

L'AZIONE POETANTE DI MARIO MIELI

MARIO MIELI'S POETANT ACTION

di Antonio Attisani
attisani@gmail.com

Abstract

Siamo in tanti a ricordare Mario Mieli (1952-1983) a quarant'anni dalla sua morte per suicidio dopo una vita straordinaria che aveva abolito, tra i tanti, anche il confine tra privato e pubblico. Prendendo spunto da una intervista che gli aveva fatto nel 1978 e dalla memoria dell'allora "teatro gay" di cui Mieli era uno dei maggiori esponenti, l'autore di queste note propone di pensare alla sua poetica teatrale come un aspetto centrale e altamente significativo della sua biografia e della sua eredità.

Forty years after his death by suicide, many of us are here to remember Mario Mieli (1952-1983), his extraordinary life which abolished, as well as others, the boundaries between private and public. Starting from an interview he gave me in 1978 and from the memory of the "gay theatre" – of which Mieli was one of the chief representative –, the author of this paper proposes to think his theatrical poetics as one of the most important and significant figure of Mieli's biography and legacy.

Keywords

Mario Mieli, theatrical poetics, suicide, Antonin Artaud, Paul B. Preciado

I

Posso immaginarlo Mario Mieli, oggi. Facciamo una passeggiata in un parco affollato una domenica pomeriggio di aprile, entrambi ultrasettantenni, lui vestito come una gran dama dell'alta borghesia ebraica egiziana, io da legnoso professore in pensione. Sono sicuro che la reazione della gente sarebbe molto meno incuriosita e interlocutoria di quella del 1978.¹ Comunque è una immagine irrealistica perché la sua morte a trent'anni è stata assolutamente logica, a pensarci. All'inizio non credevamo che uno come lui, con il suo carisma trascinatore da faraone dell'impero delle checche, potesse suicidarsi; si fantasticava che l'avessero ucciso. Poi però... Ha deciso di morire perché il mondo lo aveva deluso senza appello ed era deluso da se stesso per non essere riuscito a cambiarlo, il mondo, o almeno a sentirsene amato. È morto perché la sua forsennata ricerca della verità lo aveva trasformato in uno spirito dionisiaco, pur se incarnato in uno sfrontato, orgoglioso e culturalmente munito figlio degenero di una grande famiglia della borghesia imprenditrice del Nord. È stato sconfitto da ciò che eravamo e saremmo diventati *noi altri*. In un certo senso, nessuno aveva ragione e tutti avevamo ragione.

Da qualche tempo si sta di nuovo riflettendo su cosa abbia significato Mario Mieli nella storia del nostro mondo e chi, come il sottoscritto, guarda tutto ossessivamente attraverso il teatro, se lo ritrova come compagno nella riflessione sul teatro e il suo doppio, la vita. Con queste brevi note vorrei invitare soprattutto i più giovani a incontrarlo considerando il *mysterium tremendum et fascinans* della sua vita sul proscenio della nostra storia recente.

La nuova edizione commentata del suo *Elementi di critica omosessuale*,² testo nato come tesi di laurea in filosofia, è un'eccellente occasione per smetterla di fare i disinvolti con questioni ancora dolorosamente aperte e riattualizzare l'interrogazione sessuale. Le omosessuali e gli omosessuali degli ultimi cinquant'anni hanno avuto il merito di riproporla in modo realistico e ineludibile, ma parecchi nodi restano tutt'ora insoluti. Ad

¹ Il riferimento è al pomeriggio trascorso con Mario Mieli nell'aprile del 1978. Da quell'incontro sarebbe nata l'articolo-intervista "L'attore è un masochista" a cui in questo testo si fa più volte riferimento (Cfr. M. Mieli, "L'attore è un masochista", intervista a cura di A. Attisani, in *Scena 3/4*, 1978, pp. 101-105).

² Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Paola Mieli e Gianni Rossi Barilli, e con saggi di Teresa De Laurentis, Simonetta Spinelli, Tim Dean, David Jacobson, Christopher Lane e Claude Rabant, Feltrinelli, Milano 2017.

esempio, allora come oggi, sulla soglia d'uscita dall'era della ottusa riprovazione, sul versante dei progressisti molti ritengono che l'omosessuale maschile e femminile rappresentino il culmine dell'evoluzione della specie e chiunque non sia tale sia un represso. Con Mieli – e altri autori, ovviamente – si cominciava a chiarire invece che la liberazione omosessuale aveva un doppio aspetto, nel senso che riguardava la vicenda storica di una categoria di persone ma al tempo stesso riguardava tutti, perché la repressione e la normatività sessuale, ovvero l'«educastrazione», come la chiamava lui, sono tra i fondamenti del mondo in cui viviamo. Dunque tutti la subiamo.

