

tuito, e in cui tutte le persone di spirito capaci di rappresentare, si faranno, per amore dell'arte, raccontatori e commedianti a un momento dato, qualunque sia la loro professione». (G. Sand, *L'Homme de neige*, II, cit., p. 291).

¹⁶ G. Sand, Lettera a Augustine Bertholdi, 24 febbraio 1851, pubblicata in W. Karénine, *George Sand*, t. IV, Paris, Plons, 1926, p. 273.

¹⁷ G. Sand, *Le Théâtre et l'Acteur* (1858), in George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, pp. 1239-1244; 1243-1244.

¹⁸ G. Sand, *A Madame Albert Bignon*, in Id., *Adriani*, Paris, Michel-Lévy frères, 1863, p. I. Il corsivo è mio.

¹⁹ «La storia della Commedia dell'Arte, vale a dire dell'improvvisazione teatrale, non appartiene soltanto alla storia dell'arte; appartiene soprattutto a quella della psicologia di due nazioni: l'Italia dove è nata, e la Francia che l'ha accolta [...]». (G. Sand, *Preface*, in M. Sand, *Masques et bouffons*, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, p. VI).

Di signore, di turcherie e altro ancora.

La parabola scenica di Carmelo di Paolo Puppa

Abstract. *In Carmelo Bene, the difference and organic disgust for the communication of one's being in aesthetic stable forms coexist with the monumental construction of one-self. His author-actor type disintegrates and aggregates the forms of writing and performance, experimenting particularly clear interventions in the later versions of Nostra Signora dei Turchi: that was before a meta-novel and after a turning theatrical play.*

Parlando di Carmelo Bene, opportuna una premessa sociologica. Tra cento o duecento anni, se ancora esistesse su questa Terra, magari trasferiti in un altro sistema solare, tutto verrà ridimensionato. Allora anche il fenomeno Carmelo, in grado, oggi, di seminare ancora controverse e zizzanie critiche, verrà tolto alla sua pretesa singolarità per essere ridimensionato. Probabile che lo si ricollocerà nella fascia di migrazione interna, nel secondo dopoguerra, allorché tanti intellettuali piccolo borghesi risalivano dal Meridione verso Roma. Si potrebbe tracciare una storia della cultura italiana attraverso simili controserie che hanno scelto Roma per la propria affermazione individuale e in determinate aree professionali, dal giornalismo alla televisione, dall'editoria allo spettacolo. Bene rappresenta le Puglie che, grazie pure al magistero involontario di un artista refrattario all'insegnamento, passivo e attivo, costituiscono attualmente una delle ragioni più importanti per il teatro di ricerca. Il nostro eroe dunque arriva a Roma nei tardi anni Cinquanta e rischia di mimetizzarsi tra i tanti giovani dispersi tra i piccoli palcoscenici delle cantine. Ma, da subito, manifesta un'insanabile contraddizione, ideologica e comportamentale. Fin dall'inizio, infatti, entra agevolmente nella corrente novecentesca caratterizzata dall'anti-Io, nel senso di odio/insofferenza nei riguardi dell'egolarria, innestata

