

Titolo || Setta. Un libro di “brani alimentari”, per il teatro ed altro

Autore || Giovanni Iorio Giannoli

Pubblicato || «Il Verri», n. 63, febbraio 2017, pp. 136-144.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

## Setta. Un libro di “brani alimentari”, per il teatro ed altro

di Giovanni Iorio Giannoli

*Il teatro è l'arte di una morte superata, ossia raccontabile da vivi. Superata la voglia di vivere, e superata la morte, è una voglia di rivivere.*

Claudia Castellucci

In tre decenni di pratica teatrale, di drammaturgia, di poesia, di scritti sul teatro, Claudia Castellucci ci ha abituato ad apprezzare la sospensione del tempo, il non-visto, il non-detto, lo scisma, l'anonimia, la selezione accurata dei termini, le sonorità primitive dell'essere, le invenzioni inaudite. E, insieme a queste, l'architettura “edile” della composizione drammatica, la geometria dei movimenti, la “mistica” dei sensi, il dolore come “libertà” (e la conseguente rivolta), le sottigliezze della logica, l'ironia dello sguardo sul mondo, i paradossi del Dio onnipotente: ciò che ci spinge, insomma, a vivere, a godere, ad essere attivi, curiosi e non credenti.

Viene adesso l'autrice a raccogliere altri studi e altre esperienze, in un volume che sfiora le quattrocento pagine, molto coerente e molto denso; con un titolo – *Setta. Scuola di tecnica drammatica* – che reclama un'attenzione semantica.

Le sette sono – letteralmente – gruppi di individui che *seguono* qualcosa (un insieme di idee, di aspettative, di costumi o credenze) e lo fanno *tagliando* altre cose, rispetto al resto della popolazione (o a popolazioni diverse). Il carattere esclusivo, chiuso e minoritario di una setta è un tratto probabile; di qui, la connotazione negativa che il termine ha assunto nel linguaggio corrente, soprattutto nelle forme derivate (*settario, settarismo, eccetera*). In modo più benevolo – salvo azzardare un contenuto diverso, più avanti – possiamo immaginare che la setta di Castellucci denoti (con qualche accento ironico) un'attiva *communitas*, tenuta insieme da regole, da finalità specifiche e dalla condivisione di temi e atteggiamenti. Quanto invece alla “scuola”, vale nel libro l'accezione più antica del termine: non luogo di didattica (dal maestro ai discepoli), ma spazio collettivo, condiviso, funzionale allo sviluppo della conoscenza, grazie allo scambio di saperi, esercizi, letture, riflessioni e pratiche dei corpi. Quanto infine alla “tecnica”, i derivati correnti dei termini *téchne* e *téchnai* rinviano di norma a *competenze*, al *saper fare*, all'*arte* e alla *perizia*; con termini del genere indichiamo il pacchetto di procedure e di modi (ottimali) che conviene seguire, per raggiungere determinati obiettivi. L'insieme di queste procedure (codificate semmai come regole, per ogni ambito) costituisce una *metodica* (per quell'ambito, per quel tipo di pratiche). Dunque: una “scuola di tecnica drammatica” (in questa precisa accezione) è il luogo nel quale si applica una *metodica*, relativa a tecniche particolari che riguardano il dramma (cioè l'agire – in senso lato – teatrale). Con un *caveat*: Claudia Castellucci diffida il lettore dal considerare la sua proposta un “metodo”, un manuale per “diventare attori”, o un sistema organizzato per l'apprendimento; e anche dall'immaginare la scuola come una sede deputata alla condivisione di affetti; oppure, peggio, dal considerarla “la scuola dell'autrice”. Dobbiamo allora analizzare il libro come un *repertorio di tecniche* (a-sistematiche, ancorché strutturate), che riguardano la maturazione della consapevolezza (e il rafforzamento di specifiche competenze di natura generale, o di natura tecnica), per chi intenda agire nell'ambito del teatro. Un repertorio, dunque, che ha un *sensu*: presupposti, struttura, contenuti, finalità e traguardi. Di questo *sensu* – che riguarda il teatro, e il teatro di oggi – è bene occuparsi.