Da questa coscienza derivava l'intelligentissima vertenza politica, culturale e artistica aperta da Mieli, laddove il transgender era inteso non come movimento di riforma (= messa sul mercato delle differenze) bensì come rivoluzione (= ritrovamento di un punto di partenza essenziale) che passa certamente attraverso le rivendicazioni omosessuali, femministe ecc., ma per liberarsi dai generi, ovvero da una Norma sebbene plurale, e conquistare appunto un trascendimento dei generi di dimensione universale e individuale. Non perciò è un caso che negli anni settanta Mieli fosse un interlocutore della rivista «Scena», apparendo per cominciare nudo e crocifisso sulla copertina di un numero monografico (1, 1978) intitolato *Di che sesso è il teatro?*, domanda alla quale si rispondeva che il teatro li mette in discussione tutti, i generi, e che occorre lasciare emergere la transessualità sepolta in ciascuno di noi. L'attuale edizione di *Elementi di critica omosessuale*, realizzata con amore e competenza, si separa dalla vulgata che inchioda Mieli alla parte più desueta del suo pensiero (e della politica omosessuale), ristretta in concetti ormai tossici quali Utopia, Rivoluzione, Capitalismo e Comunismo, per evidenziare, oltre questo e altri limiti del suo pensiero (ad esempio il fraintendimento di Freud o l'equivoco sulla “repressione capitalista del desiderio”) e della sua esperienza (dopo è venuto l'Aids a sconvolgere lo scenario della sessualità), quale fosse il portato di liberazione di una proposta che risulta attuale ancora oggi, dopo tanti anni, perché non riguarda un cambiamento di norma (sessuale) bensì un cammino di libertà da intraprendere *nella coscienza e nell'esperienza*. Anche per questo non si può distinguere, come qualcuno tende a fare, tra il Mieli “serio” e il Mieli provocatore e “pagliaccesco” che si presentava in scena da solo o con la troupe di Nostra Signora dei Fiori. La performance (manifestazione del «masochismo» dell'attore, nel suo gergo) era il luogo privilegiato di un “fare la libertà”, una *praxis* tramite la quale magari si imparava

commettendo errori, però mai gli errori inutili della filosofia accademica o della politica “para-cula”. Come si vede, stiamo scontornando un argomento sul quale sarebbe utile soffermarsi in forma seminariale nell’ambito di *qualsiasi* dipartimento universitario.

Se ci si impegnasse in questa riflessione si dovrebbero fare i conti con opinioni tanto sgraziate quanto diffuse come i cinguettii sul «gajo comunismo» (che pure si rifanno a Mieli) e altre deiezioni ideologiche storicamente non irrilevanti. Bisognerebbe far notare a quegli autori, ma soprattutto chiarire ai più giovani, sempre ricorrendo alla storia, quanto sia sciocco, per usare un eufemismo, aggiungere il *gajo* alla dittatura del proletariato, alla proprietà statale dei mezzi di produzione, al partito unico e altre graziosità del genere, e che un progresso globale della libertà sessuale e del transgender, di cui si vedono dappertutto i chiari segni (assieme, sia chiaro, alle stragi di segno contrario perpetrate dai terroristi di ogni colore), porterà a risultati che è ridicolo definire comunismo, anche se certi aspetti del comunismo hanno diritto di cittadinanza in quanto opzioni etiche o come libera scelta di vita e modi di produzione – penso al monastero, al kibbutz, alle imprese sociali o che altro, non certo come regime coatto universale.

Il suggerimento, nel quadro di un discorso rivolto a coloro che si pongono tali questioni, è quello di tenere presente il pensiero e la vita di Mieli nel loro complesso, ma soprattutto di tentare di muoversi in un’altra direzione, liberando lo stesso Mieli dalle catene che molti suoi interpreti e successori stanno verniciando d’oro. Lui si definiva «checca evidente, femminile», ma non intendeva che quello fosse un approdo obbligatorio. Sosteneva che «la tolleranza è ancora negazione della libertà» e che bisognasse conquistare una *transessualità originaria* di cui l’omosessualità rappresenta soltanto uno degli aspetti, ovvero ripensare ciò che secondo la terminologia psicologica del tempo era la «trasformazione del bimbo tendenzialmente polimorfo e perverso in adulto eterosessuale eroticamente mutilato, nevrotico, ma conforme alla Norma». Insomma porre fine all’educastrazione.

Quarant’anni dopo abbiamo la possibilità, anche grazie agli scossoni dati da altri autori coraggiosi e pensanti come lui e che per questo hanno pagato prezzi altissimi, di vedere come il mondo sia conteso da due mentalità che si affrontano con le armi fornite dai medesimi costruttori in una strana guerra: il liberalismo sessuale, guidato dalla logica del profitto prima che da quella del piacere, e le morali restrittive di matrice autoritaria, causa in realtà di un caos comportamentale clandestino e ignorante che si associa a gravi disturbi

psicofisici, oltre a essere oggetto di persecuzione. Di fronte a questo quadro, ciò che propone Mieli, vale a dire l'abolizione di qualsiasi norma, non è la soluzione, è la domanda da farsi, oggi. È possibile autorizzare qualsiasi comportamento (sessuale)? In linea di principio siamo tutti d'accordo nel non volere uno stato etico, certamente non ci piace l'«integrazione disciplinata» delle differenze di genere, accompagnata dalla distinzione tra quelle da estirpare e quelle da tollerare, certamente l'istanza di Mieli si accorda con quella di Karl Kraus, il quale, prendendo le distanze persino da Freud,³ sosteneva che lo stato non dovesse occuparsi degli orientamenti sessuali, e con l'idea di Georges Bataille circa lo "Stato acefalo", corpo senza testa fatto da una moltitudine di corpi autodecidenti. Ciò premesso, è evidente a tutti che un'assenza di norme dovrebbe essere a sua volta normata e avere dei confini. Perché la democrazia è una norma, la libertà stessa è una norma. Quali norme, allora? Decise da chi e come? Come accordarle ai continui emendamenti suggeriti dall'esperienza?