in Europa dall'uscita di alcuni trattati di varie discipline filosofiche e psicoanalitiche nel decennio Sessanta-Settanta. Nell'ambito anglosassone, basti citare figure come Ronald Laing¹ o David Cooper², che hanno lavorato sulle patologie schizofreniche, in quello francese, l'*Anti-Edipe* di Deleuze e Guattari³, seguita dagli studi importanti di Lacan e Foucault⁴, col relativo assalto all'ortodossia freudiana nell'accezione americana intesa quale difesa dell'ordine sociale. Una bibliografia e una pratica clinica che conducono verso la polverizzazione e centrifugazione del Soggetto. Ebbene, Carmelo si infla in effetti in questo versante e nel testo tardivo, curato colla devozione di un apostolo da Giancarlo Dotto nel 1998, accumulando continue maledizioni all'esistenza e all'atto stesso di nascere, svalutato a vera iattura⁵ sino all'invettiva blasfema: «la scrofa ti espelle dal suo ventre abominevole, ti cesti nella discarica della vita»⁶. Del resto, una delle ultime battute nel copione tratto da *Macbeth*, per lo spettacolo del 1983 e poi per la ripresa successiva in *Macbeth Horror suite* del '96, è «Tu vieni Annientamento Incomincio/ a essere stanco del sole»⁷. L'artista, se tale, deve disperdersi, centrifugarsi. E forse, dietro la ambizione dell'eroe shakespeariano di essere protagonista nella Storia, progetto ridicolizzato in quanto se ne ribadisce il *non sense* ontologico, si intravede la smorfia patetica di ogni interprete alla caccia di prebende e di premi. Insomma, l'Io viene liquidato, attraverso atti irriverenti e parodici, che compiono coerentemente la demonizzazione della maternità (coi suoi archetipi mariani) metaforizzata ad evacuazione escrementizia, autentica ossessione nell'artista, così come dell'intera umanità: «Bisogna mentire. Non si può dire che l'uomo fa schifo. Che la razza umana mi ripugna. La specie, la progenitura, la coppia, il condominio, i centri sociali. Tutti piccoli lager»⁸. Definizioni perentorie, che motivano un altro aspetto della sua personale mitologia. L'assoluta negatività dell'Ego si proietta infatti nella vanificazione assoluta dei tipici gesti con cui si esprime. Sia la scrittura, strumento dell'autore, sia la parola orale, mezzo privilegiato dell'attore negli anni dell'apprendistato di Carmelo, vengono entrambe spazzate via: «Tutto è agrafia-afasia. La *scrittura* è puerile malafede. Gorgoglio di cloaca è l'orale: non a tavola laddove è travestito»⁹. Scrivere e parlare gli appaiono atti inconsulti, orrendi. Il tutto condensato nell'immagine medusea che vede il cibo servirsi del medesimo orifizio da cui fuoriesce la voce, per cui il soffio respiratorio si riduce a mero inizio del processo digestivo che conduce all'ano¹⁰. In conclusione, un disgusto totale accumulato verso la macchina ontologica dell'Io e del corpo stesso, semplice collegamento tra due cavità.

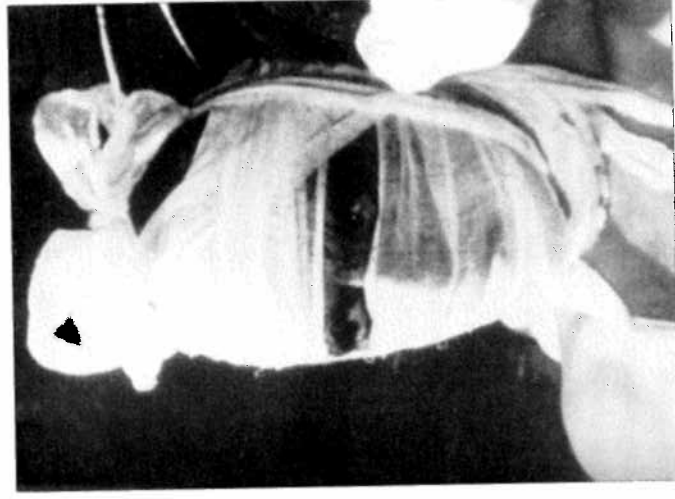
Eppure, un simile martellamento, ribadito con foga crepente lungo tutta la carriera convive colla costruzione monumentale di sé, pur in un orizzonte apocalittico. Con una capacità paragonabile solo a D'Annunzio nel Novecento italiano, da cui eredita spesso manierismi comportamentali così come i tanti riboboli della scrittura, Bene ha saputo conquistarsi infatti un'indubbia visibilità da

