

«Convenevoli del quotidiano fatti preghiere».
Attore e santo secondo Carmelo Bene

Roberto Tessari

Come è risaputo, Jerzy Grotowski propose il suo tanto provocatorio quanto fortunato accostamento tra l'arte dell'attore e la santità in una intervista – *Il nuovo testamento del teatro* – concessa a Eugenio Barba nel 1964, e pubblicata da quest'ultimo l'anno successivo tra le pagine di *Alla ricerca del teatro perduto*¹. È rimasto invece confinato, sinora, entro una discreta penombra il fatto – alquanto singolare, peraltro – che anche Carmelo Bene (sempre all'altezza del 1964) avesse deciso di soffermarsi a lungo sull'identico accostamento, sia dedicandogli l'intera parte iniziale del romanzo *Nostra signora dei Turchi* sia anticipando, proprio lungo lo sviluppo di questo *incipit*, le tematiche intorno alla santità più tardi affrontate (1970) per delineare l'immaginario filmico di *Giuseppe Desa da Copertino. A boccaperta*².

Per quanto il taglio compositivo del narrato di *Nostra signora* scelga di tratteggiare sempre la “strana” comportamentistica, ora casareccia, ora pubblica dell'anonimo protagonista entro un'ambigua rete di bizzarrie sconcertanti e di enigmatici ritualismi quotidiani, la terminologia linguistica impiegata dall'autore per definirne molte peculiarità e molte cadenze ritmiche si abbandona spesso e volentieri alla deriva della più esplicita metafora teatrale: «A volte, sospendeva la prova come un attore»³; «tornava allo specchio. Talvolta non si tratteneva dal complimentarsi. Durante le pause – non i riposi – per esempio, per cui si bissava a tutto scapito del ritmo»⁴; «Un altro spettatore, chiunque fosse, non avrebbe fatto in tempo

1. I due titoli di Barba risultano entrambi piuttosto eloquenti per evocare – attorno all'accostamento tra attore e santo – l'aura di una certa temperie “spirituale” un po' esoterica un po' neo-testamentaria.

2. In realtà, il primo cenno documentato dell'interesse di Carmelo Bene per il santo di Copertino si trova in un scritto pubblicato proprio nel 1964: *Pinocchio e proposte per il teatro*.

3. C. Bene, *Nostra signora dei Turchi*, SugarCo, Milano 1978, p. 24.

4. *Ibid.*

nemmeno ad applaudirlo»⁵; «Improvvisamente tornava di scena»⁶. Per culminare, infine, nella più esplicita ammissione (sia pure ironicamente giocata sul filo dell'anacronismo surreale) di un chiaro rapporto tra lo stralunato “eroe” del romanzo e la dimensione materiale d'uno spettacolo molto italicamente in balia di assessori ed enti locali per il turismo:

cinque secoli fa, proprio lui stava tentando il Turismo a collaborare all'allestimento di una sacra rappresentazione da lui diretta, durante l'occupazione turca. Gli enti pubblici, a ragione distratti e impegnati a seppellire i morti – allora Otranto non era stata ancora espugnata – gli avevano fatto capire l'assurdità della manifestazione [...]. C'era poco da sperimentare. Bisognava seppellire il possibile. [...] – Lo vogliamo fare per le sedie? – gli aveva chiesto l'assessore⁷.

Ma questo non è che il più patente esplicitarsi conclusivo d'un tema semi-secretato ad arte, di cui già le prime righe dell'opera avevano lasciato intravedere la portata essenziale, facendo balenare di scorcio – tra un bicchiere infranto e uno specchio – l'inequivocabile appartenenza del protagonista al mondo delle arti sceniche:

Urtò in un bicchiere che aveva frantumato prima e si ferì. Immobilizzato, sentì il sangue bagnargli le dita. [...] Si avvicinò come un miope alla specchiera. E, come in scena aveva sempre abusato di incidenti simili, disegnò sullo specchio, con l'estremo del dito insanguinato, i tratti essenziali della sua immagine riflessa. Solo quelli essenziali⁸.

