

Patosofia

Antonio Attisani

Gli studiosi di teatro sono tanti, ma i maestri sono assai pochi. Non è certo un maestro quello che t'inchioda di fronte a sé e ti spiega come va il mondo, oppure quello che vorrebbe clonarsi in altri studiosi che gli assicurino pluridecennali celebrazioni *post-mortem* e magari anche *ante* (naturalmente con un effetto benefico per la *propria* carriera). Il falso maestro è terrorizzato dall'idea di morire ed essere dimenticato e fa di tutto per assicurarsi un piedistallo nella storia. Il vero maestro si spreca senza ritegno e senza la speranza di essere compreso come vorrebbe. Un vero maestro è sicuramente un seduttore perché è attraverso questo esercizio che si trasmette il sapere, dev'essere innamorato dei propri allievi, oltre che stimarli, perché soltanto in questo rapporto patico la formazione accade. È insomma un amante ideale, ma appunto ideale, non reale, perché l'ideale fa avanzare l'allievo mentre la realtà di quel rapporto significherebbe una riduzione e un arresto. Il vero maestro è mosso da una patologia, ovvero da un'appassionante malattia che lo costringe a fissarsi su un oggetto di studio preciso, piccolo o grande che sia poco importa, indagando il quale rivela a se stesso il proprio mal-essere e lo cura, si esibisce nel tormento dell'ignoranza e nel godimento di piccole e transitorie verità terapeutiche. E fa tutto ciò di fronte a una platea di spettatori tra i quali (forse) fioriranno i suoi allievi, prima timidi coribanti, poi deuteragonisti e infine protagonisti sulla scena che lui avrà abbandonato. Umberto Artioli è stato un maestro, tra i pochissimi nella disciplina teatrale. La sua era una saggezza dannatamente moderna che aspirava a una classicità, consapevole delle miserie del contemporaneo e in particolare dell'università.

Qui alcune sue allieve di un tempo lo ricordano e gli rispondono, con delicatezza ma anche nel chiarore di una comprensione a tutto campo che è possibile soltanto oggi, a undici anni dalla sua morte. Altre testimonianze seguiranno. MJ ha chiesto innanzitutto a Elena Randi, Paola Degli Esposti e Simona Brunetti di condividere con gli studenti e gli studiosi di teatro che non hanno conosciuto Artioli un ritratto del maestro, o meglio il resoconto di una frequentazione per loro determinante. Così facendo, i testi che gli sono dedicati aprono diverse prospettive, tra le quali, nettissimi, si distinguono un ritratto della persona, un vivido panorama di "motivi" teatrali e infine l'autoritratto di chi scrive. A queste prime titolari del ricordo seguiranno nel tempo altri contributi, in primis quello di Cristina Grazioli. La nostra iniziativa non è concepita per ribadire l'importanza dell'autore – già certificata dalla frequenza con la quale è citato in tutto il mondo quando si affrontino i nomi e

i temi che gli erano più cari (mentre i falsi maestri vengono celebrati soltanto fino a quando hanno il potere) – ma perché il primo dovere nei confronti di un maestro è la continuazione, lo sviluppo o magari anche la confutazione del lavoro che lui ha iniziato e che ha *inseminato* la nostra patosofia.

Un vero maestro, quando muore, lascia un giardino. In questo giardino anche chi non è stato un suo allievo può coltivare qualcosa, basta sceglierlo e dedicarcisi. E la caratura di un vero maestro è provata dalla sua superabilità: se ha segnato una nuova tappa nel cammino del sapere i suoi seguaci potranno e dovranno andare più avanti (lo ricordava per esempio Jerzy Grotowski con riferimento a Thomas Richards). Nel nostro caso, però, bisogna fare i conti con la questione non facile della situazione in cui si trovano oggi i luoghi e i modi del sapere, l'università innanzitutto. Ebbene, la carriera di Artioli studioso e docente si è svolta, tra gli anni Settanta e Duemila, in una condizione paradossale, ossia mentre l'università passava dall'essere un luogo vitale e propulsivo della formazione all'essere una lapide di marmo i cui "osservatori" ricavano tutt'al più qualche informazione o concetto da fissare nella memoria. E seminare sul marmo – come affermava lo stesso Artioli – è un'impresa disperata. Tuttavia per il ricercatore-insegnante non c'è altra possibilità che spendersi al massimo delle proprie capacità, senza alcuna certezza che il suo sapere trovi qualche fessura in cui penetrare e fiorire, ciò sempre facendo comprendere ai propri giovani interlocutori che la condizione prima di ogni ricerca, come di ogni poetica, è che l'autore si costruisca la propria prigione, o comunque si stabilisca in un luogo i cui limiti siano sempre visibili, e lì eserciti la propria "sovranità": da quella prigione, caverna o esilio il maestro parlerà al mondo, a chi vorrà ascoltarlo per imparare e andare altrove. La prigione di Artioli era il Testo, la Scrittura, lo Gnosticismo, luogo di partenza e di arrivo di ogni suo viaggio attraverso la verità transitoria del vivente. Sulla base di questa radicale onestà etica la sua vita e il suo lascito possono costituire oggi un punto di riferimento anche per chi compie percorsi molto diversi, per esempio, per restare al caso del teatro, quelli relativi alla scena e alla performance.

