

ALESSIO PAIANO

«SE NON FOSSI UN PALAZZO MI CREDEREBBERO»:
LUOGHI DELLA VISIONE IN *NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI*

1. «A QUESTO SUD AZZOPPATO, NON RESTA CHE VOLARE»

«Affondare la propria origine – non necessariamente connessa alla nascita – in terra d’Otranto è destinarsi un reale-immaginario. E lì, appunto, nel primo di d’un settembre io fui nato»¹. Con questo tributo alla sua terra d’origine Carmelo Bene apre la sua «autobiografia», *Sono apparso alla Madonna*; terra d’Otranto che per Bene non si colloca semplicemente in un generico «sud» ma s’iscrive nel «sud del sud dei santi»², la penisola salentina, patria di San Giuseppe da Copertino, santo dei voli nato «l’anno medesimo (1600) in cui si brucia il Pensiero a Campo de’ Fiori (Giordano Bruno)» (*SAM*, p. 1054). La figura del santo è emblematica poiché in essa Bene individua una contrapposizione del sud nei confronti di quella che Piergiorgio Giacchè, rielaborando il concetto di «minoranza» in Gilles Deleuze, ha definito come una «dannazione della subalternità» alimentata dalla Storia e dalla sociologia, che «si affannano a classificare le differenze ma non a liberare le identità»³. Alla subalternità del sud e alla sua «normalizzazione» (concetto che Deleuze rielabora da Foucault)⁴ si può allora contrapporre una «elezione della minoranza»⁵, un’esaltazione del sud non più percepito nella sua arretratezza nei confronti della «maggioranza», ma opposto a quest’ultima in quanto pura alterità⁶, in grado, secondo Deleuze, di «sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei

¹ C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, in ID., *Opere. Con l’Autografia d’un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1052. Per le opere di Bene, d’ora in poi userò le seguenti sigle: *Sono apparso alla Madonna (SAM)*; *Opere. Con l’Autografia d’un ritratto (OCB)*; *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2007 (*VCB*); *Credito italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967 (*CIV*); *L’orecchio mancante*, Roma, Feltrinelli, 1970 (*OM*); *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, SugarCo, 1978 (*NST*); *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981 (*ODD*).

² *VCB*, p. 12: «Non scherziamo. Non esiste la Puglia, ci sono le Puglie. Nasco in terra d’Otranto, nel sud del sud dei santi».

³ P. GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. 11.

⁴ G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in *OCB*, p. 1436: «Si pretende così riconoscere e ammirare, ma in effetti si normalizza. Succede lo stesso per i contadini delle Puglie, secondo Carmelo Bene: si può dar loro teatro, cinema e persino televisione. Non si tratta di rimpiangere il vecchio buon tempo, ma d’essere sgomenti di fronte all’operazione che subiscono, l’innesto, il trapianto fatto alle loro spalle per normalizzarli».

⁵ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 11.

⁶ *Ibid.*: «Il minore, invece, non è complementare o alternativo alla maggioranza, ma è soltanto e per davvero il suo contrario, in quanto “altro” da lei».

pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»⁷. Scansato l'equivoco di un teatro regionalista e rivoluzionario in senso marxista (piuttosto Deleuze parla di «coscienza di minoranza»)⁸, poiché «una minoranza comincia già a normalizzarsi quando la si chiude su di sé», il filosofo contrappone al concetto di «popolo» (sul quale, in quanto «linguaggio maggioritario», vige la subalternità di cui dicevamo sopra) quello di «etnia»:

Ognuno pretende di essere parte del popolo, in nome del linguaggio maggioritario, ma dov'è il popolo? «È il popolo che manca». In verità, la frontiera passa tra la Storia e l'antistoricismo, cioè, concretamente, «coloro di cui la Storia non tiene conto». Passa tra la struttura e le linee di fuga che l'attraversano. Passa tra il popolo e l'etnia. L'etnia è il minoritario, la linea di fuga nella struttura, l'elemento antistorico nella Storia. La sua propria minoranza, Carmelo Bene la vive in rapporto alla gente delle Puglie: il Sud o il suo terzo-mondo, nel senso in cui ognuno ha un Sud e un terzo-mondo. Quando parla della gente delle Puglie, di cui fa parte, sente che la parola «poveri» non conviene del tutto. Come chiamare povera questa gente che preferiva morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiavi gente che non stava al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di un «conflitto», laddove c'era ben altro, una bruciante variazione, una variante antistorica! – la folle sommossa di Campi Salentina, quale la descrive Carmelo Bene. Ed ecco che gli si fa uno strano innesto, una strana operazione: sono stati pianificati, rappresentati, normalizzati, storicizzati, integrati al dato maggioritario.⁹

Secondo Giacchè, nonostante l'avvento del progresso abbia investito (seppur a rilento) anche il mondo arcaico e rurale del «sud del sud», il suo carattere minoritario è ancora percettibile nell'immaginario suscitato in quanto mondo «tanto magico da rendersi avvertibile ma da

⁷ DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in *OCB*, p. 1436.

⁸ Ivi, pp. 1455-1456: «Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale, che opera alleanza qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori dal teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto. Si tratta proprio di una presa di coscienza, benché non abbia nulla a che vedere con una coscienza psicanalitica, e nemmeno con una coscienza politica marxista, oppure brechtiana. La coscienza, la presa di coscienza è una grande potenza, ma non è fatta per le soluzioni, e nemmeno per le interpretazioni. Quando la coscienza ha abbandonato le soluzioni e le interpretazioni, allora essa conquista la propria luce, i propri gesti e i propri suoni, la propria decisiva trasformazione. Henry James scrive: "Aveva finito col saperne tanto che non poteva interpretare più nulla; non c'erano più oscurità che le permettessero di veder chiaro, non restava che una cruda luce". Più si giunge a questa forma di coscienza di minoranza, meno ci si sente soli. Luce. Si è massa in sé, "la massa dei miei atomi". E sotto l'ambizione delle formule, c'è il più modesto giudizio di ciò che potrebbe essere un teatro rivoluzionario, una semplice potenzialità innamorata, un elemento per un nuovo divenire della coscienza».

