

ATTORE DEL DESERTO*

Antonio Attisani

È molto ben frequentato, Carmelo Bene, negli ultimi tempi. Coloro che sono stati tra i suoi amici e ammiratori ne proiettano la memoria verso il resto del mondo e ogni evento organizzato in tal senso suscita stupore e interesse soprattutto in chi lo incontra per la prima volta. Ciò avviene perché Bene è un artista radicalmente diverso da tutti gli altri, persino da alcuni personaggi mediatici come Filippo Timi, che lo imitano tanto sfacciatamente quanto riducendolo a banale icona della trasgressione¹, ma soprattutto perché Bene ha prodotto in quarant'anni di carriera un'opera sterminata i cui frammenti che oggi si è in grado di proporre agiscono come buchi neri nell'attuale plastificato mondo dello spettacolo, evidenziando per contrasto la disgraziata mancanza di ritmo e di parole risonanti di cui è fatta la nostra vita di cittadini-spettatori. L'incontro con la sua figura prismatica è di grande stimolo anche perché la miriade di interpretazioni suscitate dalla sua opera, proprio per la loro varietà, non delineano una figura che consenta di riporlo nel casellario storico, magari tra le «geniali eccezioni», ma lo rendono enigmatico e monumentale, o meglio ancora ne fanno una sorta di *mandala*, un (possibile) supporto di meditazione sul senso attuale della mimesi. Questa meditazione ha un punto di partenza e un punto d'arrivo ben definiti: il primo è il meditatore, l'artefice del processo nel quale è attivo e al tempo stesso si abbandona; il secondo è il nulla, o la vacuità, che di tutte le cose costituisce il centro e l'intelaiatura. Non è certo un caso che l'estremo manifesto poetico di Bene s'intitoli *Quattro momenti su tutto il nulla*².

Il monumento «C.B.» (come lo chiameremo d'ora in avanti, secondo il suo volere) è dunque un *unicum* impossibile da includere in una sola visione. In questo intervento vorrei porre l'accento su quella che potremmo assumere come la sua principale istanza filosofica: la sua postura di attore.

La concezione dell'attore che caratterizza C.B. si può cogliere attraverso vari documenti, ma è bene tenere presente che sul piano della pronuncia teorica si manifesta soprattutto la sua opzione etica e ideologica, mentre il piano della drammaturgia, che dispone le intenzioni nello spazio e nel tempo dando loro una forma evenemenziale, è governato da protocolli poetici. Se si vuole delineare il suo *fare l'attore* bisognerà perciò fare riferimento soprattutto alla «recitazione», vale a dire alla performance, in cui tutto ciò che si è progettato e poi pazientemente costruito durante le prove precipita nel corpo e nella voce. Il privilegio accordato a questa evidenza non impedisce di vedere come la coscienza dell'attore funzioni, per esempio, nel confronto con i filosofi o nella scrittura. Che si tratti di Max Stirner o di Gilles Deleuze, C.B. non si limita a

* Questo testo riprende una relazione al convegno «D'après Carmelo Bene», a cura di Cristina De Simone, Piergiorgio Giacchè, Bruna Filippi, Christian Biet, Paris, INHA, CSAD, Cinéma du Panthéon, 8-12 gennaio 2012, pubblicata con il titolo *Il n'était qu'un performer* in *Dossier D'après Carmelo Bene*, sous la direction de Cristina De Simone, «Revue d'Histoire du Théâtre», 263, juillet-septembre 2014, pp. 5-13.

¹ Per accertare come l'attore concelebrì il proprio culto con il pubblico teatrale più corrivo cfr. il suo sito: <<http://www.filippotimi.com>>.

² Serie di quattro puntate televisive ideate, interpretate e dirette da Carmelo Bene, registrate per la Rai nel maggio del 2001: *Il Linguaggio*, *La Conoscenza/Coscienza*, *L'Eros*, *L'Arte*.

consentire o dissentire, ma esplicita sempre quale utilizzo fa del loro pensiero e cosa lascia cadere, così articolando un contrappunto con il proprio tempo storico e creando una possibilità di rimbalzo per tentare di uscirne. Se il valore del suo pensiero, poi, si può valutare in base agli effetti che produce, possiamo, anche da posteri, farci spettatori della sua opera. Insomma, non negli scritti e nei progetti, anche arricchiti e felicemente pervertiti dalla poesia, bensì nella performance si coglie la differenza tra ciò che l'uomo-attore già sa e vuole e ciò che desidera o lo tormenta, e si vede ciò che è capace di fare: la differenza è un incontro amoroso tra necessità, possibilità, desiderio e destrezza.

