

Noi cretini

Antonio Attisani

Questo breve dossier sul rapporto tra educazione e teatro non vuole affermare una precisa idea, è soltanto una proposta di riflessione. L'inizio in forma di collage è seguito da contributi che rimbalzano tra teorie e pratiche e dicono qualcosa d'importante sullo stato degli studi e sull'*inevitabile* rapporto tra educazione, o formazione dell'umano, e teatro. Per chi scrive, un significativo spunto di riflessione è stato quello offerto da Carmelo Bene, uno degli autori teatrali meno "didattici" e prescrittivi che siano mai esistiti.

Cretino agg. e s. m. (f. -a) [dal franco-provenz. *crétin*, propr. «cristiano», adoperato prima con senso di commiserazione «povero cristiano, poveraccio», poi con valore spreg.]. – Affetto da cretinismo. Nel linguaggio corrente, con sign. più generico e senza relazione con la malattia, stupido, imbecille e sim., per lo più come titolo d'ingiuria: *sei un vero c.!*; *quanto sei c.!*; *mi prendi per un c.?*; *ci siamo comportati proprio da cretini*. Anche di atti o parole che rivelano stupidità: *avere un'aria c.*; *dare una risposta cretina*. Adv., non com., cretinamente, in modo cretino, da cretino, da cretini: *ci siamo comportati proprio cretinamente!* (Vocabolario Treccani)

Ci sono cretini che hanno visto Carmelo Bene e cretini che non hanno visto Carmelo Bene. Io sono un cretino che l'ha visto in scena diverse volte, ma non l'ha avvicinato mai. Ci sono cretini che adorano Carmelo Bene e cretini che detestano Carmelo Bene, anche senza averlo visto mai. Non è tutto qui, comunque, averlo visto o non averlo visto. Ci sono anche cretini che bevono molto whisky, che fumano in continuazione e che inebriati dalle frequentazioni di strane sostanze credono di volare; e di vedere sulla terra una massa di idioti erranti. Per questo tipo di inebriati – anche di altre sostanze: di giornalismo, ad esempio, o di televisione, o della dirigenza di prestigiose imprese culturali – Carmelo Bene è l'orifiamma della loro presunta nobiltà

dispensatrice di giudizi, l'abito con cui coprono i loro corpi sfigurati dalle pesti sorelle dell'autocompiacimento e della paura. Non un corpo come quello del Nostro, devastato per lo schifo di sé e di ogni consolazione, ferito nella guerra interminabile contro le stesse verità delle quali i suoi autonominati ambasciatori si pavoneggiano. Lui rideva mentre facendo bene e male ai suoi spettatori martoriava se stesso, rideva perché sapeva di parlare a Nessuno e rideva perché ridere e sorridere è la respirazione dell'attore che conosce l'incidente del suo essere lì, davanti a una platea di falsi amici e di fantasmi. Così facendo, Carmelo Bene è diventato fin da ragazzo un laboratorio tossico, un agente virale: oltre alle molte vittime soccombenti al male da lui inferto, ha contaminato o forse svezato, finanche *iniziato* una minoranza di cretini senza *religio* che nemmeno si conoscono tra loro, che mai saranno celebrati tra i giusti, che non di rado conducono una vita stentata e che tuttavia sono i testimoni/martiri di una medesima *sincerità*. Ecco: la sapienza del sapere di non vedere e di accettare che ci sia chi vede – poiché chi vede vede lo stesso vuoto di chi sa di non vedere – suggerirebbe di metterlo sugli altari, se ce ne fossero. La sua sapienza dispiegata nella maledizione con cui colpiva coloro che credono e coloro che non credono, i membri del Golf Club di Dio e i membri del Football Club dei Senza Dio, assediava la fiacchezza del credere opponendole l'educazione del cercare nella vacuità (*śūnyatā*). Tutto ciò nel volgare quadretto anagrafico del passare il tempo. Oggi, assente Carmelo Bene, le sue reliquie derubate, smembrate e moltiplicate nelle fabbriche-megalopoli, per ora soprattutto cinesi, da eserciti di schiavi, tornano utili sia ai condòmini più cinici, ai contabili del Nulla-in-cui-tanto-vale-arrangiarsi, sia ai cretini farciti di buoni sentimenti, i quali raccontano che lui abbia affermato ciò che in effetti negava. In realtà, in realtà Carmelo Bene non diceva, scavava, scavava, scavava. Della sincerità ha fatto una tecnica, una metrica, e questa non è cosa che si insegna, ma assistendo ai suoi voli, ancora oggi, per mezzo delle maledette/benedette registrazioni audiovisive si può sfiorare con lui l'esistenza di una possibilità (ovviamente non del solo teatro, ma dell'Attore – o del Performer). Quella possibilità è un virus, quel virus è una possibilità. Potessimo vedere e ascoltare Mastro Eckhart, Francesco Bernardone d'Assisi o Eleonora Duse faremmo un'esperienza simile, ma soltanto se fossimo loro contemporanei. Comunque a patto di esserci prima riconosciuti come cretini. Perché ci sono anche cretini che non sanno di essere cretini, maggioranza rumorosa e mormorante, vale a dire *audience*, quesito vivente senza soluzione, culo di sacco dell'umanità democratica. Non soltanto quelli che si consolano oppure torturano sotto l'ombrello di un Dio, ma anche quelli che hanno divinizzato l'essere umano e passano il tempo a sbalordirsi per come la