⁹ Ivi, pp. 1455-1456.

restare invisibile persino agli occhi dei suoi stessi abitanti/attori»¹⁰; in tal senso l'«alterità» non sarebbe più da ricercare nei rapporti con una realtà esterna e contemporanea, ma essa permane all'interno della stessa cultura di riferimento come una sorta di «doppio» (qui Giacchè cita esplicitamente *Il teatro e il suo doppio* di Artaud) che si situerebbe non più sul territorio d'indagine antropologica, che è il terreno del tangibile e quindi della «rappresentazione» nel presente storico, ma in quel «non-luogo abitato dai santi»¹¹, una «zona dell'irrappresentabile tanto indecifrabile, tanto misteriosa quanto ovvia»¹²; una patria ideale, sfuggente «terra nomade» a cui anelare, che Bene definisce appunto «fuor di sé» (*VCB*, p. 12), «doppio» nascosto nella cultura del presente. L'a-storicismo di Bene sarebbe dunque da ascrivere a un tentativo di ristabilire una forza del puro divenire che contrasti la normalizzazione del sud denunciata da Deleuze; da ciò ne consegue un totale disinteresse nei confronti del dibattito inerente alle problematiche del Meridione (che in *Credito italiano V.E.R.D.I.* si esplica in una vera e propria «vacanza tutt'intorno ai problemi del Mezzogiorno»: *CIV*, p. 49), poiché la tematica sociale risulta costituzionalmente estromessa dall'immaginario di un «sud del sud dei santi» definito come luogo delle «visioni»:

Selezionare e isolare un *sud del sud* significa rifiutare sia la logica di un progresso che la speranza di un riscatto. Significa la valorizzazione di quei tratti culturali che non hanno immediata consistenza o utilità, ovvero di quei momenti o elementi che non hanno sede nella superficie e nemmeno affondano nel terreno. Ancora una volta, è bene sottolinearlo, non si tratta dunque di sondare l'oscurità delle radici, ma, andando proprio di capo opposto, di contemplare la trasparenza delle visioni. Il «sud del sud» è appunto il capo opposto: è per Carmelo Bene – e per i suoi santi – un'*aerea profondità*¹³.

Per questo è bene evidenziare che il «sud del sud» si definisce in opposizione e non in precedenza rispetto all'innesto di una cultura maggioritaria, poiché ciò equivarrebbe a indagare sulle «radici» storiche di una cultura, mentre per Giacchè «le visioni», mediante cui quel «non-luogo dell'irrappresentabile» riecheggia, «si sottraggono alle misurazioni stratigrafiche, restano nell'*aria* della cultura, e anzi servono a rivelarne gestalticamente il

¹⁰ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 13.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 16.

vuoto»¹⁴. L'arte di Carmelo Bene si caratterizzerà allora per la configurazione di un soggetto decentrato e visionario che rifiuta il terreno dell'azione e della rappresentazione per sperimentare lo spazio irreali della visione, mediante cui «l'attore si nutre della malattia della cultura, della sua parte invisibile, delle sue componenti irrepresentabili»¹⁵. È possibile allora uscire dall'*impasse* di un «sud del sud» irrepresentabile e mistico solo attraverso l'esperienza attoriale; sulla scena, che sia un palcoscenico o un set cinematografico, Bene reifica il suo sud visionario attraverso l'atto del personaggio:

È dunque il teatro il luogo e il modo attraverso il quale l'attore recupera la sua «origine». Prima che sia faticosamente trasfigurata in un «repertorio», infatti, la natura e la cultura salentina non fa di per sé miracoli: così, anche per Carmelo Bene, è stata piuttosto l'innaturale (de)formazione d'attore e non la sua natura (in)formazione da indigeno, a provocare l'incontro o il sogno, la scoperta o l'invenzione, delle altre e tante «assenze» che affollano il Cielo d'Otranto¹⁶.

Il sud ha rappresentato per Carmelo Bene un'incredibile fonte di suggestioni sceniche attinte dalla vita popolare; in tal senso i luoghi d'elezione nella memoria sono le chiese e la fabbrica di tabacco del padre a Campi Salentina (paese natio che Bene definisce «un Atlas di tabacco»); la fabbrica è ricordata nella rielaborazione autobiografica poiché lì, da bambino, Bene era spesso oggetto delle attenzioni delle tabacchine¹⁷, «montagne di donne» visitate negli spogliatoi «tra un intervallo e l'altro destinato alla cernita o all'imballaggio» (*SAM*, p. 1055). Nella narrazione di Bene l'infanzia è scandita da un lato dai rumori e dalle tentazioni «pagane» del tabacchificio, dall'altro dal primo «palcoscenico» costituito dai rituali liturgici e dalle messe servite con indefessa costanza nel ruolo di chierichetto¹⁸; ricordi che Bene mescola a suggestioni pittoriche disincantate e tributi al paesaggio salentino in grado di rievocare il suo «sud del sud» della visione:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ *SAM*, pp. 1056-1057: «Da queste mie madonne straordinarie, nell'ora che doveva essere la mia felicità, quando rientrato in quel monte di tabacco che mi aspettava e che era la mia casa, mi ritrovavo in una bolgia dantesca, in una interferenza che non vedevo l'ora cessasse per tornare a quell'altra mia vita meravigliosa, religiosa, inesistente. Questa interferenza era fatta di nudi femminili di che poi si rivestivano di certe specie di tute sollevate fino al pube, che sguazzavano nel letame, in una quantità indescrivibile di tabacco».

¹⁸ *VCB*, p. 25: «In quegli anni ho appreso il teatro come incomprendibilità e come incomprendimento tra officianti e spettatori. Tutta quell'ignoranza già detta delle bigotte al mattutino. Bestemmiavano, rispondendo a me e al prete. Un turpiloquio degno di Rabelais. Che cosa può essere la fede se non questa ignoranza farfugliata e cantata? Se non è grande teatro questo. Depensamento puro».