La differenza, però, si può fare ma non si può dire. Ecco perché i documenti riguardanti l'arte e il teatro attestano sempre ciò che si vorrebbe fosse, dando l'illusione di poterla definire, ma l'unica «legge» è che il teatro non è mai soltanto il risultato della sua progettazione. Quella differenza è l'attore e C.B., attore-artista a tutto campo, funziona appunto come un prisma: se ne possono godere e studiare i significati e le «metriche», le melodie e la retorica all'infinito, ma la questione più rilevante che pone, una delle questioni più incalzanti per il teatro presente e futuro, è quella dell'attore come portatore di tale differenza, suo «autore» e performer, *passeur* ma non per conto terzi. E la questione performativa, così posta, assume un rilievo assoluto e inedito rispetto al passato (almeno nella coscienza comune), nonché destinata a restare attuale per molto tempo a venire. Ancora tutto deve accadere, ancora il teatro deve essere inventato milioni di volte.

Sulla base di questi presupposti, si può aggirare la presunzione filologica di fissare il senso del «testo» beniano e comportarsi con lui come lui si comportava con Shakespeare, con la stessa fatale assunzione di responsabilità. Lui che diceva: «Io non metto in scena Shakespeare [...] né una mia interpretazione o lettura di Shakespeare, ma un saggio critico su Shakespeare»³, aggiungendo: «Io non scrivo testi, io elaboro partiture»⁴. Si tratta allora di riarticolare l'autobiografia immaginaria dell'attore, di tracciare una possibile memoria della sua opera in quanto singoli spettatori e in quanto comunità degli studi (per fragile che sia tale categoria). E se non si può credere alla Verità, ci si può impegnare, come lui stesso chiedeva, a una certa *sincerità*: «[...] si deve essere nella sincerità, presentare e non rappresentare»⁵.

Con C.B. si ha a che fare, come sempre d'altronde nel caso dei sommi, con una eccezione che indica una «regola» da intendere non come un dover essere ma in prima istanza come un *invito* a frequentarne l'opera e con essa lavorare su se stessi. Per quanto mi riguarda, ripeto, la sua opera è innanzitutto il luogo (*monumentum*) di una meditazione sulla condizione dell'attore contempo-

³ C.B. intervistato da E. de Angeli, *Non si può morire*, «Scena», aprile 1977, ora in «Panta», 30, 2012, a cura di L. Buoncristiano, Bompiani, Milano 2012, p. 67.

⁴ Ivi, p. 68.

⁵ T. Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». Intervista a Carmelo Bene, (già apparsa sui «Cahiers du cinéma», 1998), ora in *Carmelo Bene contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, p. 184. In proposito C.B. cita uno dei rari pensieri dello gnostico pentito Agostino d'Ipbona cui sente di aderire: «[...] lasciamo perdere, da entrambe le parti, ogni forma di presunzione. Lasciamo perdere, tutti, le affermazioni per cui avremmo già trovato la verità. Cerchiamola insieme, come qualcosa che nessuno di noi possiede. Infatti, potremo ricavarla nella compassione e nella pace solo quando avremo rinunciato all'arrogante presunzione di averla già scoperta e di esserne gli unici detentori» (*Contra epistolam Manichaei*, 3).

raneo considerato nella sua totalità di corpo/mente/cuore, come si direbbe in un orizzonte omeopatico, oppure, in quello più propriamente teatrale, di pensiero/azione/parola.

Per procedere in questo senso si può prendere spunto da ciò che C.B. ha detto e scritto sull'attore. Per presentarlo agli studenti, in passato, ho spesso cominciato con alcune sue affermazioni che dapprima suonano provocatorie, come quella secondo cui «per fare gli attori occorre essere belli, sani, ricchi e già bravi attori», oppure «chi sulla scena non è poeta non è attore»⁶, per evidenziarne poi l'assoluto buon senso, anche se si tratta di un buon senso che sta all'opposto di ciò che trasmettono ai giovani le istituzioni formative.