protagonista grazie a un presenzialismo mediatico e non solo, attraverso la progressione inarrestabile di un percorso ascendente tramite eventi-tappe. Al debutto, sembra accontentarsi appunto della solita nicchia protetta e anonima delle avanguardie storiche (coll'eccezione del futurismo da cui assimila molti spunti non solo estetici come la voluttà di essere fischiate), ovvero spazi periferici in cui mette in scena spettacoli poveri e osceni. Così, nel 1963, gli *happening-pastiche* al tempo del Teatro Laboratorio, *Addio porco*, dove affastella una serie di gesti fisiologici, incongrue mangiate in scena ignorando i malcapitati spettatori e nel fetore del contagio, minuscolo bagno di sala ovviamente non funzionante, oppure il coevo, leggendario *Cristo '63* coll'episodio della minzione sopra l'ambasciatore dell'Argentina. Da questa scelta esoterica si libera ben presto, allergico alla marginalità¹¹, puntando ad una superfezazione tecnologica e ad un ingrandimento vertiginoso della propria immagine. Si consideri ad esempio la performance poetica del 31 luglio 1981, proprio qui a Bologna, a un anno dalla strage della stazione, allorché recita Dante in cima alla torre degli Asinelli, con una protesi elettronica debordante e non sempre funzionante al meglio, che amplifica la voce da novello muez-zin¹² in modo da essere recepita dal pubblico in piazza e sotto, e di fatto vista con gli occhi, quasi applicando l'utopia sinestesica del simbolismo. E questo, nonostante il preteso odio contro le relative metonimie del Soggetto, contro le sue puntuali articolazione nel teatro delle delughe, ossia le coppie costituite dall'attore-personaggio, dal testo-messinscena, dal copione-pubblico. Si pensi ancora all'estrema sprezzatura sfoggiata contro il decano dei registi italiani, Giorgio Strehler, il «Rovello della messa in piega» da cui si sarebbe «dissipata una montagna di denaro pubblico»¹³.

In un mio recente studio sul monologo performativo¹⁴ ho privilegiato la tipologia dell'attore-autore, colui che non vuole più mettersi in bocca parole di altri. Tale scelta coinvolge obliquamente il lavoro di Carmelo, in quanto nella sua ossessione anti egolatrica, come appena enunciato, non esiste più né autore né attore. Bene si situa anche nel versante del postmodernismo, o meglio del postdrammatico¹⁵ che gli ha fornito categorie adatte a inquadrarlo meglio, dall'autoreferenza all'ostensione del corpo teso a sottrarre spazio alla partitura verbale, dal rifiuto sistematico del terrorismo del significato al gusto esplicito per il frammento, per il non finito e alla dispersione crono-topica, tra cui il recupero della simultaneità. Postulati già assunti dalle avanguardie storiche, sia pure non sempre colla medesima radicalità. Ma la centralità del corpo implica allo stesso tempo la sua tendenza a mutilarsi, in quanto ad un disfatto (coronamento finale del grande) attore sarebbe indispensabile la scena di handicap¹⁶. Non mancano analogie tra la fisicità di continuo messa a rischio dal protagonista nella versione in palcoscenico e poi in quella filmica¹⁷ di *Nostra Signora dei Turchi* tra il 1966 e il 1968 e le soluzioni provocatorie adottate, tra arte concettuale e *happening*, da Ma-

rina Abramović, che si esibisce in alcune gallerie, o dietro vetrine di negozi, ora immobile per giorni interi ora infliggendosi ferite davanti ad un pubblico abbacinato dalla lentezza o dall'enigmatica drammaticità dell'icona, oltre che ovviamente dal carisma dello star system entro il mercato contemporaneo delle arti.

In alcune sequenze di *Nostra Signora dei Turchi*, autentica vetta nella produzione giovanile dell'artista, Carmelo si pavoneggia appunto, bendato con finte (nel caso suo) macchie di sangue. Lo stesso avverrà nella messinscena del *Macbeth horror suite*, già citata, segnatamente nell'incipit soffuso di un'aura da scena orientale, non appena l'attore si sfila quasi al rallentatore le bende dalle braccia, rivelando macchie sanguigne via via più grandi. Man mano però che le fasce vengono tolte, queste ultime diminuiscono finché il braccio risulta perfettamente sano rivelando il carattere di trucco artigianale. Nella mappatura cui accennavo in precedenza, *La voce solitaria*, tracciavo due percorsi opposti e complementari. Da un lato il diurno, con monologhi alla Paolini, alla Celestini, tutti riconducibili al capostipite in tal senso, Dario Fo, nella misura in cui attraverso l'atto affabulatorio si pretende di spiegare il mondo, raccontando storie che abbiano un senso; dall'altro invece il notturno, che rimanda a Carmelo, caratterizzato dalla rinuncia a spiegare la Storia, storie piccole e private comprese, nell'irrisone dell'istanza comunicativa verso l'altro. Non per nulla, nella serie reiterata di invettive contro il sistema dei teatranti, sverta il disugusto, nonostante il grande seguito di pubblici militanti e non, al di là dei riconoscimenti internazionali, per Fo che «non diverte nemmeno più (non mi ha mai divertito). *Divertire* è ben altro che *divertere*. Un abisso. *Divertire* è uscir dal seminato. *Divertire* è l'esatto contrario»¹⁸. In pratica, un autentica allergia per quest'ultimo, in quanto



Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* (film, 1968).

«commedie e buffoni mi noiano e mi ripugnano, sono schifosamente sociali e socievoli. Gonfiano le gote e strabuzzano gli occhi come i rospi da cortile si gonfiano ad ogni applauso. Vogliono essere trasgressivi e sono consolatari. Repellentissimi»¹⁹. A vendicare Fo, ci pensa un suo epigono, ossia Marco Paolini rievocando gli anni della sua formazione di giovane animatore nel Nord Est degli anni Ottanta in *Stazione di transito* del 1999. Carmelo Bene si infila nel racconto, circonfuso di un maledettismo istriotonico, genio e sregolatezza insopportabile per l'esosità delle richieste per un *reading* di Campana, assatanato di birre e di soldi, accompagnato dalla biondina di turno, chiamato Vate e mimato nella voce da un tono nasale e impostato. L'aneddoto viene siglato con una clausola bertoldesca-carnevolesca, perché all'artista che pretende Dom Pérignon e ventiquattro birre vengono versate nella mesita dodici bocchette di Gotalax.

Nostra Signora dei Turchi, scritta nel 1964, esce su stampa, per i tipi della milanese Sugar, come anti e insieme meta-romanzo due anni dopo, in contemporanea allo spettacolo. Evento abbagliante, da me visto a Venezia, nel piccolo Teatro del Ridotto, ora trasformato nel ristorante di un grande albergo affacciato sul Canal Grande, uno dei tanti esempi della chiusura degli spazi scenici nella mia città e nell'intero paese. Carmelo aveva allora ventinove anni, e sprigionava fuori di sé un'energia creativa alla Rimbaud. La performance infatti pareva compressa in se stessa contenendo al suo interno spunti per un ventaglio allargato di tante altre messinscène. Si trattava di una recita votata all'autoreferenzialità, all'opacità autistica, fedele in questo allo spirito del testo originale. Ad un certo punto l'artista erigeva persino una sorta di quarta parete contro il pubblico, relegato brutalmente al ruolo di guardone, tramite un vetro piombato alla veneziana. Dello sconclusionato racconto cartaceo venivano valorizzati in particolare sia i tentativi di levitazione agevolata dall'ascolto della *Traviata* interpretata dalla Callas più che mai incantatrice attraverso un grammofono rudimentale (seguiti da puntuali e rovinose cadute a terra), sia l'incontro in seminario, ricolonizzazione del *Bildungsroman*, col frate boccaccesco e pedofilo, centauro Chirone, morboso consigliere sessuale e cuoco tuttofare, in cui si sdoppiava il protagonista sulla scena. L'azione scenica pertanto risultava in alcune sequenze meramente udibile, tra borborigmi, falsetti, risucchi, gorgoglii, lamenti, suoni manducatori e anfananti, visibile solo per brevi scorcii quando l'attore si sporgeva da un riquadro del vetro, per sputare o lanciare a terra in proscenio cartaceo o altri oggetti. E questo nella consueta strategia di una ricezione ostacolata o frammentaria. Ora, il mito fondante nel testo a stampa e nelle ruminazioni della voce narrante è il martirio cinquecento anni prima subito ad Otranto da ottocento cristiani ad opera dei turchi, eccidio che lascia tracce nella cripta della cattedrale coi teschi stipati quali ex voti apotropaci e nelle vertigini schizoidi del *filò* di continuo risucchiato dal passato leggendario e sanguigno. Ma quanto a vincere la forza di gravità, non si dimentichi che il 1968 vede l'uscita