Io che sin dall'età di tre o quattr'anni servivo tre o quattro messe al giorno, trovavo esaudito nei dì di festa il mio desiderio di celebrare il rosso con la cotta bianca. Quindi innegabile fascino del rituale, dell'ostia che io divoravo dalla fame - questo mangiare dio sconosciuto - quotidianamente, perché bisognava entrare in classe, dove gli altri arrivavano da casa mentre io ero lì dalle sei della mattina, reduce dagli altari dove avevo già vezzeggiato alle prime luci le mie splendide madonne bionde; biondissime come Cerere, un po' pagane, eseguite secoli addietro da quegli straordinari artigiani della cartapesta leccese. Quindi questi azzurri, questi argenti, questi rossi e oro, questi rosa, questi incensi (SAM, p. 1056).

A questo punto, è molto rilevante notare che Bene, costretto dalla devotissima madre a servire innumerevoli messe, nella biografia scritta con Giancarlo Dotto arrivi a chiosare in una battuta: «c'è mancato pochissimo che diventassi santo. Avevo una passione per le immagini di Maria Vergine» (VCB, p. 21). Il concetto di santità è dunque evocato sia nelle opere a carattere biografico che in quelle narrative (abbiamo accennato a San Giuseppe da Copertino, protagonista del romanzo *A Boccaperta* del 1976, ma già elaborato un decennio prima in *Nostra Signora dei Turchi*); lungi dal considerarsi un mero vezzo estetico, la santità rappresenta nell'arte di Bene il *modus operandi* attraverso cui stabilire un contatto con quel «sud del sud» irraggiungibile e astorico, se è vero che i santi, ricorda Giacchè, «possono ancora essere considerati i simboli di una Cultura che si oppone all'avvento della Società»¹⁹. In San Giuseppe da Copertino (da notare che anche il santo, nella riscrittura di Bene, alimenta una passione morbosa per le immagini mariane) si possono allora convogliare i caratteri negativi di un sud accusato d'indolenza e di spensieratezza per esaltare piuttosto i «sostantivi nobili dell'*inazione* e del *deprendamento*»²⁰, condizioni per cui, secondo Giacchè, si può stabilire un curioso rapporto di similarità tra gli stereotipati abitanti meridionali e l'operare dell'attore, entrambi caratterizzati dalla «libertà dal pensiero» e dalla «gratuità del lavoro», quindi nel «paradosso di una cultura che si fa leggere come un *doppio* del teatro e non viceversa»²¹.

I due termini rappresentano le coordinate fondamentali per comprendere la poetica di Bene: se l'«inazione» si oppone all'azione storica e quotidiana mediante l'azione scenica, il deprendamento indica quella condizione estatica che testimonia la capacità dell'attore di

¹⁹ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 22.

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ Ivi, p. 31.

«perdersi nel cielo irraggiungibile e irrapresentabile», così come avviene nei voli di Frate Asino, anti-eroe che supera ed esalta al contempo il ritratto di un sud apatico e statico:

Depensare è respirare quel cielo e davvero raggiungere una passività compiuta, insensata, «insonnata» – nel senso che l’abbandono di Giuseppe Desa sta al sonno come la *rêverie* sta al sogno. Il depensamento non è in sé un vuoto assoluto ma un fare il vuoto e lì dentro sospendersi. Non è il volo mistico, ma un volo aereo che non regala all’attore vedute, ma piuttosto lo spinge a prodursi esso stesso come visione. È per davvero *apparire alla Madonna*: è perdere la zavorra del pensiero, il laccio della memoria, il peso dell’intelligenza, e levitare come illogica ma insopprimibile conseguenza.²²

Bene, dunque, secondo Simone Giorgino, rimane profondamente debitore del suo territorio d’origine, di «un paesaggio che non è solo esteriore ma che viene sempre interiorizzato» e rielaborato in «territorio di poesia»²³; se l’artista rinuncia a occuparsi delle questioni sociali che affliggono il sud, il suo «progetto estetico-estatico» risulta a ogni modo contrapposto alla cultura egemone e affiliato a quella «linea meridionale e barocca» condivisa, tra gli altri, con Vittorio Bodini, che proprio nella *Lettera a Carmelo Bene sul barocco* individuava in questo stile artistico «la grande alternativa al mondo classico»²⁴, in grado dunque di sfuggire a un gusto maggioritario e normalizzante. Giorgino spiega bene, allo stesso tempo, come la lettera di Bodini non esprima banalmente una nostalgia anacronistica nei confronti di un barocco prettamente architettonico²⁵:

È chiaro che il riferimento al barocco funziona per analogia e che dunque Bodini non allude a una stucchevole ripresa dei motivi di quel particolare periodo storico, quanto piuttosto ad alcune caratteristiche di fondo come la variazione organizzata, il policentrismo, il ritmo forsennato. Il barocco, dunque, è inteso come un atteggiamento estetico contrapposto al classico e presenta, rispetto a quest’ultimo, una morfologia differente e alternativa: da una parte omologazione e dall’altra destabilizzazione «di un sistema ordinato, mentre ogni fenomeno “classico” procede per mantenimento

²² Ivi, pp. 27-28.

²³ S. GIORGINO, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014, p. 35.

²⁴ V. BODINI, *Lettere a Carmelo Bene sul barocco*, in *OM*, p. 139.

²⁵ Aspetto in ogni caso da non sottovalutare, se Antonio Lucio Giannone parla del barocco come di «una condizione dello spirito in cui si riflette un senso del vuoto, l’*horror vacui*, che i leccesi cercano di colmare con l’esteriorità, l’ostentazione, l’oltranza decorativa, tipica dei paesi e dei palazzi della città». Vedi A. L. GIANNONE, *Nel “sud del Sud”: il Salento di Vittorio Bodini e Carmelo Bene*, «L’Idomeneo», 9, 2007, pp. 149-154, ora in ID., *Modernità del Salento*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 57-58.

del sistema di fronte alle più piccole perturbazioni. Così, mentre il barocco effettivamente talora degenera, il classico produce generi. È la fatale legge del canone».²⁶

Possiamo allora riassumere il barocco per Bene (e per gli altri scrittori di quella linea «meridionale e barocca» di cui scrive Giorgino) come una fuga dalla norma, una variazione continua che contraddice le regolarità accettate dai canoni della rappresentazione, sperimentando quella tensione nostalgica nei confronti di un «sud del sud dei santi» rievocato nelle luci e nei colori, nelle irregolarità della pietra e delle facciate che riflettono i vuoti e le «pieghe nell'anima»²⁷; un barocco inteso da Bene come metodo e stile sperimentato nel ritmo della scrittura e nel montaggio delle immagini cinematografiche fin dal suo primo capolavoro, *Nostra Signora dei Turchi*.

