* ecc.) a consentirne la lettura in quanto dramma dell'io, scatenamento e precipitazione drammatica di frammenti della personalità.

In tal modo l'esercizio teatrale di Perriera si volge verso nuove direzioni. Alla fisicità piena e interamente conchiusa in se stessa dei personaggi del suo teatro precedente, impossibilitati a disegnare la trama di un aneddoto e di una vicenda, nella misura in cui l'esplicarsi della loro corporeità era appunto volto alla negazione o al tentativo di negazione della trama loro imposta dal meccanismo situazionale, si sostituisce una fisicità che, essendo materializzazione diretta dello psichico, ambisce a farsi rivelatrice di una vicenda conflittuale che ha il suo omologo in un reticolo di forze presenti anche al di fuori della stessa scrittura teatrale, e cioè nella coscienza dello spettatore.

In altre parole, Perriera modifica in *Morte per vanto* l'ottica presiedente a *Relax* quel tanto che basta a suggerire nuove angolazioni: là la compressione di una struttura impersonale quanto oggettiva scatenava la reazione di forze altrettanto anonime e impersonali, qui la struttura oppressiva acquista un nome e una fisionomia, mostrando le sue radici nel cuore stesso dell'io.

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ma per mostrare come la genesi stessa delle non-libertà cominci proprio dalla libertà, o da una certa maniera d'intendere la libertà, l'Autore doveva fingere uno spazio al suo personaggio, fargli percorrere in presunta autonomia l'intera parabola per metterlo solo alla fine di fronte al nodo fatale in cui la realtà stessa s'incarica di rendere spiegazione di quello che è il connotato gestuale più tipico impresso da Perriera al suo Marlowe, cioè il piglio donchisciottesco.

La tracotante baldanza di Marlowe, particolarmente visibile nel corso della scena quarta, che registra il punto più alto dell'ascesa dell'eroe e contemporaneamente la sua massima capacità di cedimento alle lusinghe del Potere, suona infatti a contraffazione parodistica della forza rivoluzionaria e del sogno di un'umanità rigenerata scatenatosi sul palcoscenico attraverso le esplosioni linguistiche e il tumulto erotico di *Bios-Mefistofele*. (sc. II).

La ricerca dell'eroe, la sua sete faustiana di conoscenza, si rivelano illusivo come illusiva è la riapertura del tempo. Con la morte definita di Marlowe il palcoscenico torna a congelarsi, ricompaiono in ideale circolarità le presenze ossessive della prima e dell'ottava scena, con l'unica variante che sul catafalco giace ora il corpo del protagonista, mentre il suo ruolo nel contesto dell'azione scenica è assunto significativamente del popolo.

In questo modo l'emblema del cadavere, divenendo testimonianza agli occhi del popolo-collettività, di cui l'assemblea degli spettatori non è che il riflesso o, se si vuole, il punto di riferimento obbligato, della normatività dei valori che la parabola tragica dell'eroe ha contribuito a violare, riattiva idealmente il ciclo morte-rinascita.

Morte per vanto è una sorta di moralità moderna in cui massimo appare lo sforzo dell'Autore di instaurare una comunione fra scena e sala e un coinvolgimento del pubblico nell'azione scenica, attraverso l'offerta di un palcoscenico che, trasponendo entro un luce mitica i fondamentali conflitti della coscienza contemporanea, ambisce a farsi rivelazione di un evento che chiama in causa le dimensioni più profonde dello spettatore. A questo scopo obbedisce non solo l'adozione di una struttura scenica che, rifiutato lo schema frontale, richiede l'avvolgimento da ogni lato da parte del pubblico, oppure quella duplicazione dei piani di scena che consente alla zona superiore di ribadire, attraverso una funzione contrappuntistica, il carattere di ritualità dell'evento drammatico, ma soprattutto la natura stessa dell'impianto linguistico-formale, che sfruttando appieno tutte le possibilità di espressione fisico-concreta offerte dal mezzo teatrale, è volto a un'aggressione sistematica della percezione dello spettatore.