Quando si muove un'interrogazione, si intraprende uno studio o una riflessione, lo si fa per ottenere qualche risposta, in fondo è questo che intendiamo per conoscenza. Ma quasi sempre, per quanto piacevole possa essere l'avventura conoscitiva, ci si accorge che, nella migliore delle ipotesi, si riesce soltanto a porre nuove domande: questo è il progresso della conoscenza. L'unico possibile? Sia come sia, ogni progresso mette di fronte a nuove necessità, o doveri, e si accompagna a una crescente sensazione di non sapere, di non essere capaci di sperimentare e di compiere gli esercizi giusti. Tutto ciò talvolta conduce all'impotenza e alla resa. Nel nostro caso, il termine "transessuale" rimanda alla questione sessuale da mettere a fuoco nelle sue specifiche e nella vita di tutti; come "educastrazione" rimanda al tema dell'educazione come sistema di norme; e

³ Anche il pensiero di Freud è caratterizzato da una impacciata reticenza e comunque cede all'idea dell'omosessualità come «variazione», benché non grave. Ecco quanto scriveva nel 1935 a una madre che gli aveva chiesto aiuto per il figlio gay: «Non c'è nulla di cui vergognarsi [...] Deduco dalla tua lettera che tuo figlio è omosessuale. Sono molto colpito dal fatto che non utilizzi questo termine quando dai informazioni su di lui. Posso chiedere perché lo eviti?», e aggiunge: «L'omosessualità non è di certo un vantaggio, ma non c'è nulla di cui vergognarsi, non è un vizio, non è degradante, non può essere classificata come una malattia, riteniamo che sia una variazione della funzione sessuale, prodotta da un arresto dello sviluppo sessuale. Molti individui altamente rispettabili di tempi antichi e moderni sono stati omosessuali, molti dei quali sono stati grandi uomini». Freud sosteneva, com'è noto, che tutti nascessero bisessuali e più tardi si orientassero verso l'etero o l'omosessualità. In quella lettera suggerisce che una «terapia» per trattare l'omosessualità sarebbe possibile, ma dice che il risultato «non può essere previsto». Tutto ciò benché a quel tempo non mancassero gli autori (certo non riconoscibili dal senso comune) che consideravano il fenomeno del tutto naturale e ammissibile.

confrontarsi concretamente con la questione in modo personale e poetico rimanda a un “teatro delle varietà”, a una scena non più realistica (specchio deforme di una idea di realtà) ma grottesca (intendendo per grottesco la coesistenza di tutti gli opposti e non lo specchio deforme della propria idea di realtà).

Dunque non si può dire a priori se l’istanza *transgender*, come quella *transdisciplinare*, indichi un’aporia paralizzante o un terreno praticabile, ad esempio nel lavoro culturale e persino – e qui è necessaria una vera e propria acrobazia della coscienza e dell’immaginazione – nel lavoro in generale.

Una cosa è certa: alla centralità della questione sessuale corrisponde la mancanza di un adeguato sapere comunitario, in realtà non esistono nemmeno sapienze segrete cui attingere (se ne è lontani persino nell’ambito tantrico, la cui cospicua biblioteca è esplorata con maldestrezza e, almeno oggi, esiste una enorme distonia tra una teoria di cui si è perso il senso e la prassi). La conclusione è che la sessualità resta per lo più una pratica privata, anzi segreta, che *naturaliter* contribuisce e attinge al più imponente commercio del mondo. In ambito pubblico e in una prospettiva di liberazione sono stati realizzati, specie dagli anni sessanta-settanta in poi, innumerevoli esperimenti, prove e improvvisazioni, tuttavia si è ancora in pochi a trattare la questione sessuale per la rilevanza che in effetti ha. In proposito mi sembrano utili due spunti di riflessione tra i tanti possibili.

Il primo riguarda Osho (Bagwan Shree Rajneesh), il maestro indiano che aveva identificato nell’intreccio tra una radicale liberalizzazione sessuale e la meditazione “la Via”. Osho interpretava in questa chiave persino il *Vijñāna Bhairava Tantra* (testo fondamentale quanto poco conosciuto e di difficile lettura). La sua era un’interpretazione certamente parziale, ma coerente con il proprio obiettivo politico. La sua diagnosi e la sua proposta terapeutica erano comunque assai attraenti per quegli anni di attivismo e Osho ebbe milioni di seguaci in tutto il mondo. L’esperienza collettiva da lui capitanata era però destinata a una drammatica implosione dovuta sia a alle incontrollabili contraddizioni interne del movimento, sia alla guerra mossagli nientemeno che dagli Stati Uniti, che ne percepivano il pericolo per l’intero ordinamento sociale del paese. Su questa controversa vicenda è disponibile ora un interessante documentario in sei parti intitolato *Wild Wild Word*, visibile su Netflix, che ovviamente non dice l’ultima parola ma consente

a ciascuno di farsi un'idea più documentata su questa utopia irrealizzata.

L'altra segnalazione riguarda un autore nato anagraficamente come donna (Beatriz) e diventato uomo per scelta (Paul), Preciado di cognome.⁴ Il suo *Terrore anale*,⁵ come si evince dal titolo, propone in forma comica il riscatto di esistenze drammatiche o tragiche, cioè riguarda un terrore prima da riconoscere e poi da esorcizzare. Il discorso di Preciado non è rivolto soltanto alle persone omosessuali, ma a tutti quanti (tutti abbiamo l'ano e siamo al tempo stesso diversi uno dall'altro), dunque ha implicazioni politiche colossali. Basti pensare alla questione dei diritti civili come campo di diversità intercompatibili, questione facile se riferita a questioni (ora) risolte, come ad esempio il voto alle donne, e assai difficile se riguarda temi come la sessualità infantile o la pedofilia. Di nuovo, il rimando è alle norme su cui si regge una democrazia e al modo di aggiornarle.

Il contributo critico complessivo di Preciado è da considerare come il *fino a qui* di un percorso globale sul genere sessuale, una biblioteca di brevi testi di pensiero poetante che attestano lo stato della questione a partire da una prospettiva storica,⁶ ovvero prendendo in considerazione i contributi della filosofia e le influenze reciproche tra questa e i movimenti, senza esimersi però dal sottolineare come la filosofia – persino il perennemente citato Foucault – abbia offerto in proposito soltanto riscontri molto parziali.