La conclusione provvisoria alla quale il sottoscritto è pervenuto è che il Nostro non fosse altro che un performer. In questo caso il rimando è al concetto formulato da Jerzy Grotowski⁷, secondo il quale il performer non è un *minus* dell'attore, ovvero un «artista che si mostra» pur non essendo un professionista della recitazione, ma un attore-poeta che realizza una composizione scenica *d'après* (uno o più autori o materiali trasfigurati drammaturgicamente), vale a dire una figura assai più evoluta di quella cui siamo abituati a pensare⁸.

Chi fosse d'accordo con questo salto semantico non potrebbe più accontentarsi della catalogazione storica di C.B. come uno degli ultimi rappresentanti della tradizione dei «Grandi Attori» del XIX e XX secolo (per esempio evocata da Gigi Livio⁹) e dovrebbe invece chiedersi se egli non sia uno dei primi esponenti di una nuova tradizione o di una mutazione genetica necessaria: dell'eccezione che indica la strada maestra. È opportuno chiarire subito che in questo caso *non* abbiamo a che fare con un fenomeno «postdrammatico», ma,

⁶ «Dunque attore e poeta son tutt'uno. / Nella "poesia" composta un "poeta" può non essere attore, così come in un teatro del composito, un "attore" può non essere un poeta. / Ma abbiamo ammesso la "composizione" estranea affatto alla poesia del dire. Dunque il poeta è necessariamente un attore [...]. *Chi sulla scena non è poeta non è attore*». (C. Bene, *Della poesia a teatro*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2002, p. 1158).

⁷ Cfr. J. Grotowski, *Performer* (1987), in *Opere e sentieri, Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 83-88.

⁸ Jerzy Grotowski e Carmelo Bene sono generalmente considerati i portatori di due visioni antitetiche del teatro e della vita, ma in effetti non si conoscevano e le rispettive opere mostrano invece straordinari punti di contatto. Per esempio, nello stesso momento in cui Grotowski teorizzava l'«attore santo» nel contesto di un libro messianico come *Verso un teatro povero*, destinato a un successo mondiale, C.B. proponeva nella propria opera-manifesto *Nostra Signora dei Turchi* il cosiddetto *Monologo dei cretini*, dove si delinea la figura di un altro attore santo, appunto cretino. Tuttavia non è la cretineria il tratto peculiare della santità secondo Bene, ispirata dalla figura di Giuseppe da Copertino, perché lo stesso Ryszard Cieślak, prima nel *Principe Costante* e successivamente in *Apocalypsis cum figuris*, è a sua volta un idiota, un Simpleton, un innocente, ovvero un santo folle. Le due figure dunque appartengono alla medesima tradizione e l'attualizzano, con riferimento sia all'operatore della scena sia all'individuo in quanto tale. La differenza semmai consiste nel fatto che per Bene il teatro, prima di divenire eventualmente strumento di salvezza, deve essere un esercizio di crudeltà, uno sguardo sul mondo che distrugge le false credenze, soprattutto quelle del dilagante «progressismo» e dei rivoluzionari del tempo. Ma, a ben vedere, come dimostra un recente libro di Ludwik Flaszen (*Grotowski & Co. Sorgenti e variazioni*, Edizioni di Pagina, Bari 2014), nel quadro del regime comunista polacco anche il Teatr Laboratorium svolgeva una funzione analoga. Quello di Bene è tuttavia un messianismo in cui prevale la *pars destruens*, diremmo per schematizzare. Entrambi agiscono con la presunzione di ricostruire la funzione e le tecniche del teatro, Grotowski auspicando la fine del «teatro della rane morte e galvanizzate» e Bene invocando per cominciare la chiusura di tutti i teatri, specie quelli sovvenzionati.

⁹ Cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

al contrario, con la ripresa e l'attualizzazione della concezione aristotelica di mimesi, da intendere non più platonicamente come imitazione dimidiata del vero ma come una conoscenza essenziale braccata dall'azione di un attore-poeta¹⁰. C.B., che tra l'altro era uomo d'immensa cultura critica, ricordava che per Aristotele «l'attendibilità di un fatto dipende da *come* è narrato, non perché è accaduto»¹¹, aggiungendo che la missione poetica del teatro (in realtà di tutte le arti), la sua funzione pubblica, affonda le proprie radici nel lavoro su se stessi: «L'uomo è nato per lavorare su se stesso»¹². E per sottolineare come ciò implicasse l'unica dimensione politica sensata per l'operare artistico, aggiungeva: «Se si vuole davvero cambiare qualcosa, bisogna cominciare a cambiare se stessi, andare contro se stessi fino in fondo. Il massimo impegno civile è l'autocontestazione»¹³.