Così, se ancora una volta alla corporeità è affidato il compito di agire un ruolo fondamentale nella economia del linguaggio scenico, l'artificio retorico più evidente cui l'intera struttura di *Morte per vanto* resta legata, sia a livello dei materiali fisico-gestuali che di quelli verbali, è quello dell'iterazione amplificata, con funzioni di ribadimento ossessivo di un motivo volta a volta assunto come centrale. In questo senso quel che a livello generale dell'azione si configura nei termini di un rapporto che potremmo definire di *avvolgimento*, nel senso che l'agire di un personaggio tende a costituirsi come tema per l'emergere di un'altra presenza che ne duplica e rafforza il gestire, arricchendone indefinitivamente la partitura, a livello dei materiali verbali si offre come *struttura polifonica*, nella accezione di dispiegamento a più voci d'un motivo linguistico-verbale dato, su cui una serie di presenze subito si distende sia prolungando/o con effetti ad eco, sia sottoponendo/o a varianti tonati, sia ancora frantumandolo nella partitura logico-grammaticale per assumerlo in quanto portatore di grumi fonetici.

A tale modulo obbedisce non solo - e macroscopicamente - l'intelaiatura di pressoché l'intera scena terza, ma per esempio lo statuto di A rispetto a D e F nella scena prima, e ancora di A rispetto a D nella seconda, o delle *Mummie* nei confronti di *Marlowe-Faust* e *Bios-Mefistofele* nella scena terza ecc.

In tal modo l'azione scenica, anziché crescere entro una direzione rettilinea e verticale, si dilata in un gioco continuo di rifrazioni, dando vita a quel procedimento ondulatorio, fatto di bruschi rallentamenti e di altrettanto vistose inversioni di marcia, che costituisce la cifra più tipica di *Morte per vanto*.

A questo modulo va ricondotta infatti la stessa strategia d'affollamento del palcoscenico, con quella moltitudine di presenze che, rinviando l'una all'altra attraverso un persistente gioco di specchi, scombinano e ricuciscono alternativamente i piani dell'azione. Così, se a volte è l'ossessione della metamorfosi ad essere sottolineata, vuoi attraverso il perdurare riapparire degli stessi personaggi entro sembianze diverse (si vedano a questo proposito le trasformazioni cui è sottoposto il personaggio di A rispettivamente nelle scene prima, terza e sesta) vuoi con la presenza di gestualità con mere funzioni d'apertura di spazi e di scansione di tempi (come avviene per *Ballerina* nel punto culminante della sc. III, in cui si assiste alla metamorfosi di Marlowe in *Marlowe-Faust*), altrove, al contrario, è il principio dell'*unità nel diverso* ad essere richiamato, mediante fulminei agganci metaforici che coinvolgono gli stessi oggetti di scena o il materiale verbale, come nel caso di quel tappeto che si srotola lasciando filtrare Marlowe mentre voci fuori scena si srotolano come nastri (sc. III) o del Marlowe-carillon della scena settima, la configurazione della cui gestualità diventa l'omologo della canzonetta-poesia recitata da H.

Lo stesso tipo di gioco presiede, in definitiva, alla struttura dell'impianto verbale, continuamente sollecitato a debordare dalla sua funzione logico-semantica per costituirsi ora come timbro e sonorità, ora come proposizione di zone d'alterità attraverso la natura eterogenea dei materiali linguistici messi a confronto. Il che avviene non solo attraverso l'espedito della sovrapposizione di bande diverse di parlato, o la ripresa frantumata di proposizioni secondo moduli già analizzati in precedenza, ma anche, e soprattutto attraverso il ricorso all'artificio della citazione, l'impianto linguistico-verbale di *Morte per vanto* risultando infatti costituito, in buona parte, da spezzoni attinti alternativamente al Vecchio Testamento, a S. Agostino, a Giordano Bruno, a Machiavelli e, per finire, allo stesso Marlowe, col risultato di un impatto che nasce proprio attraverso il riconducimento a misura sincronica di un materiale a diversa stratificazione e potenzialità.

Strategia questa che rimane presiedente anche alla costituzione di quelle scene, come la quinta e la ottava, che essendo

Titolo || Il teatro e l'immaginario

Autore || Umberto Artioli

Pubblicato || Michele Perriera, *Morte per vanto*, Flaccovio editore, Palermo, 1971.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

fondate su un impianto linguistico riconducibile per lo più alla medesima fonte - il *Faust* di Marlowe, appunto - sembrerebbero precludersi a tale possibilità.