2. IL PIÙ BEL SAGGIO SUL SUD DEL SUD

Se si analizza la ferace e multiforme produzione artistica di Carmelo Bene – di cui si considera data di debutto il 1959, anno in cui Albert Camus stupì i cronisti dell'epoca per la concessione dei diritti del suo *Caligola* a «due giovani e sconosciuti attori italiani»²⁸ – il romanzo riveste una posizione di rilievo non tanto per la quantità delle opere narrative (di certo esigua rispetto alla produzione teatrale), quanto per la fortunata intuizione di *Nostra Signora dei Turchi*, concepito, nella sua prima forma di romanzo²⁹, nell'estate del 1964 a Santa Cesarea Terme; una successiva, e ben più nota, trasposizione filmica (di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo), avverrà nel 1968 nell'ambito della Mostra del Cinema di Venezia, in occasione della quale Bene vincerà il Premio Speciale della Giuria.

²⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 48.

²⁷ DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 2010, p. 5.

²⁸ *Camus ha concesso i diritti giovani attori sconosciuti*, «La Stampa», 30 settembre 1959: «Dove non sono riusciti i migliori nomi della prosa internazionale, l'hanno spuntata due giovani e sconosciuti attori italiani: Alberto Ruggero, nato in Puglia ma vissuto sempre a Torino, e il suo amico Carmelo Bene. [...] È ora noto che lo scrittore francese ha concesso una sola volta i diritti della sua opera a Gérard Philipe ma se ne era pentito amaramente. Philipe, secondo Camus, aveva snaturato il personaggio, aveva tradito completamente il significato del dramma. Da allora il *Caligola* è rimasto, come dire, "chiuso sotto chiave" e persino attori illustri si sono sentiti negare il permesso di metterlo in scena. Non si conosce cosa abbiano detto i due giovani al Premio Nobel Camus per ottenere il suo consenso, né si conosce cosa abbia indotto quest'ultimo a concederlo. [...] L'opera è stata ceduta in cambio di una poltrona per la "prima" che Camus si impegna ad occupare».

²⁹ Il romanzo è stato stampato in quattro edizioni: nel 1966 per i tipi di Sugar, poi nel 1978 in una nuova veste ma sempre dalla stessa casa editrice, con una prefazione di Ugo Volli; nel 2005 è ristampato da Bompiani con un'introduzione di Maurizio Grande (ad oggi, nell'edizione del 2014, è la versione più reperibile in commercio). È presente anche nell'opera omnia stampata nel 1995, nel 1998 e nel 2002 da Bompiani.

È qui necessaria una breve parentesi sull'esperienza «intermedia» costituita dall'edizione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* del 1966 (poi riproposta in una seconda edizione nel 1973)³⁰, in particolare sull'apparato scenografico che, allo scopo di esacerbare il rifiuto alla rappresentazione (come si è detto nel paragrafo precedente), in una «dichiarazione di intenti contro il teatro inteso come luogo di quella intenzionalità del dire»³¹, presentava una singolare quarta parete in vetro a dividere il palcoscenico dalla platea «per azzerare gli “spifferi” del logos e della sua concettuosa fruizione» (*OCB*, p. XXXV), dunque impedendo al pubblico di percepire quasi totalmente il rumore dell'azione scenica³². Il dato è significativo poiché le vicende di *Nostra Signora dei Turchi* (e qui intendiamo tutte le versioni, anche il romanzo e il film) si rivelano in realtà visioni tutte interne al soggetto, il racconto di un «fatto privato» da cui il pubblico risulta estromesso³³; d'altra parte, nella versione cinematografica, come avremo modo di approfondire nel prossimo paragrafo, la sovrapposizione di immagini, specchi e filtri di colore perseguiranno la ricerca di una «cecità dell'immagine» (*VCB*, p. 269), sostituendo così alla quarta parete scenica la macchina da presa.

Tornando al romanzo, in *Sono apparso alla Madonna Bene* rievoca le poche settimane necessarie alla stesura del suo «saggio» sul sud, elaborato a Santa Cesarea durante il soggiorno estivo³⁴:

Per i tipi di Sugar, scrivo in meno d'un mese *Nostra Signora dei Turchi*, romanzo. Sin dalle prime pagine ero certo di sputar fuori un gran libro. E così fu, anche se trascurato dagli scribi specifici. *Nostra Signora...* non è soltanto una “geniale parodia della vita interiore”, un Des Esseintes smontato e irriso. Nossignori. È ben altro. È il più bel saggio, in chiave di romanzo storico, su quel mio sud del Sud.

³⁰ *Nostra Signora dei Turchi*, I edizione, di Carmelo Bene. Regia di Carmelo Bene. Scenografia di Antonio Caputo. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Margherita Puratich. Teatro Beat 72, Roma, dall'1 dicembre 1966 al 16 gennaio 1967. Poi *Nostra Signora dei Turchi*, II edizione, di Carmelo Bene. Regia di Carmelo Bene. Scena di Gino Marotta. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Imelde Marani, Isabella Russo, Alfiero Vincenti, Bruno Baratti, Franco Lombardo, Gerardo Scala. Direttore di Scena Mauro Contini. Teatro delle Arti, Roma, dal 10 ottobre 1973 al 4 novembre 1973. Cfr. *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, a cura di D. Lancioni e F.R. Oppedisano, Ginevra-Milano, Skira, 2012, p. 71.