La scuola, leggiamo a un certo punto, è legata da una “relazione che mette in gioco i rapporti del bello e del buono”. La setta, dunque, intende reggersi su una condivisione di tipo *estetico* e su una di tipo *etico*. Allora, come in tutte le *koinonie*, la setta potrebbe basarsi sui seguenti elementi:

- il carisma dell'*abba* (la scolarca);
- la coltivazione del sé (la solitudine, l'auto-disciplina, la riflessione interna; cioè: la centralità del rapporto mentale e fisico con la propria persona, malgrado la *communitas*);
- il silenzio (l'abdicazione dal verbo e l'anonimia; almeno fino a quando la voce, o il suono, non siano legati programmaticamente all'esercizio);
- la mortificazione dei sensi;
- l'esperienza comunitaria (nella partecipazione, nell'appartenenza alla scuola; e ancora: nelle pratiche, nelle relazioni topiche tra i singoli individui e nella turnazione dei compiti);
- l'obbedienza (alla setta; e anche alla scolarca, cioè l'*abba* che comanda la scuola, svolgendo al tempo stesso il ruolo della “madre”);
- la liturgia (gli esercizi, le regole, le pratiche);
- la carità fraterna (non affettiva, però: perché questo potrebbe essere un aspetto deviante e guardato addirittura con sospetto; piuttosto, una carità che *si adegua al* e *si esprime come* principio di cooperazione);
- il lavoro (la fatica, l'assiduità, l'impegno).

Titolo || Setta. Un libro di “brani alimentari”, per il teatro ed altro

Autore || Giovanni Iorio Giannoli

Pubblicato || «Il Verri», n. 63, febbraio 2017, pp. 136-144.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Tracce d’una atmosfera del genere trapelano dalle pagine e dal rigore del libro: un’atmosfera “monastica”, diremmo, vicina a quella delle comunità operose – tendenzialmente eretiche – che anticiparono la cultura, l’etica e la scienza dell’età moderna. Però, visto che – in questo caso – gli obiettivi sono completamente diversi dalla redenzione dell’anima, conviene attribuire alla “setta” un significato diverso. Poniamo dunque che il suo *tèlos* sia costituito dall’*arte*, piuttosto che dalla verità di un regno eterno. E, su questo e in questo, seguiamo Castellucci, cercando di capire quale possano essere per lei le condizioni stesse dell’*arte*, e le sue vie. Ci soccorrono, in questo, due riferimenti del libro. Nel primo, tratto da uno studio di Hans Blumenberg, viene sancita la priorità cronologica (e ontologica) del *rito*, rispetto al *mito*. Nel secondo, tratto da un volume di Franz Rosenzweig, si ammette la subordinazione dell’*arte* al mondo mitico. Dunque, combinando tra loro queste due premesse abbiamo in conclusione: *per il tramite della costruzione del mito, l’accesso all’arte consiste in un percorso che si avvale della celebrazione di riti*. Appunto: accedere alla setta significa partecipare ad una sorta di *rito iniziatico*, a una esperienza di carattere fisico e mentale che intende avere *effetti*.

Come per ogni rito iniziatico, anche il percorso della scuola prevede a grandi linee tre stadi successivi: la *separazione*, la *transizione* (o fase liminale) e la *reintegrazione*.

La separazione, in questa scuola di tecnica drammatica, è imposta dal rispetto di regole. Il loro presupposto è una sorta di ossimoro: la “predilezione a una fonte” (cioè: la *fedeltà* a quella fonte) presentata (come nella *Regola* di San Benedetto) come una *libertà* (la libertà di scegliere quella fonte, restandone così sottomesso). La prima regola, nel cammino della separazione, è poi di tipo *iconoclastico*: svuotare lo spazio da ogni forma, in modo che l’ambiente risulti indistinto. Viene in mente quello sfondo grigio, quella “certa freddezza” che Wittgenstein auspicava come un vero e proprio “ideale”, in modo che le passioni risultassero meglio. La seconda regola è l’*anonimia*: la rinuncia ai nomi propri, ma anche agli abiti personalizzati, o ai modi diversi di presentarsi. La terza regola è appunto il silenzio.

Al primo “discorso” di Castellucci (tra i ventinove che costellano il libro), l’iniziando è poi sollecitato ad ammettere che il rapporto più autentico col mondo non s’instaura quando si tenta di descriverlo, ma nel *coabitare con l’estraneità*. Nello stesso discorso, affiora un tema tipicamente gnostico: la perfezione è intesa come *emancipazione dai sensi e dalle cure mondane*. Più avanti, un ulteriore passaggio sulla strada dello svuotamento è la *nudità psicologica*, che permetterebbe di “essere se stessi, in un altro abito, in un’altra abitudine”.

