

**Ricordi di Umberto Artioli**  
di Michele Perriera

Ogni volta che mi si propone o soltanto mi capita di parlare di qualcosa di importante, mi viene in mente, al momento di parlare, che sarebbe meglio tacere; poiché il silenzio contiene in sé molte parole che non possono essere dette e che non varrebbe la pena di dire tanto è grande la nostra distanza dal *fatto*, cioè, nel nostro caso, la mancanza di Umberto Artioli. E l'impossibilità di parlarne senza vergogna. Provo in effetti una certa vergogna verso la vita, vergogna per aver tagliato un'esistenza che in quel momento pareva straordinariamente vitale; e provo vergogna nei confronti della letteratura, dell'arte, del teatro... di tutto quello che insomma, pretende di dare senso alla vita, la quale in questo caso eccelle per il suo non senso. Come le capita spesso.

Vi racconterò rapidamente alcune esperienze vissute con Umberto Artioli, sin da quando ho avuto notizia che lui esisteva, che esisteva un Umberto Artioli. Fu nel 1968, quando io avevo già dato alle stampe un mio primo romanzo e quando avevo già pubblicato in una nota rivista alcuni testi teatrali. Mi trovavo a Roma, e Lisa, che era mia moglie e che sarebbe diventata anche la mia scenografa e costumista, mi disse al telefono: «Ha chiamato un signore, dice di essere Umberto Artioli, e vuole parlarti... Ma intanto annuncia una sua lettera.» Qualche giorno dopo ebbi in mano quella lettera e rimasi allibito dalla intelligenza con la quale lui esaminava i miei testi teatrali che aveva letti. Da quello che vi scopriva, da quello che indovinava e da quello che immaginava. Erano *testi giovanili*, eppure lui insisteva sull'idea che indicavano un possibile sviluppo di buona caratura. Ricordo che c'era, fra i testi che lui aveva analizzati, *Lo scivolo*, una azione mimica, che era stata rappresentata durante la prima riunione del Gruppo 63 e durante poi un festival di Zagabria; di questo testo si erano occupati già Armando Plebe che ne aveva scritto delle cose, come si può dire, incoraggianti, sostenendo che (tra i testi teatrali del Gruppo) solo il mio e quello di Sanguineti erano da prendere in considerazione. Ne aveva però fatto un'analisi di carattere sociologico, lasciandomi piuttosto perplesso; come lo stesso Sandro Viola, su «L'Espresso» fece una recensione in cui metteva in risalto la mia opposizione sociale a quell'epoca e a quel pezzo di storia. Bene, Artioli aveva interpretato questo mio testo in un modo che io avevo rinunciato ad aspettarmi, sostenendo che, ad una attenta analisi, i due personaggi della breve *pièce* erano intercambiabili. Quanto era vero. Uno faceva il prepotente, l'altro faceva la vittima, ma i due erano l'uno il doppio dell'altro. Nel senso che l'uno e l'altro facevano parte di una psicomachia. Ricordo quando ebbi in mano «Il Portico» dove lui ed altri due intellettuali mantovani davano una prospettiva veramente europea alla ricerca dei valori estetici del teatro, quanto fui felice dell'atmosfera ariosa che vi si respirava.

Quello strano personaggio, quell'Artioli, che io ancora fisicamente non conoscevo e a cui nessuno mi aveva raccomandato e al quale nessuno aveva detto: “prendi in esame questo giovane drammaturgo”, aveva scritto una cosa straordinaria il cui titolo era *Fisicità e disordine nel teatro di Perriera*: era un'analisi sbalorditivamente minuziosa, profonda, acuminata sul mio discorso teatrale. Fui veramente fulminato dalla acutezza dell'analisi, che superava tutte le apparenze e andava a cercare il carattere nascosto del testo. Ero incantato da quella magica capacità di trovare i *segreti* del testo. Ne trassi la convinzione che dovesse trattarsi di un uomo di età avanzata, molto navigato. Me lo immaginavo anziano con un aspetto, diciamo, serio, e possibilmente dai capelli bianchi. Possibilmente stanco, possibilmente zoppo come, talvolta, sono ora io, quando sono particolarmente stanco.