Del resto, gli ulteriori atti compiuti davanti alla «specchiera», entro una stanza ormai chiaramente metamorfizzata in camerino teatrale, non possono alludere ad altro se non al configurarsi del difficile rapporto di iniziazione tra un *attore* e l'*immagine* fantastica nella quale è suo compito sapersi transustanziare poeticamente (sino a far “combaciare” i profili dell'uomo e dell'icona artistica):

Dispose due candele ai lati della specchiera sulla mensola e si sforzò di inquadrare il volto entro i limiti insanguinati tracciati prima, finché i contorni del suo ovale vi combaciarono iscritti. Si propose di restare così immobile per un'ora⁹.

L'intero repertorio di banali atti quotidiani esperiti dal protagonista (che risultano “strani” agli occhi del lettore, sia per il loro meticoloso ripetersi, sia per l'apparente insensatezza con cui vengono declinati) finisce così col rivelare, in controtela, la trama ostinatamente rigorosa d'una sorta di singolarissimo *training* attoriale che l'individuo-*artifex* si impone di rispettare col massimo impegno asce-

5. Ivi, p. 25.

6. *Ibid.*

7. Ivi, pp. 65-66.

8. Ivi, pp. 17-18.

9. Ivi, p. 18.

tico, quasi seguendo la falsariga d'un irrinunciabile schema di esercizi, da ripetere ogni giorno secondo una disciplina, una sequenza cronologica e un coinvolgimento di oggetti-simbolo non dissimili da quelli tipici d'un vero e proprio *rito*:

Non aveva ancora terminato il trucco. E il trucco è meditazione. In fondo, in questi riti, salvo una o due volte soltanto, non era mai riuscito a superare i preamboli. Si era smarrito nel rituale, sfinito, ferito, addormentato o ubriaco, e senza grazia [...].

Egli aveva avuto modo di definire, già nei giorni che seguirono i primi esperimenti, "somma incolore" la prefissa demenza oggettiva. Aveva tolto dall'astronomia i termini di "orsa maggiore" e "orsa minore", usandoli come semplici attributi. Nella prima aveva inteso raggruppare quegli elementi che ormai considerava fissi del rituale, quali, ad esempio, i gerani, anche appassiti, le candele, gli alcolici, [...]. Alla seconda, invece destinò gli oggetti cosiddetti variabili, in effetti tutti più utili e pratici di quelli dell'"orsa maggiore", e da lui impiegati al ricambio quasi perenne, in quanto assolvono la funzione di variante tra il chimico officiante e gli oggetti fissi¹⁰.

In altri termini, secondo quanto esplicita la voce narrante del romanzo per sintetizzare il dato segnaletico più significativo del protagonista, «Tutta la sua stravaganza era solo una cura disintossicante»¹¹ intesa a purificare l'interiorità da ogni tossina pernicioso al realizzarsi di una sana «demenza oggettiva». Una terapia alchemica finalizzata a combattere, sul piano dell'ego, contro la forza cogente della razionalità comune e l'inerzia gravitazionale dei suoi statuti logici, in nome di una salubre (se non santa...) «cretineria», capace di sciogliere il soggetto da ogni vincolo alla banalità della logica e delle sue norme, restituendolo alla grazia dell'impensabile *volo* creativo:

Dormiva. Quando era stanco dormiva a bocca aperta. Come un cretino. Sarebbe stato felice di saperlo. Le notti, le avrebbe trascorse a mirarsi dormire. Vivere è in fondo assistere a una disgrazia o a una festa, ma solamente assistere, coinvolti fino a un certo punto, testimoni al massimo e non più. Il peso è religione, etica, e tante volte estetica, rose di piombo e nuvole pesanti, neviccate schiaccianti. Basta togliere l'aria, non contare più sui muscoli, non camminare perché si hanno le gambe. Volare. Assistere. Assistere con tutta l'anima, guardare con tutta l'anima. Appassionarsi come a un caso altrui¹².