sugli schermi di *Teorema* di Pasolini, ricavato dalla prima stesura narrativa, omonima e coeva, anche se iniziata nel '65. Nel finale della pellicola, dopo il passaggio squassante dell'Angelo del desiderio che tutto e tutti travolge nella famiglia dell'industriale lombardo, uscito da una costola del copione di *Affabulazione*, assistiamo alla medesima misteriosa perdita di gravità quando il corpo della servetta goldoniana, interpretata da Laura Betti, tornata alla sua casa rurale, si libera in aria, come una novella Madonna rusticana. Nell'opera di Carmelo, specialista di simili volatizzazioni, è di certo il suo corregionale Santo secenesco Giuseppe Desa da Copertino cui dedica nel 1976 *A boccaperta*, «unico tentativo d'irruzione nel romanzo storico»²⁰ in forma di sceneggiatura cinematografica. Personaggio ben presente nella versione romanzesca di *Nostra Signora dei Turchi*, là dove la voce narrante si compiace di frequenti digressioni su costumi, capace nell'età barocca di coniugare la propria coabitazione coi maiali con fortunate propensioni sia alla santità che a durtilità visioniche, miracolistiche e ascensionali. Carmelo ovviamente può solo continuare a cascare a terra, risollevarsi e medicarsi con punture praticate da sé sul nudo deretano, come risalta nella trascrizione caotica del film. Nella sequenza in questione, l'azione viene collocata in mezzo alla piazza di un paese del tutto ignaro di quanto avviene nella cucina aperta e senza pareti, al centro della scena, secondo la tipica sospensione delle coordinate spazio-temporali, ancora una volta secondo la simultaneità tardo futurista. Ma le già accennate mutilazioni inferte simbolicamente al proprio corpo da parte del protagonista si raddoppiano alla lettera con intente zone della pellicola bruciate volutamente nel climax dell'auto sprezzatura. Del resto, l'aggressione alla sintassi narrativa e al montaggio lineare nel testo cartaceo accentua a dismisura spaesamenti e centrifugazioni, moltiplicando epifanie e successione di finti *characters* sempre condannati alla metamorfosi, oltre che alla consueta caduta della gerarchia tra registri alti e bassi. Dietro a tutto ciò, sta anche la lettura di Joyce, magari favorita pure dalla frequentazione della musica sperimentale di Sylvano Bussotti e Bruno Maderna²¹. Esaminiamo per un attimo l'ossessione onanistica in Bloom, esplosa nel capitolo tredicesimo, là dove il protagonista, colto attraverso lo sguardo trasognato di Gerty MacDowell, reincarnazione di Nausica, poi scoperta essere zoppa, si masturba durante il loro intenso incrocio di sguardi mentre in simultaneità da una chiesa vicina si levano inni religiosi. Non mancano neonati in culla che se la fanno addosso, motivo fisiologico in anticipo sul gesto autoerotico con cui Bloom sfoga il proprio capriccio sessuale, contornato dagli assillanti richiami alla Vergine a dai fuochi di artificio della festa religiosa²². Ebbene, simili spunti vengono ripresi in *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* del '74, epopea da strapase giocata sul crinale d'avanspettacolo, dove Carmelo assume il ruolo di *servus malus* uscito dalla Commedia dell'Arte, tutto intento ad escogitare perversi stimoli erotici per sbloccare il suo pa-

drone e consentirgli un orgasmo masturbatorio, sciolto finalmente all'arrivo della polizia.