Si ricorda in *Terrore anale* a pagina 25:

1869-1969: l'Occidente perfeziona le sue tecniche di morte (che denomina “miglioramento della specie”), mentre esalta i valori della famiglia bianca eterosessuale. I membri della famiglia non hanno l'ano. Il papà non ha l'ano. La mamma non ha l'ano. Il bambino non ha l'ano. La bambina non importa nemmeno se ha l'ano o no.

Tra il 1869, momento in cui il linguaggio medico-giuridico centroeuropeo definisce per la prima volta l'opposizione tra eterosessualità e omosessualità in quanto lotta morale e organica tra normalità e patologia, e il 1969, momento di formazione dei primi movimenti di difesa dei diritti degli omosessuali negli Stati Uniti e in Europa, il discorso eterosessuale si estende come unico linguaggio biopolitico sul corpo e sulla specie.

⁴ Si veda in proposito il divertente articolo di Preciado sulla transizione da Beatriz a Paul (autentiche variazioni grottesche) sul sito della rivista «Internazionale»: <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2016/09/22/diritto-nome-transessuali>.

⁵ P.B. Preciado, *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, a cura di Liana Borghi, Fandango, Roma 2018.

⁶ Il che non toglie che si farebbe bene a riprendere in mano anche i fondamentali e “antichi” testi di Guy Hocquenghem (il primo filosofo a dichiararsi «frocio»), *Il desiderio omosessuale*, del 1972, e *Emilio perverso* di René Schérer, del 1974.

Gli “anormali” esistevano, però non avevano ancora costituito un sapere collettivo su se stessi, non avevano storia, non avevano trasformato l’oppressione in prospettiva critica sul potere. E ancora non esisteva un linguaggio dell’ano.

Già con Guy Hocquenghem era venuto in chiaro che «l’omosessualità allo stesso tempo esiste e non esiste: è la sua forma di esistenza che mette in dubbio la certezza della sua esistenza» e dunque, conclude Preciado, «le omosessualità (come la razza e la purezza di sangue) non sono né vere né false, occupano lo spazio delle macchine sociali, sono costruzioni storiche, finzioni somatiche, invenzioni politiche che prendono la forma di corpi, la consistenza della vita». ⁷ Ormai è evidente, almeno a qualcuno, che queste costruzioni, finzioni e invenzioni sono nient’altro che personaggi di una drammaturgia, teatro, scena o campo di forze all’interno dei quali la questione non è l’omosessualità o alcuna altra variante di genere, ma proprio il palinsesto: quali sono le cause della norma eterosessuale? Ogni questione particolare (ad esempio infanzia, masturbazione e scrittura, o “utopia anale”) rimanda a un contesto generativo quasi sempre inesplorato. E il teatro che prende vita da tali premesse è una intimità tra estranei, intimità senza confidenza, come un rapporto sessuale tra due individui che si sono appena incontrati: uno scambio emozionale e di pensiero che può essere meraviglioso, deludente, o molte altre cose. Non si può sapere prima. Soprattutto, non si tratta di erotismo, ma di pornografia, o per meglio dire di una relazione tra la scena e il fuori scena. Il mistero del teatro è anche nella modalità del “commercio”, come si evince, tra l’altro, da *L’attore è un masochista*.

II

Per comprendere quale fosse il rapporto di Mario Mieli con il teatro si può dunque partire da *L’attore è un masochista*, sempre tenendo presente lo sfondo evocato. L’articolo seguiva di qualche mese un ampio dossier della rivista «Scena» (1/1978) dal titolo “Di che sesso è il teatro?” dedicato alle nuove espressioni della scena omosessuale italiana, cui si accompagnavano alcune “letture” di questo nuovo fenomeno da parte di autori non omosessuali. Ho riletto dopo più di quarant’anni il resoconto di quel pomeriggio domenicale trascorso con lui.

⁷ P. B. Preciado, *Terrore anale* cit., p. 56.

Era l'aprile ("Il più crudele dei mesi", secondo T. S. Eliot) del 1978. Aldo Moro era stato rapito il 16 marzo dalle Brigate Rosse e in quei giorni erano in corso le ipocrite trattative in seguito alle quali lo statista democristiano sarebbe stato assassinato, il 9 maggio. L'articolo fu pubblicato sul numero estivo di «Scena», in giugno. In maggio era uscito anche il mio primo libro, *Teatro come differenza*, con il quale prendevo, forse goffamente, congedo da certa mitologia culturale di sinistra, e finivo invocando "un luogo dove sia possibile la *religio* di cui ancora abbiamo bisogno, cioè il rapporto con gli interrogativi, i fallimenti e la residua follia, una religione che non sia consolazione metafisica e motivazione sovranaturale dell'ingiustizia, ma sistema di critica e solidarietà, fusione di scienza e umanità". Non ricordo come mi rivolgevo a Mieli, probabilmente mi limitavo a bofolchiare alcune domande alle quali rispondeva con lunghe sequenze di azioni e parole pronunciate con un tono divertito e suadente. Ero al tempo stesso ammirato e perplesso. Allora non avrei saputo spiegare bene perché, adesso lo so. Benché fosse appena più giovane di me e a quel tempo pochi anni di differenza determinavano una gerarchia, lui era evidentemente un capo, un trascinate, un messaggero (*angeliáforos*) di nuove verità e in un certo senso mi intimidiva. Probabilmente da parte mia c'era anche un certo opportunismo nel fingere di essere un semplice testimone o un giornalista, era un modo per farlo parlare senza prendere posizione su questioni che mi sconcertavano.