Ma la cretineria tanto perseguita dal personaggio, come risulta implicito nel suo sintomo più elementare («dormiva a bocca aperta»: cifra emblematica di Giuseppe Desa da Copertino), sembra costretta a manifestarsi esternamente attraverso segni che non possono non apparentarla – e nella forma più stretta – a un altro tipo di «cretineria» sempre in lotta contro il peso della ragione pratica: quella specifica della santità. Nel gioco compositivo surreale di *Nostra signora*, ciò comporta l'ab-

10. Ivi, pp. 18-19.

11. Ivi, p. 31.

12. Ivi, pp. 31-32.

bozzarsi della paradossale minaccia che viene a incomberre sul regolare procedere del rito-*training* cui il protagonista si è devoluto. E questa minaccia si concretizza nel comico irrompere – entro la dimora-camerino-laboratorio dove il *training* verso la «demenza oggettiva» deve svolgersi – d’un tanto rutilante quanto grottesco concilio cardinalizio convocato al fine di testare e certificare non già l’attorialità, ma (per l’appunto) la *santità* del soggetto:

Lo avrebbero fatto santo. [...] Lo avrebbero fatto santo, lui che voleva diventare cretino. E invero tutti i santi avevano abbandonato le province per leccare gli ori del trono pontificio, magari col pretesto di sputarci su. [...] Lo avrebbero fatto santo. Erano venuti a saperlo. Bisognava impedirlo. Ma come? Spiegare a quei padri che c’era stato un equivoco. E magari non gli avrebbero creduto, avrebbero scambiato una siffatta rivelazione per una ennesima prova di umiltà nella grazia¹³.

Proprio nel vano tentativo di dissipare tanto equivoco, il protagonista prova ad ostentare – in calcolato crescendo – quelle che dovrebbero apparire come testimonianze incontrovertibili della sua radicale estraneità a ogni ipotesi di beatificazione religiosa. Innanzitutto, una strabordante blasfemia: «Recitò due o tre bestemmie, a documento della sua perversione»¹⁴. Poi l’identico, frenetico scatenamento attoriale di cui aveva dato prova Firmin Gémier abbandonandosi a una giga non prevista da copione durante la faticosa prima dell’*Ubu roi*: «Sempre arrancando tra il rosso argento e oro, si mise in piedi sul tavolo e improvvisò una danza sfrenata»¹⁵. Infine, esibendo il rovinoso esperimento d’una assoluta incapacità al volo estatico: «Vista vana anche l’indecenza, tanto era irremovibile la loro fede, si provò a volare, dal piano del tavolo al letto. Non toccò la sponda e cadde riverso. Essendosi librato a mo’ degli angeli, ne seguì una caduta rovinosa che gli valse la frattura di una gamba»¹⁶. Ma nulla sembra poter smuovere i cardinali dalla loro pia convinzione. Sì che da ultimo si rende necessario il confronto più didascalico sia con l’*exemplum* principe d’una santa demenza («Li intrattenne a lungo sulla storia di Frate Asino; San Giuseppe da Copertino, guardiano di porci, si faceva le ali frequentando la propria mal destrezza e le notti, in preghiera, si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando»), sia impegnandosi puntigliosamente a prospettare una vera e propria casistica delle relazioni e delle distinzioni tra “cretineria” nell’ambito del sacro e “cretineria” dello specifico teatrale: «Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna. “Io sono un cretino che la Madonna non l’ha vista mai. [...] Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla”»¹⁷.

Sul primo versante, la santità viene a qualificarsi come assoluta nientificazione

13. Ivi, pp. 48-49.

14. Ivi, p. 50.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Ivi, p. 51.

dell'io e della sua mente, in un volo estatico che esula senza possibilità di equivoco dal controllo consapevole del soggetto:

I cretini che vedono la Madonna hanno ali improvvise, sanno anche volare e riposare a terra come una piuma. Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio. Questo è un santo. [...] È così che un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata¹⁸.

Sul secondo versante, invece, la "cretineria" (o «demenza oggettiva») che il protagonista del romanzo persegue attraverso il suo sconcertante *training* non può risolversi nella inconscia «oggettivazione» di un sé svuotato della propria soggettività «dentro un altro oggetto», bensì nella "controllata" devoluzione di un superlativo *horror identitatis* alle molte sfaccettature d'una crudele *passio* «comunicativa» tra soggetto e soggetto. Ovvero d'una forma crudamente masochista di *extasis*, dove il divino scaturisce dalla ferita che dilacera la barriera posta a dividere io e altro:

I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente che lo fermerà.

I cretini che non hanno visto la Madonna, hanno orrore di sé, cercano altrove, nel prossimo, nelle donne – in convenevoli del quotidiano fatti preghiere – e questo porta a miriadi di altari. Passionisti della comunicativa, non portano Dio agli altri per ricavare se stessi, ma sé stessi agli altri per ricavare Dio¹⁹.