Quando si consideri che C.B. si esprimeva così in pieno '68 si comprende quanto il suo rifiuto degli atteggiamenti contestatari allora in voga fosse il prodotto di una lucida radicalità che sarebbe divenuta comprensibile soltanto dopo diversi anni. Il lavoro su se stessi è l'orizzonte aperto, autenticamente politico e senza cedimenti psicodrammatici: «Nessuno è più generoso di chi distrugge se stesso»¹⁴, «Ogni rivoluzione è volgare se non è diretta contro se stessi [...], è il padrone che è in noi che bisogna uccidere»¹⁵. Pertanto il termine «performer» nei pur differenti lessici di Grotowski e di C.B. serve a indicare una filosofia in azione, una prassi della conoscenza, un'autobiografia immaginaria, infine un *comporre* la propria vita che ha due aspetti: da un parte il lavoro su se stessi e dall'altra il lavoro nella e contro la storia. «Io sono un antistoricista, un antiumanista, perché se la Storia insegnasse qualcosa oggi non esisterebbero i lager. [...] Si può parlare nel mio caso di un antiumanesimo», afferma C.B., aggiungendo «ma si è sempre nella Storia»¹⁶. L'attore sarebbe la testimonianza che si può, si deve lottare anche nella dannazione e nella disperanza, come conferma lo schopenhaueriano «Non si può morire» pronunciato nella prima delle sue interviste qui citate.

Per meglio comprendere la postura e l'azione di C.B. occorre dunque aver presente il particolare contesto sociale e culturale nel quale operava, vale a dire soprattutto gli anni Sessanta, perché se è vero, come sosteneva Guy Debord, che «ciascuno è figlio delle proprie opere»¹⁷, è anche vero che ogni opera

¹⁰ In proposito cfr., eventualmente, A. Attisani, *Attori del divenire – Aristotele e in nuovi profili della mimesi*, «Nóema», 4-2 (2013): Ricerche, <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

¹¹ C.B. in A. Gnoli, *Carmelo Bene l'ultimo pornografo*, «La Repubblica», 19 novembre 1995, ora in «Panta», cit., p. 167.

¹² C.B. a *Spazio Ippoliti – Bene supremo*, Rai Tre, 1995, ora in *Bene crudele – Cattivario di Carmelo Bene*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2004, p. 53. Tralasciamo d'ora in poi il richiamo alla coeva teoresi grotowskiana, il cui parallelismo sostanziale con quella beniana mette in crisi alcuni decenni di storiografia teatrale, oltre a evidenziare la reciproca incomprensione tra i due (ai quali si potrebbe aggiungere Tadeusz Kantor).

¹³ C.B. in L. Tornabuoni, *Un film contro i registi senza talento*, «L'Europeo», 33, 1968.

¹⁴ C.B. in A. Elkann, *Che peso essere un genio*, «La Stampa», 22 novembre 1998, ora in «Panta», cit., p. 362.

¹⁵ C.B. in P. Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, «Oggi Illustrato», 1976, ora in «Panta», cit., p. 58.

¹⁶ C.B. in S. Colomba, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», marzo 1978, ora in «Panta», cit., p. 77.

¹⁷ Così nella prefazione del 1979 all'edizione italiana de *La società dello spettacolo*, prefazione di C. Freccero e D. Strumia, Dalai, Milano 2001.

è in dialogo o in polemica con il proprio tempo. La percezione di quel decennio propulsivo, con i suoi motivi portanti e il suo destino di «fine» di un'epoca erano chiari a C.B. («Bisogna andarsi a guardare gli anni Sessanta, che sono centrali. Poi c'è stata una retromarcia...»¹⁸) e in proposito bisognerebbe meditare attentamente soprattutto un'opera come *Nostra Signora dei Turchi* (secondo me il più bel film italiano del secondo dopoguerra¹⁹).