Intanto, già nel primo discorso, si affaccia qualcosa che preannuncia l’inizio della fase liminale: il nodo del *divenire* (del maturare), con il richiamo alla coppia *potenza/atto* della metafisica aristotelica. E affiora anche, poco più avanti, una dimensione *messianica*: non teleologica, ma realizzata nella sospensione del tempo che ogni  *festa* realizza. Qui, ancora, la festa è concepita in senso gnostico: uscire dalla “trappola” del tempo e da quella del corpo. Ma la gnosi, si sa, nasconde un paradosso: secondo Valentino, dalla *Profondità* e dal *Silenzio* emanano la *Verità* e la *Mente*; di qui, la *Ragione* e la *Vita*. E l’*eone Saggezza*, per altri gnostici, è anche la *Lussuria*, madre vera del mondo. Dunque, una separazione momentanea dal corpo potrebbe condurre ad esiti lontani dal misticismo; a tutt’altro, piuttosto, come vedremo in fondo. Anzi, leggendo *Setta* da questa prospettiva, possiamo cogliere quale sia il posto della materia, dei corpi fisici, della sensibilità, dell’emozione, del gioco e dello scherzo che accompagnano il percorso – all’apparenza austero – dell’intero volume.

Del resto, con il richiamo al libro nono, capitolo ottavo della *Metafisica* aristotelica, traspare molto presto il meccanismo che, secondo l’autrice, dovrebbe presiedere all’emancipazione dei candidati alla setta (dei candidati all’*arte*, in altri termini, nell’interpretazione che qui propongo): aristotelicamente, l’*atto* viene inteso come *potenza realizzata secondo una forma*; l’intenzione è concepita invece come un atto del pensiero; l’azione fisica (l’azione teatrale, nel contesto specifico) è intesa infine come *realizzazione di una potenza*, che mira a realizzarsi *secondo una forma*. In sintesi: bisogna addestrarsi a realizzare l’intenzione, secondo la forma più consona al suo contenuto. Poi, con la lettura accurata dell’*Alcibiade* pseudo-platonico (un testo sui rapporti erotici tra il maestro e il discepolo, per la verità), il rafforzamento dell’*intenzionalità* (come presupposto del reinserimento) viene riferito alla *cura del sé*; e, insieme, al presupposto che – nel rapporto tra il corpo e l’anima – sia quest’ultima a comandare il “far fare” degli uomini: un’anima sensibile, volitiva e appetente (piuttosto che ineffabile), noi vogliamo leggere.

Il processo emancipativo (la fase liminale del rito, concepito come una *lotta* del teatro contro la natura) comincia dunque a strutturarsi secondo un’articolazione ricchissima di forme: “gnosi topica”, vocalità, “miodinamica”, ritmica, catalettica, arte combinatoria, teoretica, recitazione, psicologia della durata e coreutica. L’oggetto di tutte queste attività, piuttosto che un insieme di contenuti concettuali, è l’*espressione*; e, prima ancora, il *riconoscimento di un sé che sussiste* (ed è anzi molto forte), malgrado lo svuotamento perseguito nella fase precedente, quella della separazione dal mondo. In un contesto del genere, le parole non significano; vengono piuttosto suonate, in modo che il loro significato evapori, svanisca; e rimanga soltanto la loro vibrazione, modulata coralmente, combinatoriamente e topologicamente; pensata. Una vibrazione che viene pensata, elaborata, emessa e ricevuta secondo il risuonare “interno”; ma anche in relazione alla postura fisica che viene assunta in quel momento; o secondo il luogo dello spazio-tempo nel quale avviene quella particolare emissione; o secondo la relazione combinatoria e topologica che sussiste – in quella specifica occasione – tra i diversi emittenti. Del resto, vale fino a prova contraria la tesi che le emozioni di base di coloro ai quali è diretta l’*arte teatrale* (la rabbia, il disgusto, la paura, il dolore, la tristezza, la sorpresa, la felicità o il piacere) possano essere evocate – più che dal contenuto proposizionale di quanto viene formulato nel testo – dalle “raffiche” di suoni e di condizioni non verbali che vengono portate sulla scena; cioè: dal modo in cui un particolare evento teatrale si articola, quanto all’aspetto visivo e sonoro, quanto alle relazioni spazio-temporali che sussistono in quella particolare occasione tra la scena, gli attori e tutti quelli che assistono all’evento.

Titolo || Setta. Un libro di “brani alimentari”, per il teatro ed altro

Autore || Giovanni Iorio Giannoli

Pubblicato || «Il Verri», n. 63, febbraio 2017, pp. 136-144.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Da questa prolungata fase di transizione – lunga appunto due anni – dovrebbe emergere così, si può supporre, un agente dotato di competenze nuove, quanto alle abilità percettive, riflessive, topologiche, motorie, vocali, espressive, relazionali, poietiche, illocutorie, persuasive, seduttive, eccetera.