Viene così a svelarsi perché lo strano eroe senza eroismo di *Nostra signora dei Turchi* si ostini con tanta pervicacia e tanto rigore a trasfigurare i suoi giorni sino a far loro assumere le parvenze esatte d'un *training* tutto risolto «in convenevoli del quotidiano fatti preghiere». Ma un simile svelamento, se da un lato non può non verificarsi alla luce delle molte allusioni "incidentalmente" che sembrano collegare strettamente la figura del protagonista ad un normalissimo *status* di attorialità teatrale, dall'altro non si esime dal compiersi attraverso catene di concetti tali da trascendere chiaramente la definizione e la percezione comune di qualsiasi specialismo artistico (come c'era da aspettarsi, considerando che «Il peso è religione, etica, e tante volte *estetica*...»), per investire dinamiche profonde tipiche non solo e non tanto del "lavoro dell'attore su se stesso", quanto piuttosto del lavoro *dell'uomo* su se stesso. Non a caso, più tardi, Carmelo Bene ostenterà un certo disprezzo per il

18. Ivi, pp. 51-52.

19. *Ibid.*

termine attore, e – soprattutto in riferimento alla propria dimensione esistenziale-artistica – amerà contrapporgli l'arcano appellativo di *artifex*.

In effetti, il protagonista del romanzo si presenta ai lettori quasi fosse un comune illusionista da varietà: prende in mano «un cilindro, uno dei tanti suoi da teatro», ne trae «dal fondo una corona di spine»²⁰, se ne cinge il capo e si pone davanti allo specchio, *come se* dovesse controllare con occhio critico le proprie *chances* di assumere in forma credibile le sembianze esteriori di un qualche fantasma scenico. Ma di quale genere di fantasma, qui, si tratta? Non certo di quello d'un comune personaggio drammaturgico, bensì dell'immagine stessa del soggetto che si sta specchiando, però segnata da una clamorosa stigmata cristologica, e – quel che più conta – inscritta ad arte (sino alla perfetta coincidenza) nel disegno di sangue tracciato per distillare gli esclusivi «tratti essenziali» del «chimico officiante». È in *questo* modo che uno tra i più banali «convenevoli del quotidiano» (quotidiano esistenziale o quotidiano professionale, poco importa) si trasforma in “preghiera”, ovvero in *comportamentistica rituale* d'un percorso iniziatico lungo il quale il soggetto dovrebbe liberarsi dal peso delle pressioni finalizzate a circoscriverlo nei limiti dell'io, pervenendo infine a coincidere con quella sua essenzialità che sola può renderlo alchemico *artifex* d'una vita trasfigurata in *Opus*.

Più che attore e poco meno che santo, l'anonimo “officiante” di *Nostra signora* si accinge all'*introibo* del suo ritualismo paraliturgico giornaliero estraendo dal cilindro dell'illusionista non una colomba, ma una corona di spine. Ovvero, il segno-principe d'una *passio* para-cristologica intesa – anziché a compiere una piena comunione salvifica – a istituire una *comunicazione* (“divina” in quanto trasposta a livello della de-menza oggettivata) tra enti egoici ricondotti all'essenzialità del loro essere puri soggetti: una comunicazione, come dirà più tardi lo stesso Carmelo Bene «da un dentro a un dentro». L'iniziazione allo status di *artifex* e il configurarsi di statuti comportamentali in caduta libera verso la condizione di santità non devono affatto coincidere, vanno tenuti ben distinti: eppure entrambi si svolgono su falsarighe parallele, non di rado collegate da parvenze di ponti il cui profilo si perde tra le nebbie equivoche e seducenti ora della falsa identità, ora del ricalco blasfemo. Per mantenersi aggrappati a un sano distinzionismo, diventa allora necessario dimostrare giorno dopo giorno – a se stesso e agli altri – che si è decisi al volo pur senza saper volare (in quanto si persegue un volo *altro* da quello estatico): «si lasciò andare giù, sulla strada. Cadde seduto, ma dolorosamente. Non era la prima volta che si buttava dalla finestra. [...] Era livido e sanguinava»²¹.