In tale caso infatti il motivo della messa a confronto di bande diverse di parlato viene sperimentato sul tessuto stesso del linguaggio marlowiano, con il risultato della creazione di due diverse aree linguistiche, opposte l'una all'altra ma funzionanti ciascuna in qualità di grumi semantico-sonori dotati di forte potenziale centripeto (rispettivamente quella che fa capo alla coppia *Bios-Mefistofele/Marlowe-Faust* e quella inglobante *D-Faust/B*) che se possono presentare fugaci accenni a una tangenza - e sono i momenti in cui il parlato si fa dialogo, configurandosi entro una parvenza intersoggettiva sia pure di tipo minimale - tendono per lo più a ignorarsi o, quando lo fanno, a richiamarsi attraverso i modi di quella figura rovesciata del parallelismo che è l'*antitesi*.

In questo modo è l'intero impianto linguistico-formale di *Morte per vanto* a ribadire la teleologia ultima del suo Autore: la volontà di costruzione di un impianto scenico, volutamente sottratto alla linearità d'una vicenda riportabile a una cifra logico-razionale, e rivolto invece a una nozione di teatro come delirio dell'immaginazione attraverso lo scatenamento della percezione.

Umberto Artioli

Mantova, 1971



Michele Perriera è nato nel 1937 a Palermo dove insegna ed è critico teatrale e collaboratore culturale del giornale « L'Ora ».

Ha pubblicato fra l'altro:

« *Principessa Montalbo* » (romanzo) in « La scuola di Palermo »; Feltrinelli, 1963.

« *Il romboide* » (romanzo, Le-rici, 1969).

« *Lo scivolo* » (atto unico) in

« Marcatrè 5 », 1964.

« *Tu tu e tu, relax!* » (atto unico) in « Nuova corrente », 1967.

« *No io non* » (atto unico) in « Presenza sud », 1969.

« *L'edificio* » (atto unico) in « Il portico », Mantova 1970.

Ha fatto parte del « Gruppo 63 ».

Ha collaborato con: « *Quindici* », « *Che fare* », « *Il caffè* », « *Periodo ipotetico* ».

Suoi testi di teatro sono stati presentati a Palermo, Zagabria, Milano, Torino, Mantova, Roma.

Ha fatto direttamente teatro a Palermo, nel « Teatro dei 172 » e ad « AZIZ ».

Attualmente fa parte di un gruppo palermitano di ricerca teatrale — « TEATÉS » — che comprende buona parte dei protagonisti della prima realizzazione di « Morte per vanto » (1970) ed altri.

Già pubblicati nella stessa collana

ROSARIO LANZA - *Impegno per la Sicilia*
FRANCESCO CRISPI - *Nuove frontiere per l'Europa*

BIANCA CORDARO - *Vi parlo di...*

AUTORI VARI - *Pitrè e Salomone-Marino*
GABRIELLO MONTEMAGNO e PIERO VIOLANTE - *Discorso sulla contrapposizione tra violenza e non-violenza a proposito della morte violenta del non-violento Martin Luther King.*

GIUSEPPE FAVA - *La violenza*
AUTORI VARI - *Problemi del traffico a Palermo* - a cura di Giuseppe Pavone
FRANCESCO CRISPI e GABRIELLO MONTEMAGNO - *Il teatro di prosa in Sicilia*
VINCENZO CAROLLO - *Democrazia, borghesia, classe operaia*
MARIO MONCADA - *La "Nazione" siciliana*
MARIO LA ROSA - *I Presidenti del Consiglio tra cronaca e storia*
ROSARIO LANZA - *L'esperienza regionale siciliana.*

MICHELE PERRIERA

MORTE PER VANTO

(è la storia di Christopher Marlowe,
poeta,
del suo dottor Faust e di altri simili)

S. F. FLACCOVIO, EDITORE - PALERMO

« Morte per vanto » è una sorta di moralità moderna... attraverso l'offerta di un palcoscenico che, trasponendo entro una luce mitica i conflitti della coscienza contemporanea, ambisce a farsi rivelazione di un evento che chiama in causa le dimensioni più profonde dello spettatore ».

U. Artioli