Il modo più potente ed efficace di sottoporre gli anni Sessanta a una critica spietata non poteva che consistere nell'opporre il proprio modo di viverli a quello degli artisti impegnati e «rivoluzionari» del tempo, perciò *Nostra Signora dei Turchi* «era un saggio sul sud Italia vissuto all'interno»²⁰. Il film-saggio beniano, presentato alla Biennale del 1968, suonava *in primis* come un'accusa al Sessantotto stesso: «Il Sessantotto fu un grande bluff. Che io puntigliosamente ignora»²¹, «*Nostra Signora dei Turchi*, nel '68, tumulava il Sessantotto, l'anno più stupido della storia dell'umano escremento, e tumulava il cinema al tempo stesso»²².

Per comporre un'autobiografia non è necessario avere avuto una vita eventualmente eroica, dato che vivere altro non è che «immaginare»²³, ossia inventarsi una vita, determinare il proprio senso attraverso le scelte compiute (ciò che si rifiuta, ciò che si accetta). E *Nostra Signora dei Turchi* è l'opera più esplicitamente autobiografica di C.B., non soltanto perché composta e realizzata dall'autore in forma di romanzo, *pièce* teatrale e film, tra i venti e i trent'anni di età, non perché oggi risulti essere il «catalogo» più completo della produzione poetica beniana a venire, ma perché segna il suo rifiuto irrevocabile dello storicismo, non è concepita per raccontare e giustificare una storia bensì per condannarla, gettarla tra i rifiuti e confrontarsi con il vuoto di senso dell'esistenza umana. Theodor Adorno si chiedeva allora se l'arte fosse ancora possibile dopo Auschwitz; la risposta di C.B. era paradossalmente affermativa, a patto però di comprendere quale fosse il suo senso nel «mondo dopo la fine del mondo», quello stesso mondo che allora cominciava a comprendere di essersi trasformato in una «società dello spettacolo» all'interno della quale il ruolo di ogni linguaggio artistico e dunque anche del teatro esige di essere radicalmente ripensato. Un fatto di rilievo in proposito è la certezza che C.B. leggesse con molta attenzione i testi di Antonin Artaud prima che venissero pubblicati in Italia, almeno dal 1964²⁴.

¹⁸ C.B. in G. Fofi, *Io non sono un teatrante*, «La porta aperta», ora in «Panta», cit., p. 203.

¹⁹ Ricorda C.B. che Salvador Dalí «lo considerava il più bel film che avesse mai visto» (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 299).

²⁰ C.B. in A.M. Papi, *Se il teatro è erotismo non si può dire che Bene*, «Il Nuovo», 8 luglio 1975, ora in «Panta», cit., p. 42.

²¹ C.B. in D. Fasoli, *La mia autobiografia immaginaria*, «Il Manifesto», 12 dicembre 1998, ora in «Panta», cit., p. 195.

²² C.B. in S. Veronesi, *C.B. versus cinema*, Otranto 1995, ora in «Panta», cit., p. 290.

²³ «L'autobiografia è sempre immaginaria» ribadisce C.B. in G. Fofi, *Conversazione su Dio*, «Lo Straniero», maggio 2002, ora in «Panta», cit., p. 380.

²⁴ Lo dimostra per esempio questo breve testo del 1964, che si può considerare il primo manifesto della poetica beniana: «Spettacolo di poesia non è mai avvenimento anti-teatrale, ma tragedia essenziale. La presente messinscena ha voluto sperimentare: 1) Un modo teatrale che finalmente tenda a chiarire la differenza tra CRUDELTÀ e GUIGNOL. 2) Il cannibalismo come dimensione estrema in un rapporto d'amore fino all'assorbimento del prossimo e finalmente renda in solitudine noumenica, non mai come ferocia patologica, equivale teatralmente a chiarire il concetto di CRUDELTÀ. 3) La poesia non conclusa, non finita del testo, ma continuamente

L'azione-reazione di C.B., la sua controeffettuazione rispetto alle idee dominanti del tempo non è mai stata letteraria o filosofica (e nemmeno «artistica» – diceva – a fronte di un'arte intesa come informazione o decorazione): C.B. si è plasmato come un attore che componeva la propria opera cannibalizzando una moltitudine di linguaggi, artistici e non. È stato un performer. Alla parcellizzazione del sistema (statale) dello spettacolo ha opposto la dura realtà della propria esistenza, che non poteva essere espressa, o meglio incarnata, da un singolo linguaggio o mestiere della scena.