Occorre che una consapevolezza sempre desta (quella del cretinismo “controllato”, appunto) sia comunque pronta a individuare e a dissipare ogni forma di confusione tra i due stati. Ma occorre anche saper focalizzare il nucleo genetico della confusione, e saper insistere ad aggirarsi con spudorata curiosità nei suoi immediati paraggi. Ciò spiega, forse, perché Carmelo Bene – dopo aver rivendica-

20. Ivi, p. 17.

21. Ivi, p. 39.

to la condizione di *artifex* per un suo *alter ego* fantastico davanti a un concistoro da romanzo, eleggendo Giuseppe Desa a *exemplum* principe della santità vera – abbia poi scelto di comporre, in forma di partitura cinematografica, la più visionaria anti-agiografia devota del santo di Copertino. In essa, non a caso, torna a riproporsi il tema del problematico confronto tra santità e arte, col suo viluppo di equivoci che – in questo caso – co-involgono Giuseppe, il pittore Malatasca e la modella di quest'ultimo, interferendo enigmaticamente con le estasi e i voli miracolosi del protagonista. Come quando il giovane santo, mentre se ne sta «semplicemente in ginocchio, mezzo incantato dagli echi del mattutino dei frati»²²:

si mostra assai turbato, dibattuto (la porticina della sua cella è aperta nel buio del corridoio), tentato dalla porta della cella di fronte – albergo del pittore – che geme schiudendosi [...].

Incorniciata dal telaio della porta ora aperta, la modella, a perpetua disposizione del pittore e delle sante che veste via via di turno, è costretta a denudarsi tra un secolo e l'altro [...].

La modella è per un attimo (e più d'un attimo) paralizzata alla vista di quel monaco "sciocco" che le sta praticamente inginocchiato davanti e non può fare a meno di sorridere e il sorriso di lei fa "atterrare" (era prima genuflesso a un palmo dal suolo) Giuseppe sui ginocchi²³.

Ma il punto più significativo dell'enigmatico plesso santità-arte ancora presente (con tutte le sue complicità) nella partitura cinematografica non va indicato tanto nelle dinamiche contingenti alle interferenze più o meno negative, se non "demoniache", che possono intrecciarsi tra le due polarità, quanto piuttosto nella scelta dell'autore di sottolineare a più riprese – e con la massima forza – una strettissima *parentela nella diversità* tra santo e *artifex*. È quanto si verifica, e in forma davvero pregnante, nella sezione intitolata *Convalescenza di Giuseppe*. [...] *Interno-esterno*, dove

Giuseppe è a letto a ventre in giù, convalescente. Circondato dal nero... Se alza il viso, è solarizzato da un abbaino-feritoia... Non ce la fa. La testa non ci cape... (sente fuori cinguettare gli uccelletti)...

Rapito, cerca di incastrare, ingenuamente, la testa nella feritoia, conservando la bocca aperta, ma sbatte la fronte contro la pietra-limite...

Per iscrivere il tondo della sua testa nel quadrato luminoso, è necessario chiudere la bocca [...] ... Così, di spalle – a tutto schermo – assistiamo alla iscrizione di un cerchio in un quadrato: quadrato bianco, perché luminoso (abbaino), e cerchio (testa di Giuseppe) nero (perché in controluce).

[...] Giuseppe, il cerchio, la perfezione rigorosa inscritta nel quadrato della esattezza squallida di questo nostro mondo, deve inscrivere un cerchio nel cerchio ancora [...].

22. C. Bene, *A boccaperta*, Einaudi, Torino 1976, p. 76.

23. Ivi, pp. 76-77.

Giuseppe ha male, ha male veramente. Ha male al male. Ma dentro il cerchio della sua testa ormai si è spalancato quell'altro cerchio aperto della sua bocca²⁴.