Quando poi misi in scena *Morte per vanto*, gli mandai il testo (ecco un altro fatto importante: lui del teatro amava soprattutto analizzare i testi). Della mia opera mi scrisse subito una lettera in cui mi diceva quanto *amava* quel testo, facendone una analisi straordinariamente profonda e poetica. Perché dico *quanto amava*? Perché lui subito mi si manifestava come un critico *sui generis*, dove la componente passionale, la componente dell'esaltazione, la componente fantasmatica della scrittura aveva un rilievo straordinario. Era ricerca che metteva febbre nel

sangue, calore nel cervello... E questa restò per me una lettera indimenticabile, in cui *questi calori* erano messi in grande risalto.

Poi quando io misi in scena *Morte per vanto*, lui volle fare di tutto assieme ai suoi amici (a Baratta, a Bartoli, a Trebbi), per prepararne una rappresentazione a Mantova. C'erano in *Morte per vanto* trentatré attori; tanti oggetti di scena, un gran numero di persone che lavoravano tutti gratuitamente e facemmo questa nostra esibizione nella sede dell'ARCI. Fu un successo clamoroso, che continuò poi a Roma e altrove, e lui ne fu felice. Perché lui era così. Era felice di un'idea originale, come di un'opera inattesa, come di una ricerca quasi impossibile, di una tensione insieme esistenziale e scritturale che lo animava in maniera profondissima.

Cominciò da allora – e da quando scoprii che era poco più di un ragazzo - da quando io misi piede a Mantova per venirci a rappresentare *Morte per vanto*, cominciò da allora un'amicizia straordinaria... Un'amicizia in cui ci raccontavamo di tutto e ci dicevamo di tutto; come quando, camminando per le strade di Palermo, nella notte, in un periodo in cui lui e Giuliana erano miei ospiti, mi parlò di lei e mi disse di lei quanto era fragile e quanto era infinitamente forte; e quanto per lui era un appoggio e quanto lui per lei fosse un appoggio. Amava parlare di teatro con la stessa passione e con la stessa intensità con cui parlava di amore; amava parlare della scena con quel misto di rigore e di infatuazione che lo caratterizzava. E voleva parlare di teatro sempre come di un'esperienza eccezionale, straordinaria. Il suo stupore della bellezza del teatro, del teatro quando è profondo, quando è viscerale, quando è limpido nella profondità corporale della parola.

La sua virtù maggiore era forse la sua ebbrezza; la qual cosa io vedevo oltre, diciamo, le apparenze razionali che lui manifestava. Mi ricordo un periodo in cui sono stato molto male, recentemente, e lui mi seguiva e ci telefonavamo spesso e mi sosteneva sempre; e mi ricordo di queste nostre discussioni che mi riempivano l'anima e mi aprivano il mondo alla realtà, anche quando erano discussioni incerte, come il destino; e anche quando non eravamo d'accordo; anche quando io fuggivo verso altre cose, rispetto a quello che lui stava sostenendo in quel momento, anche quando lui fuggiva verso altre cose mentre io ne stavo sostenendo altre.

E mi ricordo di una mattina... Voi conoscete Palermo? Non so se conoscete Palermo, ma dovrete conoscere Palermo in tutte le stagioni e in particolare in estate, quando la città è più terribile perché c'è un caldo bestiale, in certi momenti; e quando Palermo è abbagliante perché ha una luce che è straordinaria e arriva come un segno del destino, quasi come un richiamo dell'Al di là, di un altro mondo; e quel cielo terso e quel mare di un azzurro così intenso, così forte, così profondo, di una densità straordinaria, fu un luogo di chiacchiere intellettuali, culturali straordinariamente belle. Mi ricordo di quando nuotavamo insieme. Lui era sempre un atleta fisicamente. Quando io l'ho visto la prima volta ho pensato «ma questo è un giocatore di calcio, non un critico!», e in effetti lui era anche un giocatore di calcio, ed era un giocatore di calcio con particolare entusiasmo. Scatenava l'entusiasmo in tutte le cose che amava, così come il suo rigore, come la sua fermezza, come la sua densità, erano sempre presenti, in ogni suo scritto e in ogni sua parola.

