

Paolo Puppa

**DARIO FO E CARMELO BENE:
DUE SOLILOQUI OPPOSTI
E COMPLEMENTARI TRA
UN MILLENNIO E L'ALTRO**

In una novella pirandelliana *Lontano* del 1902, dai chiari accenti ibseniani (lo scrittore agrigentino ne svilupperà una variazione trent'anni dopo nel dramma *Trovarsi*) il marinaio norvegese Lars Cleen sposa Venerina, una ragazza siciliana di Porto Empedocle, per ritrovarsi alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Un autentico incubo, in quanto davanti agli altri esseri umani "si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?".¹ In effetti, lo straniero, anche quando cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella propria diversità dall'orribile accento che svela l'appartenenza ad un'altra *phonè*. Esprimersi fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, idioma dell'infelicità. Questo, il primo trauma di chi è costretto a lasciare la terra madre. La demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci, capaci di inventare un lemma che idealmente comprendesse quanti non ne condividevano la loro etnicità. Il che avviene, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto *Barbaros*, rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare per "onomatopea imitativa e reduplicativa",² chi si esprime in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *Barbaros*

¹ La citazione è presa da Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, I, II, p. 957.

² Cfr. Remo Ceserani, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo*, in *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, 2 Voll., Bulzoni, Roma 1997, Vol. I, p. 319.

finisce per coincidere col non umano, coll'altro da sé con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile, pertanto, nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. È la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, di cui però un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi e, insieme, la fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificandosi nello scambio verbale coll'altro, entro il medesimo vocabolario, tutti essendo in effetti condannati ad essere interpretati, dunque, tradotti dall'altro anche all'interno di una medesima *langue*.³ Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, dal momento che questa stessa lingua minorata può divenire anche fonte di comicità, grande occasione per il lazzo esilarante. Si pensi solo alla commedia dell'arte che fa ridere sull'inadeguatezza linguistica e sull'ipercorrettismo, per cui metecismo e pluralità idiomatiche si risolvono nell'arlecchinata multicolore dei vocabolari. Tutto ciò apre il discorso sul performer di parola, sui suoi limiti enunciativi e ricettivi, circoscritti nel piccolo territorio locale o nazionale. Tanto più in tempo di mercato mondiale delle merci e dell'imperialismo anglofono, in cui tale drammaturgia risulta di fatto condannata alla subalternità rispetto alle gerarchie massmediatiche, ridotta all'emarginazione di chi non dispone dell'immagine e del suono, o della contiguità espressiva tra corpo e canto. Da qui la tournée in funzione di diaspora attivamente praticata e non drammaticamente subita.

Di recente, una mia mappatura sull'assolo in scena, in particolare quello caratterizzato dalla riunificazione tra autore e attore nella medesima persona si articolava sull'opposizione tra Dario Fo e Carmelo Bene, utilizzati da me quali archetipi di riferimento di due diversi modi di intendere e praticare il soliloquio in palcoscenico.⁴ Da un lato il diurno, nella misura in cui attraverso l'atto affabulatorio l'artista pretende di spiegare il mondo, raccontando vicende che abbiano un senso; dall'altro il notturno, permeato dalla rinuncia a spiegare la Storia, storie piccole e private comprese, nell'irrisione dell'istanza dialogica verso l'altro. Da

³ Cfr. Georges Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975.

⁴ Cfr. Paolo Puppa, *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni Roma 2011, pp. 93-100.

una simile contrapposizione tra Dario, spinto col suo *risus* riformatore da precise strategie informative e Carmelo, sulfureo e autoriflesso su orizzonti metafisici, in apparenza due modelli antitetici, emerge una polarità tra una tendenza illuminista e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche discorsive. In Fo,⁵ si tratta di una solitudine apparente che in realtà intende rappresentare una voce collettiva, in quanto non racconta se stessa, ma traccia una contro-storia dei vinti, dei dimenticati dai manuali del potere, dei paria trascurati, in un orizzonte manzoniano più che brechtiano, a mostrare il privato di un Soggetto anonimo, nel suo istinto di sopravvivenza. Analogamente, l'adozione di registri epico-comici viene da Fo motivata colla propria autoinvestitura a rappresentante di una comunità ideale, non di se stesso e questo nella divisione manichea tra buoni e cattivi, i nostri e i loro, i *conquistadores* e gli *indios* come nel *Johan Padan*, contadini medievali e feudatari, sfruttati e sfruttatori. Del resto, *Mistero buffo* nel '69, il cui travolgente successo imprime una formidabile accelerazione proprio al monologo di piazza, ideato all'inizio come uno spettacolo di gruppo, ha scelto la forma monologica della giullarata solo in un secondo momento.⁶ Soluzione poi ripresa ne *La storia della tigre* nel '79, e nel citato *Johan Padan a la Scoperta de le Americhe* del '91 e *Lu santo giullare Francesco* del '99. Nei suoi assolo, comicità e isolamento del performer si intrecciano tra loro in una visibilità epocale, vertice della scena italiana a fine millennio, tesa a convincere/sfidare una folla, mentre l'ideologia programmatica fa leva sull'incontro tra istanze rivoluzionarie e recupero della Chiesa dei poveri. Testimone, giornalista d'inchiesta, cronista politico del presente, aspetti fusi assieme nelle debordanti introduzioni alle giullarate. E partendo da simili premesse la lingua deve necessariamente elementarizzarsi, rendersi a sua volta trasparente, a garantirsi il contatto col destinatario, grazie a messaggi al limite emuli della ridondanza da agit-prop. In questo, Fo odia le avanguardie, i giochi criptici e autoreferenti. Una poetica, la sua, che ritiene

⁵ Sugli snodi di una carriera sempre più politicizzata, oltre al divertente Dario Fo, *Il paese dei Mezarât. I miei primi sette anni (e qualcosa di più)*, Feltrinelli, Milano 2002, cfr. Joe Farrell, *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, Methuen, London 2001. Su quella della moglie Franca Rame, cfr. Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Franco Cesati, Firenze 2009.

⁶ Cfr. (a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini), *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita di Dario Fo e Franca Rame*, Libri Scheiwiller 1998, Milano, p. 120.

compatibili il popolare e la ricerca teatrale, nella fiducia che si possano coniugare assieme il semplice e il teatro d'arte. Se la lingua verbale vuole essere semplice, in compenso la scena riempita dal suo corpo può farsi complessa nel segno, moltiplicandosi, ma mai a scapito della chiarezza.