Secondo Debord, lo spettacolo si era ormai sostituito al reale e ciò rendeva impossibile l'integrità dell'essere umano, rendendolo uno schiavo migliore, uno schiavo moderno. In *Nostra Signora dei Turchi* C.B. prende posizione contro lo spettacolo e per l'unità, non però una unità piena (di grazia) bensì una integrità vuota di senso, come manifesta indicando la contraddizione dell'Artaud allora e ancora oggi più vulgato («Artaud ha nostalgia dell'unità»²⁵). Da qui l'enorme e perdurante equivoco circa il nichilismo beniano, quando la sua controeffettuazione affondava le proprie radici semmai in un sentimento gnostico posto a contraggenio della storia dell'Occidente, come dimostra l'affermazione che segue: «[...] mi sono sempre interessato e confrontato [...] con la teologia negativa, perché quella dogmatica mi repelle»²⁶. Ciò con la precisazione che la sua non era «una filosofia del negativo, tutt'altro»²⁷.

Insomma in C.B. (come in Grotowski) non vi è alcuna istanza riduttivamente metafisica o «spiritualista» e la sua opera andrebbe posta semmai sotto il segno di un materialismo integrale. C.B. era indubbiamente vicino a una certa filosofia (pensiamo soprattutto al Deleuze degli anni Settanta-Ottanta) e al tempo lo stesso se ne allontanava, e non poco, come si è ormai appurato²⁸. Tra i motivi di convergenza: «Deleuze ha assorbito la grande lezione materialistica, senza però gli attributi “storico” o “dialettico” e dimostrando alla Klossowski che il concetto di “materialismo” poteva stare in piedi da solo»²⁹.

La filosofia beniana è una prassi consistente in una composizione di eventi, o di atti, che poco o niente hanno a che vedere con l'idea moderna di

PROPOSTA DI POESIA corrisponde a un tappeto ideale per un teatro di PRETESTO come discorso continuo e non interpretazione di un fatto specifico. 4) Il trucco facciale dei due amanti, lungi dal rapportarli a un ambiente e identificarli, attraverso l'irricognoscibile, come orrore teatrale, li trascinerà alla maschera sulle cui labbra il discorso non finisce mai. 5) Una rappresentazione attraverso la quale ci si convinca che la poesia è irrepresentabile in senso positivo, cioè teatrale e quindi sola grande possibilità drammatica: “non esiste teatro se non teatro irrepresentabile”. 6) Una scena dove l'azione discute il testo, mai sottolineandolo, mai rappresentandolo. Un testo di monologhi, ma che rimbalza in un dannato alterco critico tra l'azione, la parola e la luce» (C. Bene, *La prima rappresentazione*, in R. Lerici, *La storia di Sweeney Bean*, Lerici, Milano 1964, pp. 55-56).

²⁵ C.B. in Ugo Volli, *Bene: “Exploderò” in scena*, «La Repubblica», 28 settembre 1996, ora in «Panta», cit., p. 178. Si consideri comunque l'errore di valutazione commesso da C.B. nello scambiare l'Artaud degli anni Trenta per il tutto (cfr. in proposito U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, in *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, con scritti di E. Fadini e G. Zuccarino, Postfazione di C. Sini, Medusa, Milano 2006, pp. 137-140).

²⁶ C.B. in G. Fofi, *Io non sono un teatrante*, ora in «Panta», cit., p. 207.

²⁷ C.B. in P.A. Paganini, *Irritante, sfrontato, spaccone “blasfemo”? Forse soltanto dannatamente solo*, «La Notte», 14 marzo 1984, ora in «Panta», cit., p. 140.

²⁸ Cfr. per esempio L. Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», I, 2 (2012), pp. 107-123.

²⁹ C.B. in S. Colomba, *L'orgasmo dimezzato...*, ora in «Panta», cit., p. 80.

rappresentazione. Questo tratto, caratteristico sia di C.B. che di Grotowski, produce un incontro al vertice di poesia-compassione e crudeltà, sempre però senza farsi padroni di tali eventi ma essendone figli, ovvero consegnandosi a essi: «Io sono il figlio della poesia [...]. Io metto la mia voce al servizio dell'ascolto della poesia [di Dante, nel caso specifico, ndr]»³⁰.