In certi casi era perfino inquietante; mi ricordo quando nuotavamo insieme in quel mare di Palermo (che è qualche cosa di eterno, qualche cosa di fantastico) e lui mi diceva: «Hai letto l'ultimo libro di Baudrillard?» mentre si nuotava. E io: «No, non l'ho letto». E lui: «Lo devi leggere, guarda che è terribile come libro! È uno che ci mette veramente in crisi perché scopre, raccomanda di non credere più nel fatto che la letteratura sia un veicolo di rivolta, di rivoluzione e dice, addirittura, che l'unica cosa che può sembrare futuribile dal punto di vista della contestazione culturale sono i graffiti». E io mi irritai moltissimo e dissi: «Queste sono sempre le solite storie della morte dell'arte, si ripetono sempre, e poi sempre si ripete il contrario». Ma lui mi invitò a riflettere sul fatto che questa vecchia cosa assumeva allora, a metà degli anni '70, un senso vertiginoso. E io riflettevo e lui rifletteva. E io stavo andando – da autore della fisicità – verso una nuova teatralità che rivalutava la parola. E, come per non lasciarmi incantare da Baudrillard, la rimuginavo su come il mio vecchio informalismo linguistico cercasse un linguaggio che stesse in mezzo tra il surrealismo e la concretezza. Una volta mi disse: «Guarda che i tempi stanno portando

ad una crisi terribile della cultura, della ideologia, della politica». Non mi stupiva, perché un po' pensavamo insieme, anche a distanza, ma mi colpiva il fatto che lui stesse sempre inquieto rispetto a quello che succedeva e che sempre volesse immaginare che un gruppo di persone si mettessero insieme a camminare verso un nuovo traguardo. Questo traguardo era sempre la creatività più profonda; era la conoscenza più sottile; era il coraggio di avere le ferite addosso della propria volontà di tuffarsi nella più inquietante verità. Si occupò di questa inquietante verità tutta la vita, e l'amore della più inquietante verità fu la sua forza e la sua genialità. Fino all'ultimo giorno che ci siamo visti – qualche giorno prima che morisse – mi parlava con tanto entusiasmo. Io penso che lui abbia voluto, pur nella sua passione sconfinata, scommettere sull'intelligenza. Ma non ne faceva retorica. Era una persona insieme molto ferma ma anche molto schiva. Non amava parlare molto di sé ma delle idee che in qualche modo si muovevano intorno a lui. Volle esprimere tutta la sua ammirazione per gli attori, «tranne uno». Penso comunque che lui sia ben rappresentato dal gesto che volle fare verso Maria Rosa Randazzo. Lei gli passava accanto; lui si alzò, si complimentò e le disse che doveva affrontare ruoli molto più impegnativi. Verso la qualità non resisteva e si sentiva chiamato a dare il suo giudizio più segreto.

Quando mi parlò l'ultima volta, ci siamo detti qualcosa sullo spettacolo che io avevo fatto il giorno prima e ancora una volta lui, a parte le cose bellissime che mi disse, volle aggiungere anche una piccola obiezione (qualche riserva sull'attore che non gli era piaciuto). Come quando nel roseto di Giuliana, in una mattinata indimenticabile, mi fecero un piccolo processo Umberto stesso e Antonio Attisani, un piccolo processo su come io avevo letto i *Cenci*. Lasciamo stare quello che ne pensavo io allora, che espressi in maniera molto ferma, molto dura; e lasciamo stare la durezza che sia Umberto che Antonio manifestavano... La cosa più importante per me è che noi ci siamo detti che la verità è irraggiungibile, ma vale la pena di essere sempre inseguita, e vale la pena di essere sempre riscoperta, con rigore e con passione, con freddezza e con dolore.

Tutto questo Umberto Artioli faceva naturalmente, spontaneamente, nella stessa misura in cui mi raccontava allegramente che andava a correre in bicicletta ogni mattina... Sta correndo ancora, in bicicletta, e su questa bicicletta ci sono alcune delle cose più belle che la cultura italiana abbia mai pensato e scritto e anche alcune delle cose più belle che sul piano umano si possono veramente inventare ed esprimere. Giuliana era il suo punto fermo e su questo punto fermo lui si aggirava, come sempre pronto a trasferirsi nei sogni.

(*Drammaturgie della quête*, a cura di Elena Randi e Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, pp. 3-7)