Qui, proprio come era avvenuto per l'*incipit* di *Nostra signora dei Turchi*, quando l'iniziando *artifex* cercava di "inscrivere" il riflesso del proprio volto entro un contorno di linee che ne essenzializzavano l'ovale, il tratto distintivo più profondo della condizione di santità toccata in grazia a Giuseppe viene a simboleggiarsi attraverso il suo impegno tanto ostinato quanto masochista ad inscrivere – ma «ingenuamente» – la testa in un «quadrato» di luce. È così che viene a configurarsi, con la forma privilegiata del cerchio, il primo stadio della «perfezione rigorosa» di quella santità che apre un buco divino «nel quadrato della esattezza squallida di questo nostro mondo». Ma il simbolo non può risultare davvero compiuto se, nella circonferenza abissale profilata dalla testa, non si apre quell'ulteriore e ultimo buco nero che solo la "cretineria" può spalancare: il «cerchio nel cerchio» della demenziale *bouche béante*. D'altro canto, la sofferta oltranza inconsapevole che spinge Giuseppe a fare del suo corpo dolente un puro gioco di astratte geometrie metafisiche si muove sulla falsariga d'un processo di guarigione dal mondo «della esattezza squallida», e diventa strada privilegiata per intraprendere un viaggio indirizzato – oltre l'«incanto» dell'udito e dello sguardo – verso l'estasi muta della visione:

Giuseppe può contemplare la primavera che si esprime in un lunghissimo, altissimo tronco d'albero [...].

Lo sguardo, in soggettiva, segue il tronco dell'albero che cresce, sale, sale, ma non arriva ai fiori; ma non arriva a contemplare il fine di quell'estenuante viaggio vegetale. Lo schermo 35 mm non consente di più. La panoramica non è finita:

[...] Ha la meglio il dolore, [...] il dolore che gli consente di seguire gli sviluppi del fusto di quell'albero, sì, ma oltre l'interlinea, cioè in un altro film... Ed allora Giuseppe chiude gli occhi, per aprire più rotonda la bocca.

Giuseppe apre la bocca e vede altrove, in alto, un altro "alto" – interrotto dal fusto –, il fusto, quello stesso che riprende e continua ed esplose in una pasqua di rosa di fiori di pesco. A tutto altro schermo²⁵.

Come è facile desumere dalla seconda parte della citazione, siamo qui di fronte a una ipotesi tecnologico-linguistica che costituisce il fulcro espressivo (nonché la difficoltà logistica precipua) della potenziale traduzione filmica di questa partitura. Il progetto operativo di Carmelo Bene per *Giuseppe Desa da Copertino* prevedeva in effetti (destinandola a talune occasioni-culmine dello spettacolo, tra cui quella in oggetto) la proiezione al pubblico di due diverse pellicole su due schermi sovrapposti. Sull'inferiore, si sarebbero viste le azioni del santo «in questo nostro mondo», mentre quello superiore avrebbe ospitato le epifanie visionarie di un

24. Ivi, pp. 36-37.

25. Ivi, pp. 37-38.

mondo *altro*. Considerata entro una simile prospettiva, dunque, la «convalescenza» del protagonista non poteva che attuarsi in quanto tormentosa ma intrepida “cretineria fuori controllo”, tesa sino allo spasimo a trasfigurare l’io in geometrie assolute, onde poter risalire – lungo un tronco d’albero stirato verso l’alto tanto da farsi *axis mundi* – dagli inferi della «esattezza squallida» a quella dimensione “altra” che solo un altro schermo può ospitare: il *mundus imaginalis* dove hanno il loro luogo privilegiato tutte le visioni dischiuse dal volo estatico, compresa una «pasqua di fiori di pesco».

Del resto, l’ipotesi di “eccedere” le norme abituali della produzione e del consumo del prodotto filmico, reduplicandone i fattori strutturali, va considerata meno adeguamento rigoroso del mezzo al messaggio di fondo che la partitura intendeva veicolare. Se l’anonimo di *Nostra signora* non deve essere considerato un banale attore, bensì un iniziando a quella condizione di *artifex* che eccede qualsiasi attorialità (reale o metaforica), Giuseppe non andrebbe confuso con «tutti» quei «santi che avevano abbandonato le province per leccare gli ori del trono pontificio, magari col pretesto di sputarci su»: la sua perfetta “cretineria” incontrollata lo renderebbe degno di figurare come chiaro esempio d’una modalità di “essere santo” in grado di *eccedere* la santità. Ma “eccedere” traboccando verso quale direzione? Mentre la spinta acceleratrice che trascina l’iniziando del primo romanzo a staccarsi dall’orbita gravitazionale dell’attorialità di convenzione punta dichiaratamente verso l’astro dell’*artifex* di stampo alchemico, il vettore cui si abbandona senza controllo Giuseppe sembra mirare a una costellazione diversa, nel cui disegno non sarebbe poi troppo azzardato riconoscere qualcosa di simile all’immagine di uno sciamano *sui generis*.