Tra i tanti, un riferimento molto importante sia per C.B. che per Grotowski è Meister Eckhart, autore che i due citano spesso e il cui ascolto ci mette in condizione di comprendere la particolarità e la caratura dei progetti di mondo e di coscienza che hanno delineato attraverso le rispettive opere performative. Sia C.B. che Grotowski hanno dichiarato più volte di essere interessati alla mistica e ad alcuni mistici, ma per intenderli correttamente bisogna liberarsi da alcuni equivoci³¹. Il loro rivolgersi a una certa mistica ha soprattutto a che fare con le questioni dell'*attività* e della *verticalità*. Significativa in proposito è la precisazione di C.B. circa l'ammirazione per Francesco d'Assisi: «Attenzione, San Francesco non è un mistico in senso pieno, andiamo piano: è uno che faceva le cose, è fattivo»³².

Qualcuno che faceva, dunque un *doer* (Grotowski), non un allestitore di rappresentazioni³³. Attività: persino nell'estasi e nella composizione poetica (in prima istanza resoconto autobiografico dell'esperienza mistica), la questione è il fare (o il farsi), vale a dire la composizione di forme, il per/formare; e l'intenzione (*in tensione*) è sì quella di riunirsi, ma non a Dio bensì a quel vuoto che sta al di là del troppo umano concetto di Dio. Questa *religio* – di rado messa in rilievo dalla critica, specie nel caso di Grotowski – non è da intendersi come il legame che unisce una comunità nella fede bensì come uno sciogliersi, potenzialmente anche collettivo, dalle idee che rendono schiavi, schiavi antichi o moderni. In proposito i due avevano una posizione simile che riguarda una concezione dell'individuo e al tempo stesso del teatro, vale a dire l'idea che *non* bisogna puntare sulla fede: «Per essere in buona o in mala fede bisogna già essere in fede, ossia concepire la parola fede. Io non la concepisco³⁴», «E non c'è differenza tra la mala fede dei bigotti laici e la mala fede dei bigotti cattolici, ché la fede è sempre male, una fede che non costa nulla»³⁵. La fede, per entrambi, è l'opposto della ricerca.

Dopo questo lucido e disagiavo passaggio, la verticalità diventa piuttosto una questione di tecnica, l'etica essendo iscritta in essa e non viceversa: «L'arte è tecnica: o la si conosce o non si sa di cosa si parla»³⁶, con la precisa-

³⁰ C.B. in G. Grieco, *La musica del nulla*, «Spirali», ottobre 1983, ora in «Panta», cit., p. 118.

³¹ Cfr. B. Filippi, *C.B. n'est pas un mystique*, «Revue d'Histoire du Théâtre», cit., pp. 47-60.

³² C.B. in G. Fofi, *Conversazione su Dio*, ora in «Panta», cit., p. 380.

³³ Su questo tema cfr., eventualmente, A. Attisani, *Logiche della performance. Dalla singolarità francese alla nuova mimesi*, Accademia University Press, Torino 2012.

³⁴ C.B. in P. Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, ora in «Panta», cit., p. 55.

³⁵ C.B. in G. Fofi, *Conversazione su Dio*, ora in «Panta», cit., p. 379. La «crudeltà» di C.B. su questo tema non gli impedisce di riconoscere alcune eccezioni come la «fede buona» di Francesco d'Assisi o di Giuseppe da Copertino, oppure la «fede efficace» o la «fede oltre la fede» della teologia negativa, dagli gnostici, almeno dall'apostolo Tommaso, a Eckhart e Juan de la Cruz tra gli altri, in ogni caso sempre ribadendo che la pratica della «verticalità» si fonda sulla tecnica.

³⁶ C.B. in M. Molendini, *Non c'è nulla da criticare*, «Il Messaggero», 13 gennaio 1987, ora in «Panta», cit., p. 147.

zione che «il teatro dovrebbe essere il vertice delle arti, perché le contiene tutte per davvero»³⁷.