Ebbene, il costante rifiuto di una recitazione naturalistica e mimetica richiede a Fo un doppio atteggiamento recitativo, ovvero mostrare l'altro da sé e allo stesso tempo esibire stupore davanti alle sue iniziative, secondo la lezione brechtiana, in particolare quella del teatro di strada. In più vengono riutilizzate varie memorie sceniche e sistemi culturali, dalla clownerie ottocentesca all'avanspettacolo del primo '900, dal giullarismo medievale alla commedia dell'arte. E non si dimentichino agli esordi nei soliloqui radiofonici, a partire almeno dal programma *Chicchirichì* del '51, sia il focus tematico verso cui si fissa, ovvero storie surreali, distorcimenti di stereotipi, leggende, miti, religiosi e non, sia l'affinamento fonico esercitato. Ma dove funziona come autentico apripista e solitario cerimoniere, scanzonato ma autorevolissimo, è la tecnica con cui opera il riscaldamento della sala, tra prologhi e antiprologhi, scampoli informali di comunicazione, anche nel dettaglio non trascurabile di invitare il pubblico ad accomodarsi e dove improvvisa concessioni al qui/ora dell'*audience*, risucchiata a poco a poco da simili cerimoniali. E abitua, così, lo spettatore a familiarizzare colla sua figura diversa dai personaggi, preparandolo al passaggio dalle lunghe prefazioni al racconto vero e proprio. E intanto il montaggio accumula una serie di gesti-battute di volta in volta in anticipo rispetto alle svolte successive, in cui prefigura i nuovi ingressi con brevi torsioni fisiche, mentre pronuncia ancora battute del personaggio precedente. Allo stesso modo, un colpo d'occhio ben evidenziato in un determinato spazio individua altri interlocutori nel singolo episodio, al limite piazzati virtualmente anche in sala, a coinvolgere in tal modo parti del pubblico direttamente. Può essere altresì la camminata da una parte all'altra della ribalta, può essere la pausa prolungata che sconcerca e crea orizzonti d'attesa in platea o ancora la muta risata o l'inserimento brechtiano della didascalia inserita nel flusso del racconto drammatizzato.⁷ E nella grana della sua voce si possono indivi-

⁷ Cfr. Simone Soriani, *Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007 pp. 294 e sgg. In particolare, sulle analogie col primo piano cinematografico nelle tecniche recitative di Fo, cfr. Idem, *Dario Fo e la fabulazione epica, in Prove di drammaturgia*, 1, 2004, pp. 28-29.

duare almeno tre spie caratteriali in uno scambio interno incessante tra di loro: una bassa e greve, dalle risonanze gutturali e terragne, una femminile-infantile, nasale o in falsetto e una terza, quella quotidiana, personale, per le introduzioni del giornalista-*entertainer*. Sono questi tre suoni, in fondo, a comporre la tastiera dei respiri, delle salvazioni, delle scale sonore in cui differenzia le figure via via e le mette in contrasto, purché però il pubblico non perda mai il filo del *filò*. Un *labyrinthus*, insomma, ben percorribile. La sua voce ha fatto i muscoli tra suoni rauchi e falsetti, di testa e di visceri,⁸ dalla tenuta smisurata, una bulimia verbale in grado di resistere ad ore di soliloquio (i prologhi dispersivi, a introdurre la *performance*). Una vera gola profonda. In particolare, dall'incipit giornalistico sull'oggi, sulla scia del *living newspaper* americano anni '30, dove lega con la sala ricaricandosi le batterie al minimo spunto offertogli dalla stessa (l'ingresso di uno spettatore in ritardo, la sistemazione di parte del pubblico ai suoi piedi in prosenio, tanto per citare alcune di queste tecniche di avvicinamento) al faticoso momento dell' "andiamo a recitare", la sua *phonè* non muta timbro e colore. L'attore professionista, colui che si cela dietro il personaggio, tende a ritirarsi prima e dopo la recita grazie a procedure personali che richiedono comunque un isolamento protettivo, una separatezza accurata dal quotidiano per preservare l'energia emotiva implicita nell'escursione psichica nell'altro da sé. Dario, invece, senza soluzione di continuità, prima e dopo il pezzo, dialoga col pubblico, non avendo alcuna tensione da preservare e da sfiatare. E nondimeno Fo si costruisce l'immagine di attore eccentrico, addestrato al mimo disarticolato e alla fisicità astratta dalla contiguità di Jacques Lecoq, che rende sinuoso e flessibile una corporalità altrimenti ingombrante, così come alla narrazione debordante e spiazzante. Nessuna scuola di teatro alle spalle, nessuna voglia di interpretare un personaggio diverso da sé, in quanto non lo si può classificare in alcuna maniera secondo la grammatica dei ruoli in auge sulla scena da secoli.

⁸ Per la mappatura delle possibili voci di Fo, da quella iniziale dell'intrattenitore, quindi favolistica e digressiva di testa specie nelle parti parodizzate di vittima ingenua (spesso acuta e in falsetto), a quella intestinale e scatologica (lo zanni affamato e infoiato), basti pensare al pezzo strepitoso *Le nozze di Cana*, entro *Mistero buffo*, colle due versioni, angelicante-effeminata e carnale-ebbra-contigua al demonio, che si contendono il microfono, rimando al mio P. Puppa, *Tradition, Traditions and Dario Fo*, in *Dario Fo. Stage, Text and Tradition* (by J. Farrell and A. Scuderi), Southern Illinois University, Carbondale and Edwardsville, 2000, pp. 181-196.

All'opposto, sta il monologo deresponsabilizzato rispetto al momento storico e privo di qualsiasi velleità di piacere-sedurre, ovvero l'assolo onirico derivato in qualche modo dall'oltranza egolatrica di Carmelo Bene, racconto di solito appoggiato su autobiografie e molteplicità dissipate di personaggi appena sbazzati, a volte ricavati pure da disinvolute irrisioni di testi classici. Qui il soliloquio comunica sul piano sensoriale più che ideologico. In questo caso, il protagonista rifiuta un discorso ordinato e punta decisamente ad una confessione-sfogo delirante, nell'odio esplicito per l'identità attoriale e l'unità del personaggio in quanto entità a tutto tondo. In tal senso la sua non tanto celata ammirazione per i lungodegenti in manicomio, prima della legge Basaglia, va in questa direzione, verso il rumore auto significativo. Bene si situa anche nel versante del postmodernismo o, meglio, del postdrammatico⁹ 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 niente contemporaneità in lui, insomma, piuttosto una non resistibile inclinazione per il *pastiche*, per la contaminazione umoristica e impietosa di generi, stili e poetiche, che modula repertori orientati verso il teatro elisabettiano, da sempre saccheggiato, vedi i tanti spettacoli shakespeariani o le frequenti manipolazioni da Marlowe a Lewis rilette alla luce di Artaud.