Sin dalla sua apertura, il romanzo di *Nostra Signora dei Turchi* decolla con precise tecniche joyciane disorientando il malcapitato lettore, nella catena di ossimori, di affermazioni subito smentite, di ipotesi ben presto cancellate, tra continui cambi prospettici e sbalzi trafelati di ogni informazione cronotopica, a partire dalle stesse *dramatis personae*:

Amami! È tanto, sai? È tanto se abbiamo salvato gli occhi. Flora, vestiti e vattene! Non c'era nessuna Flora. Oppure s'è vestita e se n'è andata. Tornando verso lo specchio: adorami! Sulla tavola ardevano bottiglie, candele e coppe di gerani. Lascio cadere le vesti, che aveva raccolto in grembo, ed erano rose. Si versò del pernod, preparato a settanta. Presse un cilindro, uno dei tanti suoi da teatro, e ne trasse dal fondo una corona di spine. Se ne cinse il capo e tornò allo specchio. Distoltesi, avviò il grammofono: "Amado mio", ma a tutto volume.

Poco oltre, vengono elencati gli *objets-fétiches* del rituale, vale a dire «i gerani, anche appassiti, le candele, gli alcolici, l'alcool puro, i portaceneri, il vino molto graduato, lo specchio, poi disposto sulla mensola impero»²³. Ora, l'intero *roman* coincide con un autentico sabotaggio alle istanze dell'Io sia in quanto personaggio sia in quanto lettore, nella misura in cui la prima e la terza persona, con intrusione altrusi del vocativo, e dunque della seconda, si alternano di continuo, in un incessante smottamento della soggettività nell'enunciazione. Tant'è vero che l'autore definisce la propria scrittura in questo caso una «spietata parodia della "vita interiore" [...] monodia affollata da mille e una voce»²⁴. Ruota a sua volta pure il *gender* nell'oggetto desiderato, di volta in volta Madonna, puttana, serva, amico del cuore, anche nei panni dell'editore citrico o generoso, puntualmente omofilo. E questo nelle varie tipologie del romanzo passate in rassegna, alfabetiere di narrazioni messe in moto e presto abbandonate, dal picareccio all'epistolare, dallo storico al filosofico con *pointes* teologiche, esoterico-alchemiche. Il tutto stipato nel *kammerspiele* di un camerino teatrale, in un logoto armamentario alla Des Esseintes, nominato quale modello di una decadenza anglo bizantina divenuta ormai consueto kitsch, allo stesso tempo pronto nondimeno a scherinarsi in qualche novello Cristo sul Golgota o nel martire di turno nell'attesa voluttuosa delle scimitarre turche in un dorato campo di grano. E intanto un Io debordante e depistante muta mascherature e travestimenti, abbozzando conversazioni salottiere un istante dopo vanificate da nuovi intrecci o improvvisi distrazioni. In tal modo, lo spazio complessivo si allarga o si restringe dall'angustia appetante di una camera da letto, con tutte le accidie e fantasticherie che ne conseguono (insieme studio di un aspirante scrittore, impegnato in abbozzi di romanzo, tentativi di trame diverse, oppure camerino di un performer divo, sazio di applausi), al balcone-terrazza

fiorita aperto sull'azzurro infinito del mare, o sulla piazza vocante e brulicante di compaesani, la banda sempre pronta a rintronare col suo frastuono domenicale²⁵. Ecco allora i fantasmi femminili sognati, nell'inevitabile mescolanza di sacro e profano, come la Santa Margherita che va e viene tra empiti passionali e furori conflittuali, bruschi congedi e gemiti minacciosi, issata su di un altare o piazzata a letto nella posa postcoitale mentre con tanto di aureola fuma la sua sigaretta e sfoglia una rivista di moda. Ma può essere, come detto, l'oggetto stereotipo di amori ancillari oppure la partner di avventure settecentesche o di trame naturalistiche. Allo stesso tempo, però, la stanza-cella pare ospitata a Otranto, nel palazzo moresco, nel film la prima immagine che irrompe dallo schermo, in un baluginio nebuloso, doppiato dalla maliosa musica di Musorgskij, *Quadri per un'esposizione*, nella nostalgia sempre della strage turca, mito fondante dell'intero plot. Nel frattempo, la voce recitante guarda al mare, alle sue traballanti barchette prospettando il ritorno dei Turchi per una nuova strage. Il film sceglie quale snodo finale la lunga sequenza della possessione della serva in una cucina fatiscante, tra piatti sporchi di sugo e natiche al vento, con lui cavaliere medievale ostacolato da una armatura molto, troppo ingombrante, per poi sciogliersi nella desolazione della cripta deserta e dell'altare in cui viene ricomposta l'icona della santa. E intanto irrompe sulle immagini la donizettiana *Lucia di Lammermoor*, a differenza dal congedo secco e meccanico del romanzo che ripresenta le clausele dubitative dell'incipit. A suggello di tale oscillazione, non dimentichiamo che spesso l'artista non esita sulla scena a cantare, come nello spettacolo del *Macbeth*, esaltandosi in un'ambigua stonatura, quasi dando ragione alla geniale intuizione di un critico a lui molto vicino²⁶. Memore forse dei nostri grandi interpreti dell'Ottocento, in grado di emulare i cantanti lirici nelle loro escursioni all'estero, in quanto la musica passa la frontiera, questo narratore, autore, attore punta proprio all'*aria*, in un esercizio volutamente disarmonico. Stonature volutamente cercate, nel solco di quel melodramma con cui da sempre l'attore si impegna in un duello all'ultimo sangue, alterando emulazione a beffarda corrosione.