Soltanto più tardi ho cominciato a pensarlo con tenerezza e, con un sentimento nascente di amicizia, a dialogare con lui anche in disaccordo; ciò accadeva, però, quando lui era ormai rientrato in una cerchia di esoterismi e pratiche magiche delle quali parlavamo con cautela e riserbo, anche perché eravamo entrambi reduci stremati della stagione della militanza "comunista". Tutto ciò per poco tempo prima di perderci definitivamente di vista. Ma è del teatro che voglio parlare.

Molte cose su cui vale la pena di soffermarsi, al di là del dato romanzesco e privato, si trovano proprio in *L'attore è un masochista*. Leggendolo con il senno di poi, penso anzitutto alla sua idea del teatro come esercizio, costruzione dell'*habitus* tramite il quale dialogare con il mondo. Questo esercizio era svolto da Mieli nell'ignoranza pressoché totale del Novecento teatrale, ma con una onestà e un coraggio che conferivano al suo discorso un singolare interesse, sia rispetto ai movimenti della scena che alla militanza

politica del tempo. Come per tutti, a quel tempo molte esperienze e contraddittorie si susseguivano velocemente nella nostra vita. La sua fase del “gaio comunismo”, ad esempio, era stata uno sgraziato errore⁸ che però aveva fatto tremare i sepolcri imbiancati delle ideologie, specie nella loro declinazione semplificata nella cultura di massa. Di segno diverso era la sua limitata cultura teatrale (ma mille volte meglio che abbia studiato filosofia e non in un Dams). Ad esempio, penso che conoscesse poco o niente Antonin Artaud, ma era come se lo citasse. L’idea dell’attore masochista è artaudiana nell’essenza e il suo romanzo postumo *Il risveglio dei faraoni* ha un significato simile a *Eliogabalo o l’anarchico incoronato* nella biografia del francese.⁹ Anche quando parlava dello stare in scena come di un modo per amare se stessi e una prova di masochismo (“bisogna sputtanarsi”, diceva) riprendeva un tema artaudiano in genere trascurato dalla critica: il teatro della crudeltà dev’essere *in primis* rivolto verso se stessi; lui l’aveva capito e per questo si scagliava contro gli attori narcisisti e predicatori, allora come oggi la stragrande maggioranza.

Mi dispiace non aver dialogato con lui sul teatro in modo più approfondito. In quell’occasione ha citato soltanto Laura Betti, ma l’*incipit* sul fatto che si recita (troppo e male) nella vita quotidiana, mentre “in scena” si deve agire la verità, è un’idea di Stanislavskij. Quando nel suo discorso a cascata sostiene che “oggi non ci sono più grandi autori di teatro” e poi cita il solo Herman Hesse per introdurre il discorso delle droghe organiche, la merda eccetera, ribadisce la necessità di attori-autori contro un teatro di “belli e scemi” al servizio di registi “brutti e intelligenti”, e ce l’aveva con gli attori finti, “isterici” e manipolatori, sempre al servizio di qualcosa o di qualcuno. Penso di essere nel giusto se dico che pensavamo a Dario Fo (con il quale aveva avuto peraltro un incontro deludente) e a quel tipo di rivoluzionari allora di gran moda.

In *Teatro come differenza*, oltre ai teatri delle minoranze come quella omosessuale, la triade di divinità teatrali da me posta sull’altare era quella costituita da Carmelo Bene,

⁸ Un esempio, dei migliori, su come l’attuale cultura di sinistra affronti la questione è fornito da Federico Zappino in F. Zappino (a cura di), *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*, Ombre corte, Verona 2016. Fin dal titolo si evince la chiusura mentale di un pensiero che vede sempre e soltanto nemici esterni, mai se stessi e la falsa coscienza della propria parte.

⁹ Sul rapporto di Mieli con Artaud, comunque inferito e non documentato, e il suo attraversamento della cultura alchemica cfr. l’articolo di Stefano Casi, “L’omosessualità e il suo doppio. Il teatro di Mario Mieli”, in *Rivista di sessuologia*, 2 (1992), pp. 158-168.

Carlo Cecchi e Leo De Berardinis. Di loro non abbiamo mai parlato, forse nemmeno li conosceva.¹⁰ Ma oltre ai concetti che coglievo facilmente c'erano molti altri riferimenti che mi si sono chiariti soltanto alla rilettura di *L'attore è un masochista*. Penso ad esempio alla sua idea di cominciare a prepararsi per una performance partendo dall'esterno, con il farsi il costume e truccarsi, non al cosa dire, idea tutt'altro che eccentrica, derivata da illustri tradizioni attoriali. In proposito aveva amicizie che sicuramente lo influenzavano, personaggi come Francesco Saba Sardi e altri affiliati ai circoli gurdjeffiani, dapprima conosciuti a Londra. Non so se qualcuno abbia approfondito questo aspetto.