Diversa altresì l'ideologia del corpo tornato al centro. In particolare, la dilagante presenza escrementizia, nevrotica e colpevizzante in Carmelo è riconducibile in lui alla materialità bestiale della madre partoriente come nelle invettive di un cristianesimo pessimista medievale, mentre appare, viceversa, gioiosamente carnevalesca nel Fo della *Nascita del villano* e dei suoi zanni appestanti e petomani. Torniamo allora per un attimo alla novella pirandelliana, al suono che cola dalla bocca non decifrabile, fonema astratto, quasi aria che esca

⁹ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated and with an Introduction by K. Jürs-Munby, Routledge, London and New York 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.

dal foro di sotto, pertanto, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, qui purtroppo ben differenziati. Quante volte una simile immagine raggela le fantasticherie barocche di Bene, la sua *inversio ordinis* con rovesciamenti che umiliano il significato e biologizzano ogni tentativo di comunicazione! 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'ano.¹⁰ In conclusione, un disgusto totale accumulato verso la presenza ontologica dell'lo e del corpo stesso, semplice collegamento tra due cavità. Testimoni le frequenti automutilazioni, specie nella sua filmografia, di un corpo volutamente tumefatto e acciaccato o di un volto piagato a mo' di martire cristiano, il tutto tramite fasciature, laccioli e bende sanguinolenti. Così avviene ad esempio nella sua fulgida *performance* in *Nostra Signora dei Turchi* del 1966, dove una vetrata a piombo impedisce al pubblico una completa ricezione di quanto avviene in palcoscenico, tra lanci di carta igienica arrotolata a pallottoline che a mo' di scherno Carmelo ogni tanto si degnava di effettuare in sala. Al di là di questa controversa quarta parete, si intravede il goffo e sublime tentativo con cui l'attore si trasforma in novello Icaro sulle note della *Traviata*, con immancabile caduta e medicazione con puntura; infine, il lungo monologo sul proscenio centrato tra gli altri motivi sulla infanzia saracena-pugliese assediata da frati goderecci e condita di goliardate contro i tabù cattolico-nazionalisti. La stessa finta auto-mutilazione si ritrova nella messinscena del *Macbeth horror suite*,¹¹ 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. Non mancano analogie tra la fisicità di continuo messa a rischio dal protagonista e le soluzioni provocatorie adottate, tra arte concettuale e *happening*, da Marina Abramovič, che si esibisce in alcune gallerie o dietro vetrine di negozi, ora im-

¹⁰ L'orifizio anale diventa l'incipit, la bocca diventa il terminale maleodorante, cfr. Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 82.

¹¹ Verificato nella ripresa televisiva, datata 1997, dello spettacolo dell'anno precedente, che rilancia la prima edizione scenica del 1983.

bile 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.

Fin dall'inizio Carmelo Bene entra agevolmente nella corrente novecentesca caratterizzata dall'anti-Io, nel senso di odio/ insofferenza nei riguardi dell'egolatria, innestata in Europa dall'uscita di alcuni trattati di varie discipline filosofiche e psicoanalitiche nel decennio '60-'70. Nell'ambito anglosassone, basti citare figure come Ronald Laing o David Cooper, che hanno lavorato sulle patologie schizofreniche, in quello francese l' *Anti Œdipe* di Deleuze e Guattari, seguito dagli studi importanti di Lacan e Foucault, 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. Da qui, un nichilismo devastante contro la vita, contro ogni principio identitario, contro strategie psicologistiche e didattiche, contro ottimismo storicistici. Da qui, l'accumulo nel testo testamentario, redatto dal suo devoto Giancarlo Dotto, di continue maledizioni contro l'esistenza e l'atto stesso di nascere, svalutato a vera iattura sino all'invettiva blasfema: "la scrofa ti espelle dal suo ventre abominevole, ti cestina nella discarica della vita".¹² Così, una delle ultime battute nel copione tratto da *Macbeth* è "Tu vieni Annientamento Incomincio/ a essere stanco del sole".¹³ Insomma, l'Io viene liquidato attraverso atti irriverenti e parodici, che comportano coerentemente la demonizzazione della maternità (coi suoi archetipi mariani) metaforizzata ad evacuazione escrementizia, 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".¹⁴ 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 quest'ultimo si esprime. Sia la scrittura, strumento dell'autore, sia la parola orale,

¹² Cfr. *Vita*, cit., p. 91.

¹³ Cfr. Carmelo Bene, *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. 1232.

¹⁴ Cfr. *Vita*, cit., p. 81.

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".¹⁵ Eppure, un simile martellamento, ribadito con foga crescente 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 eventitappe. Il suo nichilismo ontologico, refrattario a qualsiasi responsabilizzazione dell'Io di matrice appunto illuminista, e la nostalgia per l'inorganico da cui proveniamo e verso cui saremmo diretti non gli impediscono, però, di costruirsi un monumento in vita, favorito altresì dai suoi apologeti (specie in suolo francese). Un io che, pur disgustato dagli attori e dalla loro istanza a mostrarsi, non esita nondimeno a re-incidere i propri copioni tra radio, medium ovviamente prediletto, palcoscenico, versione narrativa, adattamento televisivo, traduzione filmica, sempre destrutturando il contenitore e spiazzandolo, con mutazioni selvagge di registro e frequenti intrusioni meta. E una simile forsennata attività produttiva riesce paradossalmente a convivere colla poetica dell'interprete parlato dal di-scorso dei puri significanti che lo attraversano e trascendono. Al debutto, sembra accontentarsi 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 fischiati), ossia 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 contiguo, 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 marginalità,¹⁶

¹⁵ Cfr. *Autografia*, cit., p. IX.

¹⁶ Così il suo sarcasmo in *Vita* contro le scene periferiche: "le cantine (buone solo per prendere i reumatismi) e il teatro da martiri catacombali non mi hanno mai riguardato", cfr. *Vita*, cit., p. 135.

puntando ad una superfetazione tecnologica e ad un ingrandimento vertiginoso della propria immagine. Si consideri, ad esempio, la *performance* poetica del 31 luglio 1981, a Bologna, a un anno dalla strage della stazione, allorché recita Dante in cima alle torri degli Asinelli, con una protesi elettronica debordante e non sempre funzionante al meglio, che amplifica la voce da novello muezzin¹⁷ 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.

Fo, all'opposto, opera nel vocabolario dilatandolo a striature vernacolari, a invenzioni para e metadialettali con l'uso del *grammelot*, dove la lingua si impenna e si fa canto estratto da antiche radici, da un favoloso dizionario rusticano aggressivo e conciliante.¹⁸ Resa necessaria da ragioni di censura all'inizio, costante in lui la ricerca affannosa e orgogliosa di spazi alternativi ai teatri del Centro, ovvero fabbriche, università occupate, Case del Popolo, palazzetti dello sport, chiese sconse. In più, nel post '68, costante anche l'affannosa ricerca di un circuito alternativo nei confronti del sistema commerciale e della sinistra istituzionale, circuito a suo modo consenziente. Perché Dario rivendica con un afflato tardo illuminista e un omaggio al *mandato sociale* dell'intellettuale gramsciano l'estrema visibilità del palco, conferendo alla parola *popolare* una semantica di classe, non più generica.

Diversi pure nel loro accostarsi alla musica. In fondo, tale preziosa sinergia si iscrive nell'antica tradizione dell'*epos* che chiedeva un discorso ritmico per i processi di trasmissione della memoria orale, mentre la recita si appoggiava su ripetizioni apotropaiche e rituali, come nei prototipi orientali-africani. E, nondimeno, tale frequentazione segue percorsi opposti. Intorno, stanno quali modelli carismatici il teatro-canzone alla Gaber o più tardi il cabaret yiddish di Ovadia. Fo ricorre al canto popolare, il canto dell'origine e del lavoro, incrociando le ricerche sul campo di Leydi e Carpitella, così come di Gianni

¹⁷ Ivi, p. 244.