storia ripresenta continuamente l'incidente incomprensibile, quel male che secondo loro dovrebbe astenersi dall'insidiare l'essere. Così, sarebbe possibile vedere Carmelo Bene senza perdersi nelle buone intenzioni e tanto meno nell'intelligenza e nell'arte pusillanime della decorazione sepolcrale. Carmelo Bene ha aperto le tombe e ha scritto in corpo e voce il vuoto che contengono. Chi accetta di vederlo probabilmente non avrà accesso alla vita eterna, però potrebbe scampare alla morte eterna, nutrice della maggioranza degli esseri umani. Disumanare, trasumanare, senza organizzare, però marciando con la disciplina della poesia... Non dormire, non sognare, forse non morire, prima del tempo, almeno... Ridere a lungo, sino alla fine e oltre... E intanto: sparire o sparare? Spariamo, spariamo, spariamo. Tutti. Soprattutto a noi stessi.¹

Call for papers

«Chiamiamola educazione»

Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, romanzo, spettacolo e film

Cosa e come insegna il teatro, o i teatri? È proprio necessario chiederlo? Gli studiosi di teatro sono in grado di aiutare i professionisti e gli appassionati, nonché tutti coloro che a vario titolo si occupano di teatro, a inquadrare la questione, così da aggiornare il sapere comune e favorire nuove e consapevoli strategie performative?

Oggi, nel senso comune, il teatro è inteso piuttosto come dispensatore di idee ed emozioni, con una distinzione ferma tra autore/i dell'opera e interpreti; nondimeno comincia a farsi spazio la consapevolezza che questo linguaggio artistico, in ogni tempo e a ogni latitudine, è innanzitutto autobiografia dei suoi attori, autobiografia da intendersi non come racconto della propria vicenda anagrafica e nemmeno come storia in senso stretto, ma come fatale esposizione di ciò che si è nel momento del transito in scena. Qualunque sia il "testo" utilizzato, ciò avviene perché il risultato prodotto dalla scena consiste nella differenza tra ciò che si intendeva dire o esprimere e ciò che emerge nella composizione e si mostra nell'azione. Il corpo teatro fa della parola l'ombra della voce e l'eco del gesto.

¹ Questo testo è una riscrittura del cosiddetto "Monologo dei cretini" realizzata in occasione di un seminario del sottoscritto dedicato a *Nostra Signora dei Turchi* (Università di Torino, a.a. 2012-2013).

In effetti quella differenza è costitutiva di qualsiasi forma di creatività e dunque di tutta l'arte, ma nella specie teatrale essa è prevalente. Proprio a causa di questa consistenza l'arte scenica è la più effimera delle arti. L'opera teatrale può essere replicata, sempre simile e sempre diversa, ma non sopravvive ai propri autori, neppure nella forma della riproduzione (che resta semmai soltanto, nell'audiovisivo, come flebile traccia di memoria dell'esperienza compiuta dagli spettatori di un altro mondo). L'autobiografia dell'autore teatrale non è però una biografia dissimulata o clandestina, non è malinteso narcisismo, è lavoro su se stessi, il lavoro che accompagna tutti gli altri. Questa *technè* produce un essere umano che conoscendosi si supera e compiendo questo lavoro in pubblico invita e aiuta gli altri a fare altrettanto: non culto dell'umano, semmai emersione e ostensione del sub-umano e del sovra-umano, delirio concertato, scena che espone l'osceno.