Questa procedura va di pari passo con l'idea di prepararsi per arrivare in scena *vuoti*. Allora non conoscevo il Platone dello *Ione*, non avevo riflettuto su Diotima e su ciò che dice l'aedo Femio nell'*Iliade*. Probabilmente neanche lui, che pure voleva dare voce agli dèi, offrire loro il proprio corpo. Dietro di noi non c'erano dèi di sorta, si trattava semmai di entrare in contatto con lo splendore e la miseria della propria mostruosa unicità.¹¹ Quando era all'apogeo delle proprie esibizioni diventava enigmatico, a tratti confuso, contraddittorio e narcisista, come si dice fossero gli antichi profeti. Anche la nostra "intervista" era una performance. Si pensi a ciò che dice sulla cosiddetta "improvvisazione", insomma sui diversi modi di allenamento (*non* addestramento) per accedere a diversi stati di coscienza, essendo in qualche modo "posseduti" ma al tempo stesso guidando il processo e ricordandosene: la chiave della trasformazione perpetua, l'attore che è tutto, autore regista drammaturgo costumista... Era semplicemente grandioso, poco importava se il suo costume era fatto con un sacco di plastica della spazzatura. E quando sosteneva la necessità di intrecciare masochismo e desiderio per attivare l'energia che serve a "colmare lo scarto fra l'essere umano normale e il cosiddetto semidio o il dio", siamo di nuovo a Socrate; poi possiamo rimbalzare all'uomo e

¹⁰ Sarebbe stato, e lo sarebbe ancora oggi, molto interessante, ad esempio, confrontare *La traviata Norma, ovvero: vaffanculo...ebbene sì!* di Mieli e del suo gruppo con il coevo *S.A.D.E. ovvero: Libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della Gendarmeria salentina*, spettacolo scritto, diretto e interpretato da Carmelo Bene nel 1974 e ripreso negli anni seguenti. Il *S.A.D.E.* definito dal proprio autore "lo spettacolo più ferocemente antisociale" (C. Bene, G. Dotto. *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 324) era incentrato sul rapporto tra un Servo in agitazione per aiutare in tutti i modi e con qualsiasi mezzo il proprio Padrone a ottenere l'orgasmo. Dopo aver sperimentato ogni trasgressione e ogni possibile mezzo ("incesto, matrimonio, adulterio, prostituzione, furto, malavita, chiesa, tribunale, sindacato, pignoramento e, via via, lavoro, ufficio, morale comune, ecc.", *ivi*, p. 276) senza successo, l'orgasmo tanto desiderato era provocato dall'irruzione delle forze dell'ordine. Il numero di «Scena» su cui appariva *L'attore è un masochista* conteneva anche un'acuta e divertente recensione di Sergio Colomba sullo spettacolo (*L'orgasmo dimezzato a fin di Bene*).

¹¹ Cfr. P.B. Preciado, *Sono un mostro che vi parla*, Fandango, Roma 2021.

superuomo di Nietzsche, alla “biologia superiore” dell’attore di cui parlava l’Alberto Savinio drammaturgo (allora riscoperto da «Scena»), sempre volteggiando sui crinali di una filosofia fisica.

(A questo punto vorrei ricordare tra parentesi che quando studiamo i grandi della scena crediamo a ciò che dicono soprattutto perché sappiamo cosa hanno realizzato e come stupissero i loro contemporanei; però, mentre gli esempi documentati che ci restano sono per noi in un certo senso un *dejà vu*, i loro discorsi ci appaiono come promesse di tesori ancora da scoprire.)

Pensiamo anche al suo modo di intendere il flusso di coscienza teatrale, come avveniva anche in quel pomeriggio, oppure ai suoi problemi di vista trasformati in una risorsa, all’idea di utilizzare se stessi per come si è, per aprire le porte della percezione e dare vita a un processo di cambiamento, non per celebrarsi narcisisticamente, anche se in un certo senso performare è sempre un celebrarsi, un celebrare la vita che scorre, non quella immobile.

Straordinari, poi, trovo i passaggi sull’uso dello specchio,¹² sulla paura allora ufficialmente negata di una sessualità che oggi è ripiombata nel pornodisordine globale, e infine il delirio, quel de-dire deleuziano che accoglieva nella propria vita il caso Moro, le stragi fasciste, la necessità di liberare un masochismo prevalente sul sadismo – allora l’istanza più diffusa –, però arricchendolo con le “tendenze sadiche collaterali” in modo di “fare degli esseri umani dei rivoluzionari”. Sappiamo che ogni delirio non può che

¹² Cfr. M. Mieli, “L’attore è un masochista”, cit., pp.102-103. «Dicevo che l’attore è un masochista, perché l’attore fa cose che per essere fatte necessitano di un certo amore per la sofferenza. Ad esempio, non so, l’attore rischia costantemente di sputtinarsi. Sappiamo che anche i grandi attori, anche Maria Callas, flippava prima di entrare in scena, allora ci vuole un grande masochismo per farlo. Che cosa si dice degli attori? Si dice che sono divini, divi, divini. Io sono convinto che il teatro dovrebbe servire a diffondere anche un concetto, che per me è fondamentale; la specie umana ha in sé una componente del desiderio, di cui generalmente si tace, che è il masochismo. Se questo masochismo viene vissuto in prima persona senza più fingere di non viverlo o di viverlo in maniera alienata, è quello che permette di colmare lo scarto fra l’essere umano normale e il cosiddetto semidio e il dio. Allora l’attore può significare questo agli altri. Per questo deve sempre tentare di fare quello che non ha coraggio di fare. Per esempio, per l’attore c’è una scoperta molto importante e cioè il fatto di guardarsi allo specchio. La gente non sta tanto tempo allo specchio, non si guarda allo specchio e non sa che guardarsi molto allo specchio è una cosa che si fa nella magia nera e che permette di acquistare un maggiore potere su di sé e sulla situazione. Quindi il trucco è anche un invito che l’attore fa agli altri a guardarsi allo specchio, a vedere quali sono i propri difetti fisici e se può fare qualcos’altro. Per esempio, c’è una cosa che detesto fare e che è truccarmi vicino all’occhio perché porto le lenti a contatto, a volte mi fa male, rischio che mi entri dentro e come la Callas recito senza lenti a contatto. Allora che faccio? Proprio per questo mi trucco vicino all’occhio. L’insegnamento che l’attore deve dare a tutti è “avete paura di una cosa? È proprio quella che dovete fare, se no resterete sempre dei minchioni!”».