¹⁸ All'inizio, spargendolo nei racconti radiofonici e nelle prime commedie "rosa", Fo si avvale di un generico misto pavano-veneto, facendolo poi esplodere nella redazione aurorale del *Mistero Buffo*, mentre in un secondo tempo, a partire da una tournée francese nel '74, introduce questa buffonesca parlata onomatopeica, molto legata al gesto, quasi una sua didascalia introduttiva, cfr. Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, p. 69. Sul processo che dalle premesse pavane conduce al *grammelot*, cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 209 e sgg.

Bosio e Ernesto De Martino. Da parte sua, Carmelo sente irresistibile l'attrazione per Sylvano Bussotti, magari nel 1960, al tempo della sua grande infatuazione per Joyce.¹⁹ Mentre ancora Dario va dritto e filato verso l'opera buffa, Bene si fa risucchiare dal melodramma, pur colle volute stonature e disarmonie prestabilite. Tant'è vero che 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 vicino.²⁰ 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, l'artista punta proprio all'*aria*, in un esercizio volutamente disarmonico, tra stonature volutamente cercate, duello all'ultimo sangue che alterna emulazione a beffarda corrosione.

Lontani tra loro pure nei registri adottati. In Dario, l'accezione politica del suo teatro, di una scena che tenta di cambiare il mondo, prendendo posizione su tutto e su tutti, comporta un'avversione enfaticizzata per il tragico, collegato abitualmente ad una condizione metastorica, mentre il comico affonda in un preciso contesto, nel tempo della sala, nell'*hic et nunc* in sintonia coll'attesa della platea, impossibile da decifrare e da gustare *dopo*. Il che si verifica pure nelle grandi drammaturgie classiche, da Aristofane allo Shakespeare della commedia. Nel dialogo intrattenuto da Fo nel '90 con Luigi Allegri,²¹ si stagliano due passaggi che inquadrano compiutamente una simile predisposizione. Il primo, là dove l'attore definisce il tragico l'iperbole del comico, grazie alla mediazione del grottesco. A questo proposito, si serve della sequenza in cui Arlecchino fantastica di allungarsi il membro virile per virtù di una pozione magica. La maschera vede

¹⁹ Sono proprio Sylvano Bussotti e Bruno Maderna a spingerlo ulteriormente nella ricerca tecnica accanita di suoni, cfr. *Vita*, cit., p. 113. Così pure le sinergie con Vittorio Gelmetti per il *Majakovskij* del '68. L'apice viene raggiunto nel 1979, quando si fa voce recitante e regista per il *Manfred* di Byron, con musiche di Schumann, diretto da Piero Bellugi, all'Accademia di Santa Cecilia, in cui si posiziona sopra il direttore d'orchestra, e in cui la messinscena coincide colla messa in suono del poema, cfr. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, 6a ed., Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 294 e sgg.

²⁰ Cfr. Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982, p. 329, là dove il critico scomoda il mito romantico di Tiresia, colui che "parlare non può, ma può cantare parole incomprensibili".

²¹ Cfr. Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp. 116-124.

allora il proprio membro crescere a dismisura, arrivando sino alla faccia, trasformandosi in tal modo in un corpo falloforico. E questa distanza ironica nei confronti della sessualità la ritroviamo pure nelle buffonesche lezioni sull'eros tenute dalla moglie Franca, *Sesso, grazie, tanto per gradire*, portate in giro del '94 e firmate dal figlio Jacopo, strampalate divagazioni inscritte in un'istanza moralizzatrice ed educativa. Così, ancora nel prologo di *Tutta casa, letto e chiesa* in scena dal 1977, allorché la Rame sottolinea, sempre in termini brechtiani, che la strategia del comico è cambiare il mondo, senza alcuna catarsi.²² Il secondo motivo, dove il comico viene inserito sotto il segno della ragione, tanto da sostenere che si può ridere di tutto, in quanto il *risus*, che aiuta tra l'altro a vedere il re in mutande, demistificando pertanto qualsiasi *re-verenza* (inteso alla latina), sarebbe antitetico alla norma scritta. In una parola, la comicità autorizza a ridere di qualsiasi valore, Dio compreso! Non mancano in questo singolari connessioni con la ricostruzione della scena primaria fatta da Moni Ovadia nel suo *Oylem Goylem*, cabaret yiddish del 1993, dove Sara ultranovantenne viene rimproverata per le sue risate incredole dal Signore che le ha appena annunciato come nonostante l'avanzata menopausa resterà incinta. Da qui l'etimo di Isacco che nella lingua ebraica significa appunto Dio che ride, nel solco della parodia del sacro, di origine carnevalesca, su cui si soffermano gli studi di Bachtin. Una storia, pertanto, lontana dalla sublime serietà dell'Immacolata Concezione, con l'Angelo inquietante che scende col suo giglio e l'annuncio enigmatico della sua innocente gravidanza a turbare la giovane Vergine. La *Urszene* cristiana e quella ebraica si distinguerebbero proprio dalla legittimità o meno, nell'ambito religioso, di scherzare dentro la metafisica. Un Dio buffone, per dirla con Jung e Kerényi, in cui convivono generi molto diversi tra loro, contrapposto al Dio sacrificale e monotono nell'accezione letterale del termine. Il tragico allora sarebbe catartico, da scongiurarsi come un grave pericolo, determinando consolazione nel pianto e complice accettazione dell'esistente. Se vuoi cambiare il mondo, devi cominciare col riderne. Ed è la speranza a dettare tale scelta espressiva, la fiducia nel cambiamento, mentre l'adozione del tragico rischia al contrario

²² Cfr. in Laura Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 23.