La fase liminale, nella scuola, si conclude con il ventinovesimo discorso di Castellucci (al cinquantunesimo giorno), quando la setta “trasloca”, esce fuori, diventa “spettacolo”. La metamorfosi ha avuto luogo, perché ogni scolaro – attraverso quella dura esperienza – ha rivissuto in sé “tutte le trasformazioni della storia umana”. A qualcosa di simile pensava del resto uno studioso oggi controverso – Mircea Eliade – quando analizzava il contenuto mitologico dei processi di iniziazione; e quando li descriveva come un cambiamento basilare della condizione stessa dell’esistenza. Un processo, per altro, che noi possiamo immaginare come foriero di “dissonanze cognitive” (di *stress*, se non di veri e propri disturbi mentali); tensioni che potrebbero affacciarsi anche in questa scuola/setta; ne è il segno, in qualche modo, la cura che l’autrice riserva al tema dell’assiduità, della continuità e della presenza, riconoscendo il fatto che la partecipazione alla scuola espone a fatica, a frustrazioni e rimpianti. Infatti: la tensione che ogni scolaro sperimenta, nel suo processo di ricostruzione, può tradursi nella rinuncia, nell’abbandono o, viceversa, in un sentimento di progressiva affiliazione alla comunità (come ricompensa allo sforzo) e a un’urgenza di riconoscimento (da parte della comunità), che può degenerare a volte in conformismo.

Ma come avviene, concretamente, il processo? A parte le letture, le riflessioni, i riferimenti teorici, la scuola raccontata nel libro prevede l’esecuzione di duecentoventitré esercizi, che noi possiamo immaginare come le sue “condizioni molecolari”. In verità, le molecole della scuola sono più numerose, perché alcuni esercizi assumono forme alternative: la molecola numero 46 (presentata per la prima volta al diciassettesimo giorno) ha per esempio dodici modalità diverse di realizzazione (cioè dodici *alleli*, nella metafora che abbiamo qui adottato); dunque, il numero totale degli esercizi proposti nel libro si aggira intorno alle duecentocinquanta unità. Ogni situazione molecolare presenta a sua volta una complessa struttura sub-molecolare: l’esercizio n. 48 (*dialoghi corali moltiplicati*) prevede per esempio la successione di una cinquantina di stati o azioni, molti dei quali ripetuti dalle due alle cinque volte. La scuola, nel suo insieme, è la risultante di questa complessa combinatoria di stati e di azioni, individuali e corali. Utilizzando anche lei una metafora biologica, Claudia Castellucci afferma che il risultato è un “macro-organismo”, perché la combinatoria degli esercizi produce “agglutinazioni cellulari”. Ma quale potrebbe essere, in definitiva, il carattere distintivo di queste agglutinazioni e di questo organismo?

Proprio al termine del libro, Castellucci propone un frammento de *La Stella della redenzione* di Franz Rosenzweig. Si tratta di un riferimento molto impegnativo, che bisogna tradurre. Quella di Rosenzweig è infatti un’opera che – nell’intenzione dell’autore – era rivolta all’uomo “sano e libero”, incline ad affidarsi al senso comune e disposto a prescindere da ogni appartenenza. In verità, si tratta invece di un’opera per molti aspetti oscura, misteriosa, rivolta a un numero ristretto di iniziati. Rosenzweig concepisce gli umani (nella loro vera natura) come esseri posti *fuori* dal mondo (in quanto in grado di pensarlo, di porlo come oggetto) e come esseri dotati di un sé *eterno*. Il sé degli umani – in questa prospettiva – si presenta loro come un *sentimento*; echeggia come un *suono*, nella fattispecie dell’*arte*. L’arte, per questo, è una fonte di *rivelazione*, di quell’eterno che esiste come sé degli umani e che starebbe però, lo abbiamo detto, al di fuori del mondo. Attraverso l’arte, per Rosenzweig, l’anima si rinnova e rinasce ogni volta; sperimenta il miracolo, accede alla penetrazione del “Regno”. In un contesto del genere, la possibilità di “rivelare” qualcosa viene sottratta alla filosofia: in particolare, all’empirismo, all’illuminismo e all’idealismo hegeliano; ma anche alla filosofia di Tommaso d’Aquino, di Maimonide e degli aristotelici di tutti i tempi. Infatti, queste filosofie comporterebbero la dissoluzione della verità, respingendo la fede e separandosi dall’esegesi biblica.