³¹ F. R. OPPEDISANO, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Benedette foto!*, cit., p. 70.

³² Ivi, p. XXXIV: «Anche se “dietro un cristallo”, s'intrasentiva, pur minimizzato dalla lontananza (la distanza tra chi dice e chi ascolta), un qualche spiffero del *soggetto* (per quanto rannicchiato) che *vomitava*, d'accordo (si *vomitava addosso*), il testo *a grumi*, ma, nel suo *pro-ferirsi* all'interno, non riusciva ad *azzerare* la percezione del dire in chi l'udiva».

³³ OPPEDISANO, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Benedette foto!*, cit., p. 70.

³⁴ *VCB*, p. 208: «Sedici ore al giorno, il cane acquattato tra le gambe: Carmelo mormora e scrive lento, come i monaci amanuensi di un tempo. Solo in seguito trascrive il tutto su una Olivetti 22. La madre lo rifornisce di caffè, il padre di vino. Sarà anche per questo che gli dedica il romanzo».

Fatelo leggere o raccontatelo a quegli indigeni e se lo ritroveranno, naturale, addosso, come un *falò* del loro bardo più grande. La “modestia”: *jamais couché avec* (SAM, pp. 1090-1091).

Nella biografia scritta con Dotto, Bene dichiara di aver terminato il romanzo già due anni e mezzo prima della pubblicazione, quando, finito il terzo capitolo, fu presentato su consiglio di Roberto Lerici a Massimo Pini (fondatore di Sugar), spacciandolo per l’opera d’un frate francescano che preferiva rimanere anonimo sino alla stesura finale³⁵.

Pressoché ignorato dalla critica del tempo (gli «scribi specifici», li apostrofa Bene), riteniamo che la peculiarità del romanzo risieda non tanto nella trama, quanto nell’architettura del linguaggio narrativo, contaminato da arditezze di sapore squisitamente poetico, tanto che a volte il dettato si modella sull’endecasillabo o sul settenario³⁶; è un lessico che risente certamente della tradizione decadente tardo-ottocentesca, e infatti Bene definisce il romanzo una «frantumazione dell’*io*» e «frantumazione dell’arte, su una parodia alla Huysmans (un *À Rebours* di un *À Rebours*)» (VCB, p. 210). Si consideri inoltre che in *Sono apparso alla Madonna* Bene stila il suo personale anti-canone del Novecento letterario italiano, in cui figurano pochi nomi: Landolfi, Flaiano, Longanesi, Arbasino e il Pasolini filologo e cineasta (in realtà solo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*), poi Tarchetti, Dossi, Campana, Gozzano, Gadda e Pizzuto, senza ignorare appunto Gabriele D’Annunzio³⁷, che a nostro avviso può essere considerato uno dei modelli di *Nostra Signora dei Turchi* non solo per la proliferazione e il gusto tutto estetizzante delle divagazioni descrittive, ma anche per la configurazione di un protagonista alienato dal circostante, esclusivamente concentrato su di sé (sebbene, laddove nei protagonisti decadenti l’alienazione coincide solitamente con un «allontanamento dalla volgarità della folla, una sete di distinzione, di sentimenti raffinati, di sensazioni nuove – e una ricerca della propria identità»³⁸, il dandysmo del protagonista di *Nostra Signora dei Turchi*

³⁵ Ivi, p. 218: «Alle soglie della pubblicazione, mi rivelai finalmente come l’”autore” responsabile del misfatto. “Avresti potuto dirmelo prima, l’avremmo pubblicato con un anno d’anticipo”».

³⁶ In tal senso Giorgino ha annotato numerosi esempi di *poème en prose* presenti nel testo, di cui ne riportiamo solo alcuni (i versi sono separati con uno *slash*): Presto furono ulivi, / ossari verdeggianti al luminare, / neri all’estremità dell’imbrunire (p. 85), Si era levato il vento, vento caldo/ e sui muri del bagno dondolavano / nere le palme alla luna svanita (p. 118). Cfr. GIORGINO, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., pp. 201-202.

³⁷ SAM, p. 1092. : «E così, (Ahi!, l’incidente) se il guardo a caso inciampa su d’un foglio del D’Annunzio, crocifisso sul martyre di sua stessa lingua madre, oh, se accade, è un sollievo. Nei suoi rovi aggrovigliati trovi sempre, se pur tra i rantoli, disdetto quanto vuoi, l’ultimo dire. E poi Tarchetti, Dossi e Campana, Guido Gozzano, Gadda, il questore Pizzuto... Tutto qui».

³⁸ M. PERROT, *Gli spazi del privato, in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003, vol. IV, p. 514.

risulta smussato anche dal multi-stile del romanzo, che come ha rilevato Giorgino spazia dal poema epico-cavalleresco a quello eroicomico, dallo stile modernista a quello idillico)³⁹. Lo stesso Bene rifugge da una tale definizione, sottolineando che il suo virtuosismo consiste in un anacronismo intenzionale, un esercizio critico e ironico per sfuggire allo «squallore dell'attuale»; la scrittura di Bene è un «invito a pochi intimi», proferito in una personalissima «lingua del sud» (così la definisce Bene) che reinventa il parlare corrente, sull'esempio di Dante, Joyce e Frederick Rolfe:

Dante inventò il *volgare* per scrivere la *Commedia*. Joyce se ne serve spessimo nell'*Ulysses*, il Baron Corvo latineggia. Le più belle pagine dell'*Ulysses* sono inchiostrate d'anacronismo linguistico. E, in questo caso, la versione de De Angelis, fiorentino colto, non fa rimpiangere l'originale inglese. Non è affatto un *dandysmo* letterario il mio, ma un esercizio di sintesi che fa il paio con quello dello spaesamento. [...] Il virtuosismo fine a se stesso si supera nel *déplacement*, uno spiazzamento temporale [...]. La più grande penna italiana rimane per me nella prosa il Bandello novelliere. (VCB, p. 245)