la fuga emotiva dalla responsabilizzazione del militante, non coinvolto nel mutamento sociale. Insomma, provocare il pianto nel pubblico appare a Fo complicità consolatoria col potere perché in questo caso il lavoro dell'attore non serve a nulla se non a rassegnarsi alla realtà fuori del teatro. Dario che rifugge con orrore dal registro luttuoso, lo ripesca forse obliquamente e di sfuggita nella sequenza numinosa del *Matto e la morte*, là dove, invano, sollecita Dio a farsi combattivo, a reagire contro l'ingiustizia del mondo e a staccarsi dal corpo di Cristo in agonia sulla croce. Allorché con la sua mimica flessibile e snodata sale verso una croce immaginaria, il suo volto ad un tratto si irrigidisce misteriosamente. Per pochi istanti, persa qualsiasi traccia ridanciana di fronte al metafisico, viene alla luce una complessa mescolanza di sentimenti, lo sconcerto e la delusione, assieme all'insistenza con cui l'attore cerca di convincere il figlio di Dio a scendere e a lottare per i derelitti e i perseguitati. Il fatto è che in lui come nella sua partner Franca Rame, compagna di una vita, a volte anche sua co-drammaturga e devota vestale ed *editor* dei tanti copioni del marito da lei fissati per il mercato, quello che conta innanzitutto è l'istanza ossessiva data al presente, perché "Un teatro (...) che non parli del proprio tempo è inesistente".²³ Una scena, dunque, assolutamente contemporanea, con argomenti strappati alle prime pagine dei giornali e alle assemblee di fabbrica e di partito, e più avanti ai dibattiti nei talk show televisivi. Con lui, pertanto, solo testi nuovi, in quanto interventi sul presente, *instant stage* sull'attualità. In certe occasioni, Dario pare vantarsi della trasandatezza di certe sue commedie scritte al volo, una drammaturgia giornalistica quasi di gruppo, scegliendo di volta in volta la situazione nell'urgenza del problema da affrontare o denunciare, *instant plays*, ad esempio *Marino libero! Marino è innocente!* del '98, più esplicitamente legati alla militanza e ai movimenti di opinione pubblica, salvo poi infiltrarci lazzi e cachinni, giochi di parole e scenari comici collaudati in precedenza, quei docu-socio drammi dai tempi di Nuova Scena sino agli interventi su Tangentopoli e Berlusconi. Ma più di Dario, è la moglie a tessere reti di solidarietà tra lotte civili e affiancamento ai perseguitati (come il soccorso rosso negli anni '70-'80, quelli più caldi dello scontro so-

²³ Cfr. in *Il Patalogo*, 21, 1998, p. 219. Si tratta del discorso dall'attore tenuto durante la consegna del Nobel.

ciale) e ai portatori d'handicap. Inevitabile, il ricorso a registri non blindati nel comico-grottesco. Indubbia in lei la convivenza instabile, la frizione continua tra i registri del pianto lacerante e quelli del riso anestetico, quale cura preventiva e pudica del dolore. Vedi il tritico sulle terroriste rivoluzionarie, che lo Stato con la sua violenza anonima e impersonale trasforma in martiri, quasi ulteriore spunto a questa rappresentazione del male di vivere, senza via d'uscita. Se in *Io, Ulrike, grido...* del '75 Franca interpreta la tedesca Meinhof nel suo congedo testamentario dalla vita, a furia di subire lo spietato e asettico isolamento della prigione, se in *Accadde domani* del '77 descrive in un crescendo esasperante, colle parole della vittima, il tentato omicidio ai danni di Irmgard Möller, in *Una madre* del 1980 va a visitare il figlio drogato e incarcerato, ridotto dalle torture fisiche e psichiche a una specie di manichino. Per cui vagheggia per sé, quale terapia regressiva, di avere un bambino di cinque anni. L'intento, anche stavolta, è quello di farlo tornare indietro ontologicamente, di farlo morire e rinascere quasi in un'ottica junghiana, ma dalla parte di madre e non del figlio, rivelando il desiderio terribile, irrazionale ma giustificato, di non averlo mai messo al mondo. Eccola ancora arrancare in una ruminazione affaticata, magari sorreggendo un cencio che per lei rappresenta il figlio morto, ricavato dalla sua resa in passato della *Mater matuta* ne *La strage degli innocenti* e nella delirante *Passione. Maria sotto la croce*, entrambi centoni inseriti nel mosaico in *progress* di *Mistero buffo* del '69. E in tal caso la Rame si serve per questi monologhi di una semplice seggiola al centro, nella scena vuota, a differenza del marito, i cui assolo sono contornati sempre più spesso da un apparato iconografico, quale risarcimento tardivo del proprio talento pittorico, trascurato per il teatro. Nel versante luttuoso si libera pure la lancinante autobiografia di *Stupro*, suo *climax* espressivo. Inaugurato nel '75, ma scritto due anni prima a ridosso della violenza subita ad opera di un commando fascista e solo più tardi denunciato quale traumatico fatto personale, il testo rappresenta una specie di psicodramma rabbrividente, mentre la voce si incrina e si abbassa inesorabilmente il livello di finzione. Qui l'attrice ostenta una insolita (per una conversatrice, educata dalla convivenza con Fo, ricca di digressioni e di giochi verbali) secchezza lessicale, condotta su clausole paratattiche, membretti tagliati, dal respiro breve. Sarebbe interessante condurre un'indagine filologica sulle procedure com-

positive del copione, forse meno in perenne evoluzione, nei confronti degli altri. Il medesimo vuoto sulla scena si riverbera nella semplificazione estrema del racconto, così come nella scelta sintattica. Perché il discorso, a rivivere l'abiezione, è declinato rigorosamente al presente, quasi fosse la figliastra nei *Sei personaggi* pirandelliani, come loro condannata a sprofondare di nuovo e ogni volta nel gorgo dell'esperienza atroce. Così, il reiterato "Muoviti, puttana. Fammi godere" funziona da suono-cesura, in grado di reggere le fila della memoria dell'artista che recita e della donna che confessa. Nello spazio drammaturgico dei suoi assolo femminili, quasi sempre cofirmati col marito,²⁴ emerge una passionalità da mater dolorosa, spesso in conflitto colle doti naturali della soubrette risucchiata dagli eventi e dalla militanza nel territorio della scena politicizzata.

Ben diverso l'atteggiamento in Carmelo che odia e disprezza il collega, per lui prigioniero dentro un'ottica manichea e cristiana. Nella serie reiterata di invettive contro il sistema dei teatranti, dettate dal suo odio contro le relative metonimie del Soggetto, contro le sue puntuali articolazione nel teatro delle deleghe, cioè le coppie costituite dallo attore-personaggio, dal testo-messinscena, dal copione-pubblico svetta l'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".²⁵ Ma vi rientra pure il disgusto per Fo che che "non diverte nemmeno più (non mi ha mai divertito). *Divertire* è ben altro che *divèrtere*. Un

²⁴ Nel 1989 Franca pubblica, cofirmandolo col marito, *Venticinque monologhi per una donna*, nel volume VIII della serie delle *Commedie* di Fo, da lei curate, che contiene *Tutta casa, letto e chiesa*, primo testo ad avere anche il suo nome nel cast autorale, e cavallo di battaglia per l'attrice con oltre 3000 repliche in giro per il mondo. Da notare però che in precedenza, nel '78, e per i tipi veronesi di Bertani, quest'ultimo copione esce a firma solo sua. Sulla complessa questione filologica di partiture più che mai *work in progress*, oltre che per un lucido inquadramento delle posizioni ideologiche dell'attrice, lontane dagli eccessi del femminismo e dal radicalismo libertario in fatto di sessualità, ma nel costante impegno sul fronte del divorzio e dell'aborto, in particolare per le vicende editoriali, cfr. D'Arcangeli, op. cit., pp. 198 e sgg. e Sharon Wood, *Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, cit., pp. 161-180.