¹ Cfr. almeno Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin, 1960 e Idem, *The Self and Others*, London, Tavistock Publications, 1961.

² Cfr. David G. Cooper, *The Death of the Family*, New York, Pantheon Books, 1970.

³ Cfr. Gilles et Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972.

⁴ Per Jacques Lacan e la sua complessa teoria e trentennale pratica psicoanalitica espressa per lo più oralmente nei celebri Seminari parigini a partire dal 1953, almeno *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. Per Michel Foucault, spesso citato negli scritti da Carmelo Bene, cfr. *Folie et Dérision. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Paris, Librairie Plon, s.d., 1961 e *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁵ Ecco lo scrittore irlandese a *Le vergini delle roccie e Il fuoco*. Ora, l'autore dell'*Ulysses* ricava agevolmente il sincretismo tra masse cristiane e masse pagane da numerosi passi dannunziani, cfr. Paolo Puppa, *Carnevale e Quarantena nel teatro dannunziano*, in AA.VV. (a cura di C. Santoli e S. De Capua), *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev*, Quadermi della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, Roma, 2010, pp. 181-190.

⁶ Ivi, p. 91. Poco oltre, l'attesa della morte è parafrasata a «non essendo ancora benedetti dalla disindividuazione inorganica», ivi, p. 224. O ancora là dove annette «una paternità creativa alla defecazione», ivi, p. 257, allusione prolettica della fine.

⁷ Cfr. Carmelo Bene, *Macbeth* in Idem, *Opere, Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1232 (da adesso *Autografia*).

⁸ Cfr. *Vita*, cit., p. 81.

⁹ Cfr. *Autografia*, cit., p. IX.

¹⁰ «L'orifizio anale diventa l'incipit, la bocca diventa il terminale maledodorante», cfr. *Vita*, cit., p. 82.

¹¹ «Le cantine (buone solo per prendere i reumatismi) e il teatro da martiri catacombali non mi hanno mai riguardato», ivi, p. 135. Questo spiega pure la sprezzatura ostentata nei riguardi di un fenomeno non omologo a quel territorio e nondimeno conguo agli occhi dell'artista, ovvero del teatro di Barba e sodali, ridotti a «folcloristiche tribù dai piedi sporchi», ivi, p. 322.

¹² Ivi, p. 244.

¹³ Ivi, pp. 155-156. A Carmelo che intende solo «togliere di scena», costui appare il più esposto rappresentante della «confessione culturale della "messa in..."», cfr. *Autografia*, cit., p. XIII.

¹⁴ Cfr. Paolo Puppa *La voce solitaria*, Roma, Bulzoni, 2010, in particolare alle pp. 13-46 e pp. 233-285.

¹⁵ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated and with an Introduction by K. Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006. Il testo, edito nell'originale tedesco nel 1999, sistematizza una poetica che, funzionale agli universi scenici di Jan Fabre e Bob Wilson, tanto per fare due nomi significativi, tende a sottovalutare il copione drammatico.