Possiamo forse ammettere – da visionari privi di un Dio, abitanti laici di questi nostri tempi – che il recedere completo della ragione, ora e sempre, sia la condizione stessa dell’arte? Possiamo attribuire un programma del genere a Claudia Castellucci? Possiamo sospettare che – persino in questa *Setta* – sia presente quell’idea così diffusa, in tutte le avanguardie del secolo scorso, secondo la quale la dimensione artistica emerge sempre come *eccedenza*, rispetto alle pretese normalizzanti della ragione? Non possiamo farlo. Non è questo, a me sembra, l’intento del richiamo conclusivo a Rosenzweig; non è questo lo spirito del libro, composto – semmai – con animo socratico. Il richiamo alla “redenzione” di Rosenzweig ha qui a che fare piuttosto con un altro carattere distintivo degli esseri umani; anzi, con “l’umano per eccellenza”, molto terrestre, nel quale vanno a ricomporsi Dioniso ed Apollo: quel tratto umano che consiste nella *cura del sé*, nel *sentimento del sé*, e che riecheggia in noi tutti con l’identico “suono”. Qui si capisce allora perché la trama del libro contempra – per ben undici giornate, poste al centro – la riflessione sull’*Alcibiade* pseudo-platonico: un dialogo erotico, nel quale la cura del sé coincide con la separazione del giusto dall’ingiusto, con il perseguimento del bello, con la selezione dell’utile ... ma anche con la comprensione dell’altro, con la consapevolezza delle proprie passioni, con il riconoscimento della fisicità, con la progressiva catarsi e con l’eccellenza.

L’anima – come avrebbe detto Marsilio Ficino reinterpretando Platone, dopo un paio di millenni – «è tale da cogliere le cose superiori senza trascurare le inferiori [...]; per istinto naturale, sale in alto e scende in basso. E quando sale, non lascia ciò che sta in basso; e quando scende, non abbandona le cose sublimi; infatti, se abbandonasse un estremo, scivolerebbe verso l’altro e non sarebbe più la *copula del mondo*». Ecco: piace pensare che la *Setta* di Claudia Castellucci non aspiri a una separazione dal mondo, come in Rosenzweig, ma a unioni più strette, alla soddisfazione di appetiti famelici, a saldature, ad amplessi.

Titolo || Setta. Un libro di “brani alimentari”, per il teatro ed altro  
Autore || Giovanni Iorio Giannoli  
Pubblicato || «Il Verri», n. 63, febbraio 2017, pp. 136-144.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 4 di 4  
Lingua || ITA  
DOI ||

### *Bibliografia*

- Aristotele, *Metafisica*, trad. it. Bompiani, Milano 2000
- Benedetto da Norcia, *Regula* (534), trad. it. San Paolo, Roma 2015
- Blair R., Cook A. (a cura di), *Theatre, Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies*, Bloomsbury, London-New York 2016
- Blumenberg H., «Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos», in Fuhrmann M. (a cura di), *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Fink, Munchen 1990, pp. 11-66; trad. it. Medusa, Milano 2002
- Castellucci C., *La mistica del corpo. Scritti lirici*, Casa del bello estremo, Cesena 1990
- Castellucci C., Castellucci R., *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992
- Castellucci C., Castellucci R., *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2001
- Castellucci C., Castellucci R., Guidi C., Kelleher J., Ridout N., *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London-New York 2007
- Castellucci C., *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata 2015
- Colombetti G., *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2014
- Eliade M., *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'Initiation*, Gallimard, Paris 1959; trad. it. Morcelliana, Brescia 2002
- Epifanio di Salamina, *Panarion. Adversus Haereses* (375), trad. it. Morcelliana, Brescia 2010
- Ficino M., *Theologia Platonica de immortalitate animarum* (1474), trad. it. Bompiani, Milano 2011
- Hume D., *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779), trad. it. BUR, Milano 2013
- Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Fritsch, Leipzig 1872; trad. it., Adelphi, Milano 1977
- Pareyson L., *Ontologie della libertà*, Einaudi, Torino 1995
- Platone, *Alcibiade*, trad. it. BUR, Milano 1995
- Rosenzweig F., *Der Stern der Erlösung*, Kauffmann, Frankfurt am Main 1921; trad. it. Marietti, Genova 1985
- Volpe G., *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Donzelli, Roma 2010
- Wittgenstein L., *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt 1977; trad. it. Adelphi, Milano 1980