essere generazionale, storicamente datato, sfuocato anche per quanto riguarda la rimozione della “componente omosessuale del desiderio” a fronte di noi contemporanei soprattutto portatori di sadismo. L’idea di fare sesso con il poliziotto invece di ucciderlo (= fare sesso per uccidere/uccidersi di piacere) è una metafora ricca di significati.¹³

Quando viene raccontata, la storia si fa piccola e dettagliata; per leggerla dal futuro e comprenderne l’attualità bisogna possedere una chiave. Penso al Mieli che rievoca le sue serate, i suoi assoli, i concerti con altri performer, le innumerevoli scene sviluppate con gli spettatori nelle situazioni più diverse; penso a Laura Betti, la grande attrice pasoliniana, che gli confida di recitare immaginando di essere sola, come dire che ogni attore ha anche i propri segreti e trucchi personali. Per non parlare della banana e del microfono infilati

¹³ Ivi, pp. 101-102. «Insomma, il punto è questo: chi diventa masochista e pratica la sofferenza scopre che parlare di piacere della sofferenza è quasi annullamento del concetto di sofferenza. Cioè il masochista che è depresso sa benissimo che per essere un po’ meno depresso, se per esempio si brucia, gli passa un pochino la depressione. Vivere il masochismo permette come di colmare lo scarto tra l’uomo e il superuomo, permette anche di colmare lo scarto che esiste tra la vita e la morte. Guarda gli animali, i cani per esempio sono estremamente masochisti e ti sembra che abbiano paura della morte? Gli animali non hanno paura della morte perché la loro componente masochistica, che forse è meno forte della nostra, è estrovertita. La specie umana è l’unica che abbia paura della propria sessualità, oltre che della morte. Se tu vai in giro per strada ti accorgi che tutti gli esseri umani hanno paura della loro sessualità, tranne rare eccezioni. Gli animali non hanno mai paura della loro sessualità. Ci sarà un motivo in tutto questo! Bisogna vedere quali sono tutte le componenti dell’Eros che sono maggiormente repressate, quelle di cui si ha più paura. Una, di cui tutti hanno una terribile paura, è il masochismo. Però tutta la gente non va a vedere un sacco di film di violenza, non adora vedere la violenza? Non vanno a prendere il giornale, la mattina, per vedere che c’è un treno deragliato con quaranta morti, centoventi feriti, e che Moro è stato condannato a morte? Sono lì che godono perché questa è una società masochista di tipo alienato. Allora io dico che il comunismo sarà una società, questo l’ho anche scritto, in cui il masochismo invece si vivrà, cioè uno invece di vivere in maniera alienata per cui finisce per sbaglio per lasciare il gas aperto e fa saltare la casa, o tutti i giorni fa ottantamila cazzare di tipo nevrotico per cui soffre, lo vive come, non so, lo visse Michelangelo per dipingere la Cappella Sistina, perché ci vuole un bel masochismo per fare un’opera d’arte. E poi esistono anche varie maniere di viverlo a livello fisico, a livello carnale. Se la specie umana non fosse più masochista che sadica non si capirebbe per quale motivo continua a vivere in condizioni come quelle in cui vive. Ci vuole un masochismo pazzesco per accettare di vivere come abbiamo vissuto da millenni. È molto importante se una persona libera il proprio masochismo per cui, non so, non ha più paura di sputtanarsi, e si mette a gridare come ho gridato io davanti a te, per masochismo, che cosa vien fuori? Dice “però non sono mica completamente coglione, sono uno che ce la fa a gridare così”. Liberare il proprio masochismo permette anche di liberare le tendenze sadiche collaterali e di fare degli esseri umani dei rivoluzionari. Uno dei motivi per cui il sadismo si esprime in maniera del tutto lesiva degli altri è dovuto al fatto che è accompagnato dalla rimozione, per esempio, della componente omosessuale del desiderio. Cioè se un poliziotto non accetta un altro uomo come oggetto di desiderio, in quanto in sé è repressa la componente omosessuale, è più facile che estroverta il proprio desiderio sotto forma totalitaria in senso sadico; se invece io vedo un poliziotto, prima di ammazzarlo, a che cosa penso? A scoparci insieme, capisci? Per cui può anche darsi che invece di ucciderlo glielo metto in culo, capisci? Io sono convinto del fatto che se si libera l’omosessualità, cioè se gli uomini si amano tra di loro, perché sono soprattutto gli uomini portatori di questa violenza, del sadismo, se si amano tra di loro, viene fuori che in realtà, sotto sotto, tutto questo sadismo non è altro che una difesa nei confronti della loro omosessualità, che è voglia di prenderlo in culo e quindi desiderio masochistico e quindi è vero che, sotto sotto, tutti gli uomini sono dei masochisti, con delle tendenze sadiche collaterali che possono esplicitare per darsi piacere a vicenda».

nel culo, della merda degustata insieme alle maestre, le mamme e i bambini, delle sessioni d'improvvisazione con gli spettatori che duravano fino al mattino dopo: "Non facevo altro che esprimere le cose che mi uscivano dalla bocca", diceva, proprio come un aedo in un modo senza dèi. Ma in quelle occasioni eccezionali chi era l'"io" performante?