Ebbene, per riprendere il filo di questo ragionare, da qualche anno propongo di ripartire dalla cosiddetta *Poetica* di Aristotele, testo di fondazione della nostra cultura letto finora sulla base di monumentali equivoci.² In quel breve testo e altrove, Aristotele pone le arti performative al centro di un grandioso progetto educativo, anzi di formazione alla cittadinanza, anche se non nell'accezione oggi necessaria. Ecco un primo nodo euristico con il quale sarebbe utile confrontarsi collettivamente.

La monografia collettiva per «Mimesis Journal» può però estendersi anche ad alcune esperienze storiche, esaminandone le modalità e misurandone l'efficacia, insomma predisporre un protocollo di “verifica del potere teatrale” che avrebbe innanzitutto lo scopo di evidenziare quale tipo di conoscenza quelle esperienze producevano nei loro spettatori e nei loro attuanti.

Si potrebbero prendere in considerazione modelli che si ritengono positivi o negativi, riattraversando in tal senso l'attuale panorama teatrale internazionale anche sul fronte del cosiddetto “teatro sociale”, si può spaziare dal teatro agitprop a quello LGBTQ+, dal modello psicodrammatico a quello brechtiano, senza escludere i grandi registi del nostro tempo, dai sommi come Peter Brook, Giorgio Strehler, Carlo Cecchi e Luca Ronconi a casi singolari e non meno significativi come Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Remondi & Caporossi, fino ai registi e alle compagnie delle

² Cfr. eventualmente, in proposito, del sottoscritto, *Rifare il principio*, «Il Pensiero», I, LVIII, 2019, pp. 17-41, ma soprattutto, per una sintesi aggiornata e autorevole della questione, si veda Gregory L. Scott, *Lo Ione di Platone, Tinnico, Halliwell e poiësis da intendersi come “musica” e versi secondo Diotima*, «Culture Teatrali», 31 (2022), in corso di stampa.

leve più recenti. Qualsiasi fenomeno teatrale può essere preso in esame secondo questa prospettiva piuttosto inedita agli studi.

Pertanto: quale modo della conoscenza caratterizza il teatro? Come si organizza in questo senso il lavoro collettivo di composizione dell'opera/performance? Quali sono i risultati riscontrabili per i suoi attuanti e per gli spettatori? Qual è il ruolo della multimedialità nel processo di conoscenza e nel percorso dalla composizione alla fruizione?³

Come il lettore vedrà, i densi articoli stilati dagli autori che hanno risposto positivamente a questo invito prescindono dalle considerazioni che deriverebbero da una fresca rilettura di Aristotele, Carmelo Bene o altri. È un dato, questo, che meriterebbe una riflessione per ora da lasciare in sospeso, da riprendere semmai dopo la loro lettura. L'essenziale è che tutti rispondono positivamente alla domanda se disciplina teatrale possa contribuire alla formazione di una cittadinanza critica e creativa e, senza alcun riferimento a un teatro biecamente didattico e mimo delle idee, propongono un nuovo orizzonte di riflessioni e di resoconti critici. Tutti i testi qui accolti, pur assai differenti tra loro (e quanto!), non si accomodano nei luoghi comuni del passato e guardando alle inedite contraddizioni del presente creano un campo di fertili spunti.

L'autorevole e rilevante contributo di Claudio Bernardi e Pier Cesare Rivoltella costituisce senza dubbio la più articolata risposta alla call. Il lettore potrà anche confrontare il loro concetto di *embodiment* alla luce della nozione di "corpo teatro" che dobbiamo a Jean-Luc Nancy,⁴ nozione che partecipa, se non sbaglio, della medesima tensione a considerare la formazione non come una formattazione o uniformazione etico-morale, insomma a prendere atto della (imprescindibile?) "laicità" del processo e confrontarsi con l'istanza più che mai urgente di una formazione alla creatività propedeutica alla scoperta della "mostruosità" (unicità) di ciascun attore sociale e quindi all'inizio del suo transito consapevole nella moltitudine. Sempre in proposito, è da considerare tutt'altro che laterale il contributo di Edoardo Giovanni Carlotti, non soltanto per il suo valore intrinseco ma perché ci ricorda come il mondo occidentale in cui viviamo farebbe bene a

³ Un altro eventuale spunto critico a tutt'orizzonte cui fare riferimento è il volumetto Carlo Sini, Antonio Attisani, *La tenda – Teatro e conoscenza*, Jaca Book – Percorsi Mechri, Milano 2021.

⁴ Cfr. J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.

guardare con spirito nuovo ad alcune culture marginalizzate o sconfitte e tuttavia centrali per il riscatto etico-culturale della tarda modernità.