L’apparente demenza che distingue e separa il santo di Copertino dalla società dei comuni mortali, l’irresistibile attrazione che su di lui esercitano realtà (come un albero) in grado di fungere da supporto simbolico di “viaggi” che travalicano le coordinate terrene per spingersi verso mondi “altri”, le doti visionarie, le qualità taumaturgiche attribuitegli da tutti, nonché – infine – la grazia del volo estatico (suoi specifici marchi di santità) possono essere considerati altrettanti segni d’una condizione sciamanica. Ma ancora a questa condizione rimandano taluni *exploits* più clamorosi della sua iper-infantile demenza, quando si scatena oltre ogni logica il gusto del protagonista sia a infliggersi ferite, sia a perdersi in un turbinio di suoni, di costumi “araldici” masochisticamente raffazzonati, di folli rotazioni e di effetti luminosi, che si potrebbero considerare degni della più primordiale e sgangherata *spettacolarità* ritualistica:

Giuseppe, esasperato, impugnate non si sa dove, come due frecce, due piume-penne da scrivere, corre sonante e urlando verso la piazza assolata...

Nella corsa, si conficca – hanno punte di ferro – le due piume nel cranio. È un’improvvisazione araldica, dolente e folle questa sua urgenza d’un cappello piumato – ne aveva visto certamente qualcuno prima – e...

... arrivato in piazza, impugnata una spada enorme, ma dalla parte della lama, a mo’ di croce, si mette, *sempre* urlando, a roteare quella lama, accecando in riflesso gli spetta-

tori occasionali e sprovveduti di quella scena, rotando anch'egli, come una trottola su se stesso, tra lo sgomento e il vuoto generale...

La spada gli vola via, accecante, lasciandogli le mani insanguinate e...
Giuseppe stramazza squilibrato, a terra...²⁶.

È questa una sequenza di azioni “eccessive” che potrebbe illustrare in forma paradigmatica la dinamica di fondo peculiare all'itinerario verso la vera santità tratteggiato dal protagonista di *Nostra signora*: «così [...] un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata». Eppure, nel contempo, è anche una *performance* episodica – tanto frenetica quanto vuoi masochista vuoi priva di ragioni apparenti – tale da non escludere la possibilità d'un qualche accostamento (sia pure solo in chiave di similitudine) con i bizzarri e strampalati «convenevoli del quotidiano fatti preghiere» che costellano, nel romanzo, il metodico *training* verso lo stato di *artifex*. Certo, mentre nel primo caso si tratta d'un momentaneo scatenamento da ogni freno d'una coscienza vigile, nel secondo abbiamo sempre a che fare con ritualismi voluti e ripetuti per scelta. Ma entrambi i fenomeni sembrano alimentarsi da una qualche fonte comune: da un sostrato nascosto, dove la pulsione del soggetto a eccedere (ora l'attorialità di convenzione, ora la santità canonicamente intesa) trova strumenti ideali alla destrutturazione dell'ego e della sua comportamentistica coatta, recuperandoli da un repertorio di *teknai* comunque fondate sulla transustanziazione del gesto funzionalistico in atto dalla valenza rituale, dell'oggetto comune in medium d'una *poiesis* visionaria, della parola significante in musica *phonè*. È il repertorio d'un deposito di strumenti che *sembra* assai simile a quelli o del normale attore, o di chi voglia provarsi a percorrere l'iter che conduce alle beatificazioni ufficiali. Ma che – a uno sguardo più attento – risulta tipico d'una sorta di *ars alchemica ante litteram* declinata in chiave sciamanica: dove co-esistono (fuse assieme nel crogiolo d'una sacra teatralità senza teatri) le qualità tipiche dei «passionisti della comunicativa» che portano se stessi agli altri per «realizzare Dio» e le potenzialità di volo estatico, immanenti in chi sceglie di perdersi in una «identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto».