L'episodio del treno è di straordinario interesse come esempio della sua capacità di *creare un pubblico* con la propria performance, non il pubblico che sceglie di venire a vederti, ha pagato il biglietto ed è già bendisposto; e a quegli spettatori, guardandoli negli occhi, offrirsi "in prima persona" con estremo rispetto e delicatezza, evitando il dibattito ideologico e instaurando un rapporto intimo al massimo grado, basato sulla comprensione comune di vivere all'inferno e nel grottesco (e non fare come il teatro alla moda, che "scandalizza" coloro che hanno pagato il biglietto per farsi scandalizzare): il teatro come invito a diventare il "mostro" che si è.¹⁴

Per cercarsi e superarsi bisogna spendersi (*to dare/osare* in inglese), rischiare, essere crudeli soprattutto nei confronti di se stessi. Di sé diceva: "Io sono un animale sociale, mi è molto difficile stare da solo" e a causa delle sue scelte divergenti dagli schemi allora imperanti è rimasto solo. Però la sua è stata una sconfitta storica, non personale. Molti altri capibranco della nostra generazione se la sono cavata diventando sussiegosi o buffoneschi intrattenitori televisivi o giornalistici, assicurandosi redditi da nababbi e professando di essere pur sempre "compagni", soltanto più intelligenti e aggiornati degli altri.

Le sue invece erano prove e allenamenti per un teatro necessario. Dobbiamo riconoscere che è finita male?

Essendo ogni poeta dell'azione non cattivo bensì spietato, oltre a essere il primo dei propri nemici se ne crea molti altri, tutti giudicanti da fuori, naturalmente, tutti apparentemente disgustati ma in realtà spaventati dall'idea di esperire queste forme. Il

¹⁴ Ivi, p. 105. «In treno è stato così: mi sono reso conto di aver sbagliato treno; dovevo scendere a Piacenza e invece quello fermava a Bologna, allora mi sono rassegnato a questa cosa e mi sono seduto su uno di questi strapuntini che ci sono in corridoio. C'erano vicino a me degli uomini che mi guardavano. Io ero vestito da uomo molto serio, e hanno cominciato a parlare con me, mi hanno chiesto che mestiere facevo e io gli ho detto che facevo lo scrittore e l'attrice. Allora mi hanno chiesto perché l'attrice e non l'attore e io ho risposto perché recitavo quasi sempre vestito da donna. Allora mi hanno chiesto di dare una prova di quello che facevo e io sono andato alla toilette e mi sono velocemente vestito con un abito verde e con delle scarpe verdi che ho qua, se vuoi te le faccio vedere dopo, e sono uscito piuttosto velocemente, vestito da donna e truccato. Questo ha molto colpito la gente nel corridoio del treno, di notte».

mondo da cui è stato suicidato Mario Mieli è il nostro, quello dei sopravvissuti. In ogni caso tra i tanti modi di morire il suo è stato uno dei più degni.

Lui sapeva di essere ancora nella “preistoria” anche in quanto appartenente al genere “gay”, a una categoria sociale e a una fase storica contingenti, a un frangente storico nel quale accadevano cose assai strane eppure logiche, come l’egemonia dei gay nella moda, coloro che proiettano sulle donne ciò che a loro non è permesso, ma – diceva – farebbero bene anche a progettare scarpe alte per gli uomini.

Quello di Mario Mieli non era soltanto un pensiero poetante, era *azione poetante*: era e reclamava qualcosa che oggi sembra uscito dall’orizzonte: un teatro concepito non per sembrare altri ma per realizzare la proprio unicità (“androgina”, la definiva lui). Lo faceva in modo intuitivo, sperimentale, senza un vero orientamento sapiente. Così era per molti, in quegli anni. Oggi dovremmo essere andati avanti, invece vediamo ancora nell’arte (e nella vita?) tanto pensiero senza vera azione trasformatrice e tanta azione senza il proprio pensiero.

E qui mi zittisco. Non so davvero se avesse più ragione chi è morto, chi è sopravvissuto o chi altri ancora. E poi: che significa avere ragione?

In ogni modo, sulla morte autoinflitta dell’attore una ipotesi convincente è quella data da Nietzsche e ricordata da un personaggio chiamato Volpe in una commediaccia intitolata *Boccascena*: “Ma Nietzsche propone due visioni dell’attore: prima esalta il dionisiaco e disprezza il commediante, poi, prima di sprofondare nella follia, capisce che il dionisiaco, fanatico della verità, è condannato al suicidio, e che bisogna essere anche un po’ commedianti, non prendersi troppo sul serio”.¹⁵

¹⁵ Preziosa in tal senso l’argomentazione di Roberto Calasso riferita a uno degli scritti postumi nietzschiani. Si veda il suo “Monologo fatale”, in F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2002, p. 169.

Bibliografia

Mieli M., “L’attore è un masochista”, intervista a cura di A. Attisani, in *Scena 3/4*, 1978, pp. 101-105.

Bene C., Dotto G., *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998.

Casi S., “L’omosessualità e il suo doppio. Il teatro di Mario Mieli”, in *Rivista di sessuologia*, 2 (1992).

Mieli M., *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Paola Mieli e Gianni Rossi Barilli, e con saggi di Teresa De Lauretis, Simonetta Spinelli, Tim Dean, David Jacobson, Christopher Lane e Claude Rabant, Feltrinelli, Milano 2017.

Nietzsche F., *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2002.

Nostra Signora dei Fiori, *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo...ebbene sì!*, con un’introduzione di Mauro Muscio e un contributo di Paola Mieli, Asterisco edizioni, Milano 2019.

Preciado P.B., <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2016/09/22/diritto-nome-transessuali>.

Preciado P.B., *Sono un mostro che vi parla*, Fandango Libri, Roma 2021.

Preciado P.B., *Terrore anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale*, a cura di Liana Borghi, Fandango, Roma 2018.

Zappino F. (a cura di), *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*, Ombre corte, Verona 2016.