Se le analogie tra il protagonista del romanzo di Bene e lo Sperelli dannunziano riguardano principalmente l'intreccio (entrambe le vicende prendono avvio con il risveglio in camera da letto e terminano in casa; entrambi i protagonisti sono tormentati dal desiderio di due donne, di cui invocheranno alla fine quella assente e irraggiungibile – Elena per Sperelli, un'immaginaria Flora per il protagonista beniano⁴⁰), la struttura e lo stile narrativo risentono principalmente dell'*Ulysses* di Joyce che Bene, avendo conosciuto a Firenze il traduttore Giulio De Angelis⁴¹, avrebbe poi letto nella prima traduzione italiana del 1960, definendolo «l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita» (VCB, p.113). Da Joyce Bene assimila evidentemente lo stile narrativo del cosiddetto *stream of consciousness* benché, come detto sopra, non si possa parlare nel caso di *Nostra Signora dei Turchi* di un romanzo basato su una tecnica predominante; piuttosto, accogliendo la proposta di Giorgino, il protagonista beniano può essere considerato il rappresentante di una «nuova stirpe» mutuata da quella crisi del soggetto espressa negli inetti anti-eroi modernisti, cioè «il disadattato-‘Santo

³⁹ Cfr. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., pp. 203-205.

⁴⁰ NST, p. 156: «Flora... Vestiti e vattene! - disse piano scoprendo il lenzuolo deserto. Non c'era nessuna Flora. Oppure s'è vestita e se n'è andata».

⁴¹ VCB, p. 113: «In quegli anni, nel '60 mi pare, esce l'*Ulysses* di Joyce tradotto da Giulio De Angelis, allora poco più che trentenne. Mi ragguagliò sulla sua impresa. Di giorno insegnava inglese a Fiesole, di notte, tutte le notti per undici anni, aveva lavorato per la traduzione dell'*Ulysses*».

Idioto'-martire»⁴². A nostro avviso, un tributo esplicito a Joyce (ricordiamo in tal proposito che un anno prima della stesura del romanzo, nel 1963, Bene aveva dedicato all'irlandese il suo spettacolo-scandalo *Cristo '63*⁴³) è la scena in cui il protagonista spia dal suo cortile una bambinaia-«ninfa» alle prese con un pargolo-«folletto» (da notare la precisa scelta di Bene di adottare due termini di carattere inequivocabilmente classico-mitologico); quest'ultimo si affanna ad aggrapparsi alla veste della bambinaia, scoprendola ripetutamente sotto lo sguardo appartato del protagonista, che «stava quasi per piangere al pensiero che, pure avesse guardato in alto, non avrebbe giustificato un'erezione» (*NST*, p. 134). Una scena simile avviene nel capitolo *Nausicaa* dell'*Ulysses* in cui Leopold Bloom, spiando da lontano una giovane ragazza sulla spiaggia (Gerty MacDowell), la quale gli concede ogni tanto uno sguardo, non riesce a trattenersi dal masturbarsi; nel frattempo nella chiesa dedicata a Nostra Signora del Mare si sta svolgendo la funzione a conclusione del ritiro spirituale, festeggiato in un tripudio di fuochi d'artificio, esplosi nel preciso istante in cui Bloom raggiunge l'orgasmo. Se nel commento all'episodio De Angelis scrive che le orazioni in lode della Vergine rappresentano un'«ironica allusione sacra alla figura terrena e profana di Gerty»⁴⁴, e se la bambinaia, verso la fine di *Nostra Signora dei Turchi*, dopo aver effettivamente consumato un rapporto sessuale col protagonista, si svela essere un travestimento di Santa Margherita, allora le analogie tra Bloom e il protagonista beniano possono risultare ancora più evidenti.

Tornando all'analisi del romanzo⁴⁵, la variazione dello stile si configura dunque come quarta parete narrativa che si frappone tra l'autore e il lettore, permettendo a Bene di «approfondire il suo personale studio sull'inautenticità dell'espressione artistica e di minare dall'interno la sua supposta sacralità»⁴⁶, tecnicamente operata con l'abuso di divagazioni, paradossi e dislocamenti temporali. Jean Paul Manganaro ha codificato nel «paradigma dello slittamento»⁴⁷ la costante messa in discussione delle strutture narrative adottate e immediatamente scartate da Bene:

⁴² GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 65.

⁴³ Per un'esauritiva analisi dello spettacolo vedi M. MARCHETTI, *Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce*, «Acting Archives Review», VIII, 16, novembre 2018. Disponibile su www.actingarchives.it.

⁴⁴ G. DE ANGELIS, *Commento a «Ulisse»*, in J. JOYCE, *Ulisse*, traduzione di G. De Angelis, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1999, p. 1197.

⁴⁵ Per altre analogie tra Carmelo Bene e James Joyce rimando all'articolo di Salvatore Dinoi presente in questo fascicolo.

⁴⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 203.

⁴⁷ Vedi ID., *La poetica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di E. Gören, C. Bedin, D.

Bene ha scelto allora di costruire quest'allusione primaria, e direi quasi originaria, mediante la continua autonegazione delle strutture messe in atto. Tale autonegazione si afferma quasi dovunque, attraversando le strutture di genere, i nuclei narrativi, le tecniche di costruzione dei personaggi, le stesse microstrutture stilistiche. Potremmo con buona approssimazione, definire questa regola testuale paradigma dello slittamento. [...] Egli propone una forma e intanto la smentisce, produce appunto uno slittamento rispetto al paradigma appena affermato. Così facendo sottolinea e demistifica la convenzionalità della forma scelta, ma nello stesso momento la obbliga a funzionare in modo diverso, paradossalmente non negandola davvero ma anzi riaffermandola e restituendole nuovo contenuto semantico⁴⁸.

Mutuando un'analisi critica su Kafka, autore molto amato da Bene, è possibile allora leggere *Nostra Signora dei Turchi* come «esempio estremo dell'infinita elusività del senso» e «messinscena della fallacia interpretativa»⁴⁹, dacché risulta alquanto arduo ricostruire una trama del romanzo, smembrata dall'autore in numerosi «*plot nel plot*» (lo stesso Giorgino, nel tentativo di stilarne la trama, mette il lettore in guardia dal «goffo tentativo di schematizzare pedissequamente un sogno»⁵⁰); nel nostro caso ci occuperemo esclusivamente di analizzare la distorsione narrativa operata da Bene all'interno della vicenda storica dell'assedio di Otranto.