Semplificando (e di molto), si potrebbe dire che – nel pensiero del primo Carmelo Bene – l'obiettivo poetico di eccedere l'attorialità convenzionale e la propensione “teologica” a valorizzare figure che eccedono qualsiasi norma intesa a regolamentare l'esperienza del sacro, marciando in distonico parallelismo, pervengono comunque – ma senza esplicitarlo – a individuare, in un plesso di pratiche sciamaniche, l'enigmatico *quid* che potrebbe spiegare certe strane “sommiglianze” tra attore e santo. Come se – casomai avesse letto e meditato a modo suo il Leiris de *La possessione e i suoi aspetti teatrali*²⁷, o l'ultima pagina di *Lo sciamanesimo e le tec-*

26. Ivi, pp. 53-54.

27. Cfr. M. Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali* (1958), trad. it. di M. Schino, Ubulibri, Milano 1988.

*niche dell'estasi*²⁸ – Carmelo Bene si fosse sentito spinto a interpretarli quali testimonianze in favore dell'ipotesi secondo cui lo sciamano potrebbe essere l'arcaico antenato comune tanto dell'attore quanto del santo. O, meglio, potrebbe essere unica figura archetipica di sintesi del plesso di antinomie entro cui devono spaziare gli statuti eventuali di entrambi: scatenamento e controllo, *trance* e finzione immedesimativa, volo estatico e volo di poesia, santa demenza e "cretineria" controllata ad arte. Ed è, forse, proprio questa ipotetica discendenza comune a far sì che tanto il *training* dell'*artifex*, quanto l'ostinata dismisura comportamentale di chi va eccedendo la santità amino esercitarsi soprattutto (se non quasi esclusivamente) negli ambiti della parola, della gestualità, dell'immagine. La cretineria senza controllo e la cretineria sotto controllo della volontà di trasformare «i convenevoli del quotidiano in preghiere», in fin dei conti, ruotano entrambe senza posa attorno a una triade che contiene in sé gli *elementa* fondamentali di un'*ars* che può riguardare, sì, uno stile di esistenza, ma anche lo strumentario tecnico dello spettacolo. Un giorno, Carmelo Bene definirà *phonè* quella a-semantica "emissione dell'anima" che – per Giuseppe – si manifesta quasi sempre nella perfezione idiota della *bouche béante* silenziosa, e talvolta nell'urlo. E definirà «levar di scena» quel processo di interiorizzazione assoluta della *dynamis* immaginale che segna (anche contro ogni precauzione iconoclasta)²⁹ il culmine dell'oltranza estatico-visionaria di un «cretino» che abbia «visto la Madonna»:

Alza lo sguardo al suo dipinto mancante... La sua Madonna non c'è più, è vero, ma la sagoma del quadro, il telaio, la cornice si evidenzia sopra il muro ingiallito. Più bianca. Un quadrato più bianco di quell'altro bianco della parete. Un vuoto più evidenziato... Giuseppe si trascina ginocchioni, calamitato da quel quadro bianco ed è subito in estasi... Che significa? Niente di difficile. [...] Non ha più bisogno dei ritratti di Dio per essere in balia dei Suoi misteri... [...] Ora capisce il cinema, il suo film.
... E rimane così bocca aperta, estasiato da quella immagine assente³⁰.

28. «Bisogna anche dire qualcosa del carattere drammatico della seduta sciamanica. [...] Ogni seduta veramente sciamanica finisce per diventare uno *spettacolo* senza uguali nel mondo dell'esperienza quotidiana. I giuochi col fuoco, [...] l'esibizione di prodezze magiche svelano un altro mondo, il mondo favoloso degli dèi e dei maghi, il mondo in cui *tutto sembra possibile*, in cui i morti tornano alla vita e i vivi muoiono per poi resuscitare, in cui si può istantaneamente sparire e riapparire [...]. Qual bel libro si potrebbe scrivere sulle "fonti" estatiche della poesia epica e del lirismo, sulla preistoria dello spettacolo drammatico e, in generale, sul mondo favoloso scoperto, esplorato e descritto dagli antichi sciamani» (M. Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, pp. 540-541).

29. Ricordiamo che l'icona della Vergine viene tolta dalla cella di Giuseppe su ordine del guardiano del convento «convinto [...] che quel benedetto monaco trascuri la carità verso il prossimo a cagione di quella eccessiva devozione per la sua immagine prediletta» (C. Bene, *A bocca aperta*, cit., p. 102).

30. Ivi, p. 103.