²⁵ Cfr. *Vita*, cit., pp. 155-156. Dell'incompatibilità tra sistema teatrale italiano e Carmelo, testimonia il grottesco episodio della sua breve direzione alla Biennale veneziana nel 1988-89, presto finita in carte bollate e in denunce varie, dopo aver prodotto un video sul Tamerlano di Marlowe, rigorosamente vietato al pubblico e concesso solo ai critici organici al proprio lavoro.

abisso. *Divèrtere* è uscir dal seminato. *Divertìre* è l'esatto contrario".²⁶ Suffragano tale idiosincrasia, condivisa pure da Pasolini²⁷ per la sua avversione costante professata ai danni del creatore di *Mistero Buffo*, lapidarie dichiarazioni come questa: "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 consolatori. Repellenti".²⁸ 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 '80 in *Stazioni di transito* del 1999. Carmelo Bene si infila nel racconto, circonfuso di un maledettismo istrionico, genio e sregolatezza insopportabile per l'esosità delle richieste in cambio di un mero *reading* di Campana. Eccolo, allora, 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-carnevalesca, perché all'artista che pretende Dom Perignon e 24 birre vengono versate nella mescita 12 boccette di Guttalax, rituffandolo in quell'universo fecale, sua ossessione come s'è visto.

Eppure, non si possono negare analogie tra i due mondi. Ad esempio, le tecniche con cui entrambi montano l'affabulazione solitaria, i modi vertiginosi con cui passano da un personaggio all'altro mutando punti di vista e soggetti in azione. Fo si erge ad effettivo uomo orchestra specie nell'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* in *Mistero buffo*. Dunque, nessun *character* determinato, al massimo frammenti di individualità di scorcio, microspunti, rapidi accenni al volo, nel gioco vertiginoso di discorsi riportati, citazione di citazioni, nell'incrocio ancora tra discorso diretto, indiretto, indiretto libero e nella dirompente esplosione di enunciazioni e trasmissioni di parole

²⁶ Ivi, p. 33.

²⁷ In quest'avversione per Fo, infatti, Carmelo Bene trova buona compagnia nello stesso Pasolini, altrettanto iconoclasta contro il sistema teatrale in cui fa entrare pure il creatore di *Mistero Buffo* (e Carmelo Bene è uno dei pochi a salvarsi da questa furia demolitrice). Ecco come ne parla in *Bestia da stile*, scritto tra il '65 e il '74: "Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne ed ossa) non può evidentemente importarmene nulla", in Idem, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano p. 762.

²⁸ Cfr. *Vita*, cit., p. 31.

altrui, in una ridda carnevalesca secondo i canoni, come già detto, individuati da Michail Bachtin. Il concerto caotico e virtuosistico di tante affabulazioni ghignanti può benissimo rinunciare a qualsiasi costume da palcoscenico, irrilevante e non funzionale in una strategia del genere. In compenso esplodono gli inevitabili plurilinguismo, pluridiscorsività, plurivocità a seconda della varietà sociale e geografica dei parlanti riferiti. Nelle rese monologanti, in effetti, tanto superiori per qualità e ritmo ai citati *instant plays*, e nella scena vuota divenuta una pagina bianca dove la scrittura della scena è tutta affidata al suo solo corpo orchestrale, rispuntano metafore ambigue e l'elementarità didattica per fortuna si complica. A dimostrarlo, il fatto che la resa dei personaggi a tutto tondo più che nell'adesione populista ai perseguitati dal potere funziona meglio nell'approccio polemico quando si prefigge di demolirlo, di corroderlo in una graffiante parodia. Si veda, sempre in *Mistero buffo*, il trattamento da lui riservato a Bonifacio VIII. Fo, incarnato nel papa corrotto e corruttore, gaglioffo e torturatore del clero basso, in apparenza fa del cannibalismo satirico, nella misura in cui sembra divorarlo. Nel sottotesto, invece, l'attore lascia trapelare da tanti indizi della sua lingua fisiologica una fortissima *simpatia*, nell'etimo antico, verso il personaggio stesso, quasi avvertisse in lui affinità oggettive col ruolo egemonico in cui precipita l'interprete di successo, osannato proprio in quanto avversato dalla censura politica. Perché il progetto ideologico e la macchina psicodinamica dell'emotività possono anche entrare in collisione sprigionando felici controversie interiori. Nel Rinascimento, del resto, il suo amatissimo Angelo Beolco indossava i panni pezzenti di Ruzante, ufficialmente per continuare la satira del villano, in realtà immedesimandosi nella vittima della Storia. Analogamente, in un diverso contesto, ovvero nella sua *Comédie humaine*, Balzac trattava malissimo i protagonisti borghesi, in quanto conservatore, rappresentando però con una trasparente ammirazione il loro feroce e giunglare istinto di autoaffermazione. Ora il gesto compulsivo con cui si vestono e si svestono, nella ritualità dei cerimoniali è il medesimo, anche se in Dario il tutto viene accennato dal solo gioco pantomimico (si pensi al suo Bonifacio VIII di *Mistero buffo*), mentre in Carmelo il cerimoniale viene eseguito con sublime goffaggine, come nel suo *Macbeth horror suite*. Entrambi poi tendono a diseroicizzare le proprie creature, Fo sulla scia dei suoi monologhi radiofonici degli esordi e delle sue tec-

niche di aggiornamento-abbassamento, Carmelo nei suoi rifacimenti *pastiche* (sulla tracce di Laforgue) dei tanti Amleto.²⁹

Qualche vaga sintonia si riscontra pure nella modulazione del volto. Anche se alla fisiognomica fissa di Dario, al mistero di quel sorriso stereotipo, come le maschere antiche si contrappone la sardonica mobilità facciale di Carmelo, più che mai attore-artista o contro-attore.³⁰ Lo sguardo fulminante e beffardo da sprezzante seduttore, il fisico asciutto, scavato e dissossato da insonnie, psicofarmaci e interminabili mescite, il pallore dandy-wildiano che lo rimanda al modello di un Gastone petroliniano³¹ in salsa mediterranea sembra veicolare la sistematica denigrazione verso qualsiasi discorsività narrativa. Conviene soffermarci a questo punto nell'analisi di *Nostra Signora dei turchi*. Scritta nel 1964, esce in quanto romanzo per i tipi della milanese Sugar, come anti e insieme meta-romanzo due anni dopo, in contemporanea allo

²⁹ A partire dal '62, quando il copione debutta al Teatro Laboratorio a Trastevere ancora in termini prudenti (ma in un montaggio accelerato per via delle scene che si susseguono una sull'altra), Carmelo torna di continuo su questo fantasma, nel '64 ripreso a Spoleto, in cui debuttano Lydia Mancinelli nei panni della regina e Manuela Kustermann in quelli di Ofelia, quindi nel '65 e nel '67 modulato da Laforgue come *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, e ancora nel '75, nel 1987 divenuto *Hommelette per Hamlet, operetta inqualificabile*, e nel '94 *Hamlet Suite*, in un processo di manipolazione sempre più sfrenato, con segni intensificati di sprezzatura, come nella terza redazione scenica, ormai sotto il segno di Laforgue e di un accentuato meta teatro, dove la compagnia dei girovaghi si infila alla fine in bauli a forma di avello, metafora sulla morte della scena, cfr. Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia 1976-1984*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 229 e sgg. In generale, sull'autentico *work in progress* dedicato ad Amleto, cfr. Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per C.B.*, ETS, Pisa 2004.