I fatti narrati in *Nostra Signora dei Turchi*, infatti, avrebbero luogo in un intervallo di tempo spropositato, dalla presa di Otranto da parte dei Turchi nel 1480 al presente storico del narratore, cinquecento anni dopo, come è lui stesso a svelare più volte all'interno del romanzo. In una scena topica, delirante, il protagonista, forse in preda a un'allucinazione perché ossessionato dalla possibilità di una nuova invasione da parte dei Turchi, intravede nella luna l'effigie della bandiera turca:

Pure lui pallidissimo, guardò fuori oltre il mare lontano, dove riemergeva un altro tesoro dal profondo delle acque di viola in tante, sempre più, scaglie dorate, viola e oro splendeva un altro altare. E lassù dietro il cielo ciclamino, trovò una mezza luna, gialla, come issata a prua delle barche da pesca tornanti. Senza dubbio la flotta turca, visibilissima alla bandiera, quella luna era l'insegna di Maometto. «Ci risiamo», articolò sconsolato, «ci risiamo» (*NST*, p. 54).

Dilşad Karail, Istanbul, «Istanbul Üniversitesi Sa l k, K lt r ve Spor Daire Ba kanlı ı», 2016, pp. 37-49.

⁴⁸ J. P. MANGANARO, *Il pettinatore di comete*, in *ODD*, p. 102.

⁴⁹ C. BERTONI, M. FUSILLO, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in *Il romanzo*, cit., p. 53.

⁵⁰ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 183.

Il brano è esemplificativo dell'operazione letteraria di Carmelo Bene per quella commistione di generi rilevati in precedenza da Giorgino: anzitutto il presagio della guerra è frutto di un delirio o di un sogno (tematica tipicamente modernista), presentando nel frattempo l'ambientazione tipicamente cavalleresca della guerra contro la flotta turca, che il protagonista scorge, «visibilissima», alla bandiera; da notare che, al contempo, la narrazione può risultare quasi esilarante se la si considera frutto di un delirio esplicitato dalle affermazioni apodittiche del protagonista, che «senza dubbio» intravede la «visibilissima» compagine turca. Il brano citato consta anche di una breve descrizione di stampo idillico e lirico nelle due frasi iniziali, che presentano, non a caso, alcuni endecasillabi («dove riemergeva un altro tesoro / dal profondo delle acque di viola / in tante sempre più scaglie dorate / viola e oro splendeva un altro altare»); infine è qui esplicitata una sovrapposizione dei piani temporali, testimoniata dalla battuta finale del protagonista che pare conoscere benissimo gli orrori dell'invasione. Per questo, in una scena successiva, decide di evitare la strage degli otrantini negoziando una resa (subito smentita) con l'ambasciatore turco, architettando nel frattempo il progetto di telefonare a Roma per chiedere aiuto a Santa Margherita, la sua protettrice. Sarebbe superfluo porre l'attenzione anche in questo caso sul carattere comico della scena, che presenta un confuso ammasso di supposizioni che avvengono solo nella mente del protagonista che per fortuna, quella mattina, «si era alzato presto»:

Meglio, forse più utile, senz'altro più doveroso, sarebbe stato parlamentare dall'altro balcone, quello sul mare, con l'ambasciatore turco. Piuttosto che assoggettarsi a tutto quel fastidio, era meglio fingere di aver paura. Fortuna, anzi, che si era alzato presto. Se intendevano rifare quanto avevano già fatto a Otranto cinquecento anni fa, si sbagliavano di grosso. Anzi era inutile parlamentare, tanto lui il turco non lo parlava. E quand'anche? Perché addivenire a un compromesso? Se era vero anche di un quinto il danno arrecato allora, perché accomodare oggi una situazione che aveva in mano? Era chiaro. Doveva telefonare a Roma (*NST*, pp. 56-57).

Ma se le intenzioni dichiarate sono quelle di fermare l'assedio, di diversa opinione è il sindaco del paese, impegnato in una furiosa opera di riammodernamento urbano; infatti l'ufficio d'igiene comunica che «il paese non si sarebbe arreso finché l'ultima cantina non fosse stata tutta rimbiancata e in ordine», e che è inoltre impegnato in una trafelatissima «campagna insetticida» (*NST*, p. 58). Così il protagonista comprende che non solo il paese non si sarebbe

difeso dall'invasione, ma che addirittura stava preparando l'ingresso dei Turchi, concedendo loro come quartier generale il palazzo moresco proprio attiguo a casa sua; nel frattempo, spossati dai lavori di riammodernamento, gli abitanti del paese lanciano messaggi lusinghevoli ai Turchi, invitandoli a compiere il prima possibile l'invasione «tappezzando le logge e i balconi di biancheria immacolata, invocante senza vento, tutta in pianto, la resa» (*Ibid.*). Clamorosamente il protagonista comprende quali siano le reali intenzioni della giunta comunale: l'allestimento del paese prima dell'arrivo dei Turchi altro non è che il preludio all'imminente stagione estiva. Come allude lo stesso Bene alcuni anni dopo, dietro il presagio dell'invasione turca si annida un'invasione turistica:

I turchi annoiati mescolati ai turisti sfaccendati (Acmet minacciato dal taglio della testa dal sultano Maometto V, le mezzelune musulmane ammainate). S'annoivano a morte. Che altro fare a Otranto, dopo aver trasformato la cattedrale in una scuderia per i loro cavalli, impalato trentamila abitanti, uomini donne e bambini, decapitato l'allora sindaco? Basta, il festino era finito. Venezia (troppo "vitale" il traffico con l'Oriente) e lo Stato Pontificio non erano intervenuti, se ne guardavano bene. Anche l'Aragonese se ne stette sulle sue. Venne in seguito per riportarsi i martiri della patria a Napoli (quelli della fede "alloggiati" nella cripta di Otranto, come descritto nel romanzo-spettacolo). In balia della noia e con buona pace di Aloysius Lilius, in questa Otranto immota, i cinquecent'anni sono pressoché annullati. Il paese bianco vestito s'è votato alla resa come apertura turistica (*Nostra Signora* è anche un saggio unico sul *Sud del Sud* dei santi. Più di qualcuno, lettori attendibili, l'avevano letto in questa chiave, un saggio demoralizzante sul *Mezzogiorno* italiano) (VCB, p. 209).