Alcuni suoi testi:

- *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. I (*Dai Meininger a Craig*), Sansoni, Firenze 1972.
- *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Pàtron, Bologna 1975.
- Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.
- *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- *Morire di creato per l'increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 27-38.

- *Il combattimento invisibile: D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- *Teatro e esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol. III, pp. 1301-1334.
- *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, (prima ediz. 1984), nuova edizione Laterza, Roma-Bari 2005.
- Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, con scritti di Edoardo Fadini e Giuseppe Zuccarino, postfazione di Carlo Sini, Medusa, Milano 2006.

Gli articoli qui pubblicati illustrano molto puntualmente quali fossero gli interessi di Artioli, le ragioni della sua inquietudine e della sua ricerca. Se le sue motivazioni erano molto intime, come qui si dimostra, è improbabile che possano essere condivise fino in fondo da qualcun altro. Eppure... L'interesse che suscitano ancora oggi i testi di Artioli dipende dal loro situarsi nell'ambito di una questione capitale del nostro tempo, quella riguardante il processo (= la *praxis* filosofica, = la performance) per diventare se stessi e superarsi, e di conseguenza cambiare il mondo nel segno della giustizia e della libertà. L'indagine testuale di Artioli faceva emergere in diverse poetiche teatrali novecentesche la dialettica tra materia e fisicità da una parte e istanze di trascendimento dall'altra. In questo modo un'avanguardia degli studi scopriva in alcune forme del passato le proprie ossessioni, ne faceva un oggetto di meditazione condivisa e con ciò riscriveva la storia del teatro. Ma l'unicità e il perdurante interesse di quella ricerca dipendono soprattutto dalla postura e dal modo che caratterizzavano Umberto Artioli come studioso. Per delineare sinteticamente quella postura potremmo rifarci all'esempio del "romanzo chassidico" *Gog e Magog* di Martin Buber, dove a un certo punto si assiste alla contrapposizione di due grandi Rabbi sul divenire della storia e i suoi attori: un Rabbi sostiene la preminenza della "via politica", l'altro quella della "via magica". Ebbene, Artioli parte da questo dissidio e in un certo senso mette alla prova entrambe le istanze. Nel suo percorso d'indagine non di rado la via magica sembra prevalere, se non altro per la profonda conoscenza che l'autore ne dimostra, ma l'assoluta originalità del suo lavoro critico dipende dal fatto che le due vie diventano una, prefigurando una lettura del mondo certamente drammatica ma dotata di un alto tasso di esaltante verità euristica, nonché una concezione del divenire individuale che vede quell'incontro, talvolta quella sintesi, realizzarsi nell'ambito delle poetiche e della creazione artistica.

Il saggio di un più giovane ex studente di Artioli, Francesco Chillemi, su Carmelo Bene – altro, diverso maestro – è assai interessante in questo senso. A un Artioli

che guardava anche al teatro reale come fosse un “testo”, l’incontro con Bene ha consentito scoperte altrimenti impossibili. Artioli si è reso conto dei limiti della propria strategia testuale e, come si evince da *Un dio assente*, si è corretto: ciò ha comportato tra l’altro il chiarimento che la creazione artistica può eludere la trappola metafisica del logocentrismo e che il conseguimento dell’arte beniana non consisteva nella conquista della “voce degli angeli” o di un’estasi bensì nella rigorosa applicazione di una controtecnica che conduceva l’attore «alla straniante esperienza del vuoto» (Carlo Sini).

In questo caso il maestro-studioso ha imparato dal maestro-attore che l’essere «figlio della poesia» consiste in definitiva in un tirarsi indietro fino a scomparire, perché «nessuno è più generoso di chi distrugge se stesso» e «ogni rivoluzione è volgare se non è diretta contro se stessi [...] è il padrone che è in noi che bisogna uccidere», foss’anche un dio, o Dio. Nel segno di Meister Eckhart, Bene sosteneva che soltanto «quando si sarà smontato il catechismo allora salterà fuori la superatorialità. È lì che si arena il tutto, l’azione che si riduce ad atto. E infine: da capo, si tratta dell’attore assoluto».

Il maestro è un attore assoluto che scompare nel deserto.