³⁰ Per il termine di attore-artista, cfr. Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in *Teatro e Storia*, 18, 1996, pp. 9-24. Per quello di contro-attore, cfr. Mirella Schino, *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in *Teatro e Storia*, 17, 1995, pp. 113-128. Si tratta, per entrambi gli studiosi, di una linea che dal grande interprete fino Ottocento, dalla Duse in particolare, attraverso la rivoluzione delle avanguardie e poi la svolta dei gruppi negli anni '60, col Living, Grotowski e il Terzo teatro, giunge sino agli ultimi epigoni, almeno Eduardo, Carlo Cecchi e Leo de Berardinis.

³¹ Nel '94, quando porta a Verona il suo *Hamlet-suite* e da una platea ormai domata e soggiogata, dopo anni di frizioni e contrasti, gli urlano bravo, ribatte lesto "lo so", cfr. *Vita*, cit., p. 376, in un dialogo irrisorio e insieme serio che rimanda al Petrolini nei panni di Nerone-Duce.

spettacolo.³² Evento abbacinante, 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 29 anni e sprigionava 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 messinscene. Si trattava di una recita votata all'autoreferenzialità, all'opacità autistica, fedele in questo allo spirito del testo originale. 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 apotropai e nelle vertigini schizoidi del *filò* di continuo risucchiato dal passato leggendario e sanguigno. Ma quanto a vincere la forza di gravità, pulsione ricorrente nel plot filmico del 1968, non si dimentichi che lo stesso anno 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 volatilizzazioni è, di certo, il suo correggionale Santo secentesco Giuseppe Desa da Copertino cui dedica nel 1976 *A boccaperta*, "unico tentativo d'irruzione nel romanzo storico"³³ 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 costui, capace nell'età barocca di coniugare la propria coabitazione coi maiali con fortunate propensioni sia alla santità che a duttilità visioni-

³² Tratto liberamente da *The Castle of Otranto* di Horace Walpole datato 1764, il romanzo dalle sole mille copie presso la Sugar, diviene *long seller*, grazie appunto alla versione filmica nel '68 e alla ripresa teatrale nel '73. Ma scena e romanzo, ambientati sotto il cielo d'Otranto, denunciano nella cultura di Carmelo più di un aggancio antropologico alla memoria salentina, quella cioè d'un mezzogiorno legato al tarantolismo di De Martino, cfr. Pierniggiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una "macchina attoriale"*, Bompiani, Milano 1977, p. 5.

³³ Cfr. *Vita*, cit., p. 230.

che, miracolistiche e ascensionali. Carmelo ovviamente può solo continuare a cascare a terra, risollevarsi e medicarsi con punture praticate sul nudo deretano, come risalta nella trascrizione caotica del film. Ma le già accennate mutilazioni inferte simbolicamente al proprio corpo da parte del protagonista si raddoppiano alla lettera con intere 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 ancora una volta la lettura di Joyce. Esaminiamo per un attimo l'ossessione onanistica in Bloom, esplosa nel capitolo tredicesimo dell'*Ulysses*, là dove il protagonista, colto attraverso lo sguardo trasognato di Gerty MacDowell, reincarnazione di Nausicaa, 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 e dai fuochi di artificio della festa religiosa. Ebbene, simili spunti vengono ripresi in *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* del '74, epopea da strapaese 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 padrone e consentirgli un orgasmo autoerotico, sciolto finalmente all'arrivo della polizia.

Ma la dispersione labirintica relativa allo spazio e al discorso narrativo si annuncia già nel concepimento del romanzo, la cui grammatica *finzionale* viene sabotata dal costante travaso dalla terza persona alla prima, con intrusione altresì del vocativo, e dunque della seconda, in uno stile indiretto libero dispersivo e quasi dimentico di sé. Insomma, il discorso coincide con un autentico sabotaggio rispetto alle istanze dell'io sia in quanto personaggio sia in quanto lettore, col Soggetto innominato ed espulso dalla scena non appena menzionato, tra continue, dispettose smentite. E in tale centrifugazione, Carmelo manifesta la negazione, progressivamente più imperiosa, della trama e della sua ipotetica rappresentabilità alla ribalta, così come l'odio per

l'interprete schiavo di una parola semanticamente servile. Sin dalla sua apertura, infatti, il testo 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*. L'intero *novel* passa in rassegna varie tipologie del romanzo, alfabeti di narrazioni messe in moto e presto abbandonate, dal picaresco all'epistolare, dallo storico al filosofico con *pointes* teologiche, esoterico-alchemiche. Il tutto stipato nel *kammerspiele* di un camerino teatrale, in un logoro armamentario alla Des Esseintes, nominato quale modello di una decadenza anglo bizantina divenuta ormai consueto kitsch, con simulacri incerti tra qualche novello Cristo sul Golgota e il martire di turno in attesa voluttuosa delle scimitarre turche in un dorato campo di grano. Così l'autore ha buon gioco nel definire la propria scrittura una "spietata parodia della «vita interiore» [...] monodia affollata da mille e una voce".³⁴ 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 cinico o generoso, puntualmente omofilo. E, intanto, un Io debordante e depistante muta mascherature e travestimenti, abbozzando conversazioni salottiere un istante dopo vanificate da nuovi intrecci o improvvise distrazioni. In tal modo, lo spazio complessivo si allarga o si restringe dall'angustia appestante 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 vociante e brulicante di compaesani, la banda sempre pronta a rintronare col suo frastuono domenicale. 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,

³⁴ Cfr. *Autografia*, cit., p. 5.

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 fatiscente, 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 donizzettiana *Lucia di Lammermoor*, a differenza dal congedo secco e meccanico del romanzo che ripresenta le clausole dubitative dell'*incipit*.

La dilagante tecnica delle apparizioni/ dissolvenze, col corredo di ninboli, fiori appassiti, gioielli e candele tremule, feticismo tripudicante in uno stile tra liberty e crepuscolarismo, non deve ingannare. Wilde, Huysmans e Gozzano appaiono infatti corrosi da Beckett e Joyce nella ruminazione monologante e abbassati di registro per intrusioni di canzonacce e di bande musicali. Da simili maestri, Bene desume una terapia antisentimentalistica, perché non appena si allude a moti interiori, subito intervengono dilleggi e sberleffi.³⁵ Tanto più che il personaggio non fa che sfrangiarsi in continue metamorfosi, parlando di sé anche in quanto attore, e allo stesso tempo come autore allo specchio, colto nel proprio laboratorio di scrittura, alle prese con un'ispirazione ridotta, nonostante le insistite libagioni. In tal modo il romanzo ripresenta il gioco dialettico del dire/negare, doppio delle tante mesinscene in cui si testimonia la demolizione dello spettacolo.³⁶ Sulla scena-non luogo, trasformata in *s-concerto*, resta solo la presenza del *performer* che punta alla de-generazione di ogni genere, nel senso più lato del termine, nel gusto del *levare*, del togliere di scena. E, in

³⁵ "Nostra Signora dei Turchi [...] è divertita e spietata parodia della «vita interiore», [...]monodia affollata da mille e una voce. Ambientazione e visione d'un *sud del sud dei santi*". Così Carmelo scheda il proprio romanzo con lapidaria lucidità, in *Opere*, cit., p. 5.