¹⁶ Cfr. *Vita*, cit., p. 137.

¹⁷ «Il corpo che il protagonista esibisce – protagonista è il corpo – è sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio, tumefatto», ivi, p. 209. In queste pratiche rientrano pure la cancellazione o la pittura del volto, altro manierismo caro all'artista, cfr. ivi, p. 340.

¹⁸ Ivi, p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Cfr. *Vita*, cit., p. 230.

²¹ Si tratta in particolare del progetto di registrazione nel 1960 di un ellepi ricavato dal terzo capitolo, *La spiaggia*, dall'*Ulisse*, nel 1960, per la circuitazione radiofonica, al tempo della registrazione di Majakovskij, poi abortito, in quanto l'incisione sarebbe stata distrutta dall'artista stesso, cfr. *Vita*, cit., p. 114.

²² Cfr. James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, p. 352-357. Non si trascuri il fatto che Joyce legge in italiano e con passione D'Annunzio, non ancora nazionalista e bellicista, assieme a Dante e Vico oggetto di grande ammirazione (si pensi, in particolare, all'estremo apprezzamento riservato

dallo scrittore irlandese a *Le vergini delle roccie e Il fuoco*). Ora, l'autore dell'*Ulysses* ricava agevolmente il sincretismo tra masse cristiane e masse pagane da numerosi passi dannunziani, cfr. Paolo Puppa, *Carnevale e Quarantena nel teatro dannunziano*, in AA.VV. (a cura di C. Santoli e S. De Capua), *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev*, Quadermi della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, Roma, 2010, pp. 181-190.

²³ Cfr. Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, cit., pp. 47-49.

²⁴ Cfr. *Autografia*, cit., p. 5. In compenso, il focus ruota altresì intorno alla propria adolescenza consumata entro una Puglia sensuale e mistico-bigotta, «ambientazione e visione d'un sud del sud dei santi», *ibidem*, nel processo sociologico che trasforma la regione da terra agricolo-pastorale in zona di sviluppo turistico-industriale.

²⁵ Sugli spazi scenici del romanzo, cfr. Paolo Puppa *Dal Castello di Otranto a Nostra Signora dei Turchi*, in *Il castello, il convento, il palazzo, e altri scenari dell'ambientazione letteraria* (a cura di M. Cantelmo), Olschki, Firenze 2000, pp. 233-243.

²⁶ Franco Quadri infatti lo paragona, nella sua sfiducia verso la parola, a Tiresia, colui che «parlare non può, ma può cantare parole incomprensibili», cfr. Idem, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 329.

Dario Fo, autore-attore: dall'espressionismo al "corpo dilatato"

di Simone Soriani

Abstract. Dario Fo, in early years, refers to the spectacular experiments from the first half of 20th century. Subsequently during the Sixties, he started studying themes of the popular culture from the Middle Ages to Modern Age, acquiring a knowledge which redesigns, on the one hand, the gestuality and body setting, on the other hand, his narrations and language.

A partire dagli anni Ottanta, dopo il tramonto dell'utopia rivoluzionaria, durante gli anni del cosiddetto "riflusso", Dario Fo ha cominciato ad elaborare un'immagine ideale di sé che ha poi trovato sistemazione definitiva nel *Manuale minimo dell'attore*, apparso a stampa nel 1987 (il volume raccoglie ed unifica precedenti interventi e comunicazioni di Fo, tenuti in occasione di convegni o incontri universitari). Il titolo stesso – che pure allude al Diderot del *Paradosso dell'attore*, espressamente richiamato nelle pagine iniziali del *Manuale* – riflette indirettamente come Fo, tra le sue parallele mansioni di autore-attore-regista-costumista-scenografo, tenda a privilegiare la sua attività attoriale e performativa. Anzi, si potrebbe dire che il Fo del *Manuale* voglia presentarsi come l'erede di una tradizione teatrale popolare e "minore" incentrata proprio sulla figura dell'attore: da Petrolini e l'avanspettacolo del primo Novecento ai clown ottocenteschi, dai comici dell'Arte cinque-seicenteschi fino alla giullarria medievale. Del resto, è proprio questa immagine di Fo