In questa prospettiva Meister Eckhart è considerato sostanzialmente un *logico* che spinge la conoscenza, o la co-scienza o meglio ancora l'appercezione, *al di là di Dio*. Questo è il tratto principale della loro eresia, che oltre tutto invitava a fronteggiare gli idoli della modernità che sono succeduti al Dio dei monoteismi. Tale movimento si compie secondo Grotowski soprattutto attraverso la povertà e la demolizione progressiva delle sovrastrutture che connotano la «personalità», per C.B. con la «distruzione di se stessi» e l'abbandono alla *noluntas*. I rispettivi apparati concettuali ribadiscono un medesimo obiettivo, le loro singolarità concettuali discendono dalla medesima matrice, ossia dall'idea eckhartiana della realtà come «deserto» e dell'esistenza umana come eccedenza e incidente della storia naturale.

Per concludere possiamo affidarci alla strofa di una canzone composta da Meister Eckhart, della quale purtroppo non conosciamo la melodia. Si tratta di *Granum sinapis*, se non sbaglio mai citata dai due ma che tuttavia contiene alcuni concetti chiave di quello che potrebbe essere il loro più intimo manifesto poetico.

Diventa come un bimbo,
diventa sordo, diventa cieco!
Tutto il tuo essere
deve annullarsi,
allontana ogni qualcosa e ogni nulla!
Lascia il luogo, lascia il tempo, e anche le immagini!
Procedi senza strada
sullo stretto sentiero
e troverai la traccia del deserto³⁸.

In questa strofa molto ritmata, che può essere gustata appieno soltanto nell'antico tedesco in cui è scritta, con parole-suono lunghe non più di due sillabe e la metrica trascinate di un Magnificat in forma di *rap*, non vi è traccia dell'anima ed evocazione di Dio, vi sono soltanto voce, luce e figure istantanee. Niente che *si manifesti*. Si incoraggia un'attività ma non si indica una direzione, si accenna al senso della conquista ma non si dà l'immagine della mèta, non si delinea un dover essere ma un fare: è insomma l'esposizione sommaria di una tecnica basata sulla medesima prospettiva di unione delle arti dinamiche impratata e praticata da C.B.

Ci sono, in Asia, alcuni eremiti burattinai che ogni giorno allestiscono uno spettacolo per gli dèi, cioè per nessuno, ma chiunque si trovi a passare, es-

³⁷ Ivi, p. 148.

³⁸ Meister Eckhart, da *Granum sinapis de divinitate pulcherrima*, in M. Vannini, *Il nulla divino*, Mondadori, Milano 1999. Testo originale: «Wirt als ein kint/ wirt toup, wirt blind!/ dîn selbes icht/ mûz werden nicht,/ al icht, al nicht trîb uber hôr!/ Iâ stat, lâ zit, ouch bilde mit!/ genk âne wek/ den smalen stek,/ sô kums du an der wûste spô». In tedesco moderno: «Werde wie ein Kind,/ werde taub, werde blind!/ Dein eigenes Ich/ muß zunichte werden,/ alles Etwas und alles Nichts treibe hinweg!/ Laß Raum, laß Zeit,/ meide auch das Bild!/ Gehe ohne Weg/ den schmalen Pfad,/ dann findest du der Wüste Fußspur».

sere umano o animale, è benvenuto. Un altro immenso attore filosofo come Leo de Berardinis si era proposto un punto d'arrivo simile nel nostro mondo: voleva riuscire a fare teatro da solo sotto un lampione, senza convocare spettatori. E l'ha fatto. Questi esempi suggeriscono che la figura del deserto non è da intendere come una stravaganza artistica che alluda a qualche mistero. Recitare per il deserto significa (mette in segno) una postura che supera la dualità tra natura e artificio (e i loro correlati), e soprattutto è un evento che fonda la propria efficacia nella consapevolezza della gratuità, del sovrappiù di vita che dalla vacuità esterna all'esistente si dirige verso quella più interna, infinitamente piccola. L'evento teatrale diviene così un «transito verità»³⁹, come i lettori di questa rivista facilmente comprendono. Potremmo anche dire che il «transito verità» è un evento teatrale. La performance poetica di C.B. – così come quella di altri sommi attori che la storiografia ci consente, se non di conoscere, almeno di «avvistare» – è, nei suoi esiti maggiori, nient'altro che questo.

³⁹ Il riferimento è a C. Sini, *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, in *Opere*, vol. V, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2012