³⁶ La Schino cita un gustoso commento di Carlo Cecchi, secondo cui Bene all'inizio scompaginava e s-concertava alla lettera i propri attori entrando in scena, per poi realizzare "il sogno e la tentazione d'ogni regista: interpretare lui stesso tutte le parti", in *Contrattore e attore-norma*, cit., p. 121.

effetti, sua suprema istanza resta il soffio orale, nell'atto dell'emissione sonora. Partito da *happenings* demenziali e da eventi iconoclasti d'impianto tardo dadaista e dopo la parentesi cinematografica che gli assicura fama internazionale e clamorosi flop al botteghino finisce per utilizzare una tecnologia avanzata, alta ingegneria che amplifica colle migliaia di watt in scena la presenza/assenza di un attore finalmente disincarnato. Adesso, il *play back*, assunto a strumento interlocutorio e insieme coturno espressivo da ventriloquo che strappa la voce al suo corpo, doppio fuori scena invasivo delle frasi pronunciate dal vivo, agevola le sfasature asincroniche tra volto e pronuncia, tra parlante e battuta, per la costante allergia nei riguardi dell'unità della persona e del suo interprete. Avvicinato alla sua bocca, il microfono viene subito invaso da un flusso joyciano di stilemi e di riscontri fisiognomici, di accenti e di umori prospettici mutevoli, di torsioni tonali tra borborismi animaleschi e falsetti isterici, tra forzature di testa con forte nasalizzazione e gutturalità becere, entro un ventaglio ancor più dilatato delle risorse foniche.³⁷ In più, divenuto ormai macchina attoriale, Carmelo tende a caricarsi sulle spalle solitarie una in-audita polifonia, più di ogni altro successivo attore monologante,³⁸ dilatando al massimo le variazioni timbriche, facendo esplodere il proprio virtuosismo polimorfo in gara col canto tenacemente snidato sotto la parola, lui che da ragazzo aveva studiato da tenore. In pratica, questa gola funambolica rivendica ora il proprio spazio di solista e direttore di una foresta sonora, scatenandosi *pour cause* davanti ai versi simbolisti-cubisti del nostro Campana o ai russi, in particolare Majakovskij, così come

³⁷ Basti citare il *Pinocchio* al debutto nel '62, ripreso vent'anni dopo, immerso in una scena sempre più schlemmeriana, tra sagome animate, bambole equivoche dal forte accento pedofilo in un'aura alla Lewis Carroll (la Fatina bambinella maliziosa), e giocattoli-manichini ansiogeni intorno al grande libro dove a turno vengono letti snodi della celebre storia (cfr. almeno Roberto Tessari, *Pinocchio. Summa atheologica di Carmelo Bene*, Libero Scambio, Torino 1982). Significativo questo scampolo di poetica sulla fonazione, qui riportato: "respirare solo all'interno di una parola, e non tra una parola e l'altra", ivi, p. 100. *Pinocchio* viene allestito di nuovo, nella fase ultima, ovvero nel '99, centrato in una solitudine totale da parte del performer isolato in uno spazio ristretto. O ancora il rutilante, barbarico *Macbeth*, in cui uno spazio raggelato raccoglie nella sua cavità *mixages* convulsi, inclusivi di flatulenze, rutti e sputacchi, il tutto doppiato dall'espressione infastidita e perplessa del volto, come l'attore fosse annoiato per l'ennesima ripetizione della storia.

³⁸ Esempio in tal senso l'*Otello, o la deficienza della donna* del '79, poi Feltrinelli Milano 1981, in cui la partitura concerto si risolve in una ridda di voci in *play back*, mentre l'immagine in scena accentua la sua distanza dalla platea.

a quelli elegiaci leopardiani. Viene sfruttata ogni curvatura melodica, alla ricerca di intervalli, di pause, di altezze, di timbri, di respiri, valorizzati dalla strumentazione elettronica. In una parola, la solitudine sul palco è in lui connaturata anche in spettacoli corali, basti considerare le modalità del suo rapportarsi agli altri *partners*, specie alle donne, irridendo ogni fiducia nel dialogo, e puntando viceversa ad una mera collaborazione oggettuale,³⁹ dove la femmina si fa manichino e negando qualsivoglia comunicazione interpersonale. Insomma, la storia recente dell'assolo riceve proprio da Bene una spinta irresistibile, in quanto ci troviamo di fronte alla costruzione di un personaggio pubblico dalla titanica aggressività, che specie negli eventi poetici davanti a folle da *rockstar* o nell'*audience* televisiva molto alta per un pubblico di giovani costruisce un modello confortante. E questo dopo aver, però, additato negli esordi un percorso opposto (anche se ribellismo anarcoide e monumento di sé, nel nichilismo eroico dell'ultima fase grazie alle protesi tecniche, spesso tornano a incrociarsi), ossia un isolamento onirico e dirompente, avverso ad ogni funzione consolatoria o civile.

Più giovane di undici anni, rispetto a Dario, Carmelo si spegne nel 2002, il corpo sfinito da tante dissipazioni e iattanze fisiologiche. Dal canto suo, Fo, onusto di premi internazionali e di consolidata visibilità, prosegue in uno scenario politico profondamente mutato, ormai lontano per anagrafe e clima generale dalla piazza politica, dedicandosi al gioco della pittura, sua passione primaria. Da qui, le sue recenti e controverse lezioni d'arte, in cui discetta sui e con i grandi Maestri della pittura italiana, archetipi di una carriera trascurata. I Caravaggio, i Michelangelo, i Leonardo, paiono man mano acquistare nella sua biblioteca ideale più importanza dei Ruzante e dei Molière prima additati quali modelli.⁴⁰

³⁹ Non esita ad inneggiare al porno, in cui "si è finalmente ridotti a oggetto", cfr. *Vita*, cit, p. 16, sino a ribadire che il porno "esige lo starsi di fronte, a distanza, come due oggetti", ivi, p. 395. E si consideri la significativa polemica, dalle colonne del *Paese Sera*, dopo il suo *Riccardo III*, scoppiata con Dacia Maraini che ne stigmatizza l'uso ruffianesco di nudità femminili, ivi, pp. 345-346.

⁴⁰ Su questa attività di Dario, cfr. almeno Concetta D'Angeli e Simone Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Plus-Pisa University Press, Pisa 2006.