I due saggi di apertura sono seguiti da testi di autrici fortemente impegnate nelle pratiche. Ciò è molto significativo. Nel loro caso, a differenza degli studiosi che le precedono, la riflessione è un prosieguito di militanza e di pratica quotidiana, oltre che d'insegnamento. Aurora Caporali, con *Pedagogia teatrale e mondo-scuola. Per un teatro dell'ex-ducere*, si confronta con il quadro normativo generale riguardante i rapporti tra istituzioni formative e teatro e su questo sfondo tratteggia problemi e successi di alcuni dei professionisti che vi dedicano. Diana Perego, con *Didattica del teatro e teatro didattico. L'insegnamento della storia del teatro al liceo*, a partire dalla propria ventennale esperienza di insegnante (o «attrice statale», come diceva Franco Passatore, uno dei pionieri in questo campo) racconta della propria peculiare esperienza e in particolare della conoscenza dei grandi drammaturghi, figure da non rimuovere dall'orizzonte di una didattica avanzata. Katia Trifirò e Cristiana Minasi, con *In cerca dello spettatore. Il "Delivery Theatre" della Compagnia Carullo Minasi per una curatela performativa della città* ci presentano una compagnia che, nel rapporto con una città assai problematica come Messina, realizza un «teatro di partecipazione» che riecheggia il magistero del compianto Giuliano Scabia. E infine, ma non meno importante, Rossella Menna, con il suo vigoroso «manifesto» *Contro il teatro sociale. Il caso della Compagnia della Fortezza*, testo che non è necessario condividere in tutte le proprie articolazioni (lei stessa, in un altro articolo, sottolinea come la contrapposizione tra senso e funzione del teatro finisca per essere «un po' stucchevole e fuorviante») per apprezzare la preziosità di un motivato appello alle ragioni dell'arte che mai devono passare in secondo piano anche rispetto alle più nobili intenzioni di emancipazione sociale.

Naturalmente tutti questi contributi hanno il senso di un rilancio, costituiscono una sponda che dovrebbe consentire alle acque giovani del teatro di non disperdersi nella palude di una passiva genericità culturalista, insomma di utilizzare e al tempo stesso scardinare le regole di una società profondamente ingiusta nella quale il teatro sarebbe soltanto un farmaco inerte e non un processo di conoscenza. Sia esso sociale o teatrale, il teatro ha bisogno di ritrovare, pur nella molteplicità delle sue espressioni, la propria essenza artistica e declinarla nell'inedito presente. E ciò nel quadro di una comprensione prima e di una militanza poi in favore di un'arte che non sia il semplice contrappunto della vita produttiva, intervallo o sporadica compensazione, ma parte integrante della cittadinanza (ovviamente in una prospettiva diversa dall'estetismo otto-novecentesco, manifestazione stori-

ca, avanguardistica e classista, dunque patogena, di quell'ideale). Come dice Carlo Sini «ogni pratica mette in gioco se stessa nel mondo e il mondo in se stessa»⁵ e nel caso dell'arte drammatica (teatrale) occorre partire dal riconoscimento che la cultura umana è specialistica, articolata, plurale, differenziata, altrimenti non è. Essendo la cultura «“arti-ficio”, il fare ad arte e l'arte è la traduzione *ritmica* della vita vivente, trascritta nelle sue protesi “materiali” e nelle conseguenti “procedure” specifiche».⁶ L'attuale deriva intellettualistica del teatro professionistico italiano, così come la fiacca “ideocrazia” di tanto teatro sociale nascono, non è un paradosso, proprio dall'ignoranza dei fondamentali, fondamentali non recuperabili tali e quali dal passato bensì da riscoprire, fondamentali che indicano l'“originario futuro” invocato da Walter Benjamin.⁷ Soltanto così l'arte e il teatro possono tramutarsi da decorazione della vita (in)civile a luogo di formazione alla cittadinanza. Soltanto se noi comprendiamo di essere cretini («L'umiltà è *conditio* prima»), possiamo diventare autori e camminare insieme nel luogo e nel tempo del nostro transito.

«Religione è una parola antica. Al momento chiamiamola educazione» questo era l'inizio e l'epilogo di Carmelo Bene. Le parole hanno il valore che noi cretini decidiamo di dare loro.

⁵ C. Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica, Opere*, vol. V, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2012, p. 7.

⁶ C. Sini, A. Attisani, *La tenda* cit., p. 67.

⁷ Così Benjamin nella sinossi del proprio saggio sul dramma barocco: «Per “origine” non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, nuova edizione, trad. it. di F. Cuninberto, Introduzione di G. Schiavoni, *Fuori dal coro*, Einaudi, Torino 1999, p. xvii).