Attraverso un *flashback* improbabile, il protagonista, che ora dichiara di far parte dei martiri otrantini nella cripta della Cattedrale di Otranto, ricorda che durante l'assedio turco aveva tentato di convincere il Ministero del Turismo ad allestire una «sacra rappresentazione», ignorata dagli enti pubblici perché impegnati nelle operazioni di seppellimento dei morti; il protagonista insiste che l'unico modo per resistere all'invasione turca sarebbe «prodigarsi a improvvisare nei singoli un qualche gusto estetico», suscitando in loro «un ultimo rispetto di se stessi, l'eccezione come sola possibilità collettiva, una preparazione spirituale alla resa, se non si voleva farne dei martiri» (NST, p. 66). Ciò che il protagonista propone non potrebbe in alcun modo cambiare le sorti dell'invasione, ma spera ancora nella possibilità che gli abitanti, di fronte a quella singola «eccezione» (l'attore dello spettacolo, il protagonista del romanzo), possano trovare in questa sacra rappresentazione «un ultimo rispetto di se stessi». L'ipotesi

stimolante è che Bene possa qui alludere indirettamente a quella che (nel paragrafo precedente) Deleuze definiva appunto «coscienza di minoranza», mediante cui il singolo può evadere dal dualismo individuo-massa per riscoprirsi (ancora Deleuze) «massa dei miei atomi» (nel testo di Bene, ripetiamo, «l'eccezione come sola possibilità collettiva»). In tal senso, le trattative del protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* col funzionario del Turismo avrebbero il preciso scopo di sovvertire il destino del proprio martirio, della «rappresentazione» operata dalla Storia, che se negli otrantini coincide con il «ruolo», per Bene, che persegue l'ideale estetico di un a-storicismo irrepresentabile, il piano per sfuggire non all'inevitabile invasione (dei turchi, dei turisti o degli addetti a una cultura «normalizzante») ma al «martirio della rappresentazione» non può che avvenire nella scena attoriale, dove Bene ha sempre perseguito la frantumazione del ruolo e del testo scenico. Si comprende perché, dopo aver tentato di convincere l'assessore, il protagonista ricordi con preoccupazione il disastroso «album delle recensioni negative» (e qui l'ambiguità tra protagonista e autore è evidentissima)⁵¹, prima che l'addetto culturale al turismo confessi che la Chiesa di Roma, lungi dal preoccuparsi per l'avvenuta invasione, temeva piuttosto l'eventualità del «crollo di certune azioni in Turchia» in caso di mancato martirio; nel frattempo l'autore dello spettacolo immagina già le motivazioni addotte al rifiuto da parte dell'ente pubblico, preoccupato *in primis* di «propagandare l'incoscienza» e quindi di garantire la messinscena storica dell'invasione; in caso contrario i Turchi, non trovando fedeli disposti a difendere la propria fede, si annoierebbero e vagherebbero per la città come turisti annoiati e «scandalizzati dai prezzi»:

Concludessero: «Costui non ha taciuto i suoi insuccessi che d'altra parte noi, da tempo ormai compresi delle cose urbane, ignoravamo. Quest'uomo ci ha esibito il suo deficit allo scopo di incoraggiare il nostro intervento. Il nostro ministero è impotente. Non è più questione di organizzare. Faremmo il gioco turco. Abbiamo letto il copione, senz'altro qualunque, inconcludente, acritico, un testo che censureremo dopo, se vivremo, una volta scongiurato l'eccidio. Ma quest'oggi è un dovere

⁵¹ Pur ricordando, come spesso ribadito dall'autore, la persistenza di elementi di tipo immaginario che nelle opere citate non permettono una netta distinzione tra i due piani (vita e finzione letteraria), rileviamo altri indizi di carattere autobiografico nel testo: «Si ricordò di quando, poco più che bambino, si attardava in chiesa e, approfittando del sagrestano compreso a spegnere i ceri, sollevava le vesti alle madonne e trasecolava toccando i cavalletti fino al ginocchio, perché non somigliavano a sua madre» (*NST*, p. 133); in *VCB*, p. 21-22: «In chiesa vezzeggiavo queste Madonne di cartapesta. Una sera sollevai la veste a una di loro e restai scioccato. C'era solo un traliccio di legno». O ancora si pensi alla scena del film in cui il protagonista si fa un'iniezione ai glutei nei pressi del municipio cittadino; così nella biografia: «Ho sempre aggredito il mio corpo, gli ho sempre inflitto di tutto, prima che fossero gli altri a farlo. A cinque anni mi iniettavo le inframuscolo da solo. Non sopportavo e non sopporto l'improvviso dell'ago nei glutei, l'inatteso dolore per mano altri» (*Ivi*, p. 30).

propagandare l'incoscienza. Questo attore si vanta di non essere bravo. Si professa cretino addirittura. Si promette capace di ricondurre la Cristiana collettiva alla irresponsabilità personale. Che sarà di Otranto? Appunto. Chi difenderà le mura? Nessuno! Ve li immaginate i turchi sfondare una porta aperta? Entreranno. Non troveranno una fede da castigare. Si ridurranno a vagabondare per le vie del centro, turisti alla ricerca di quanto avrebbero dovuto fare, perduti a sera tra le inesattezze della loro storia, finché, scandalizzati dai prezzi, se ne andranno, contravvenendo ai termini della crociera. Una stagione estiva come un'altra» (*NST*, p. 67).

Il fallimento dei propri propositi artistici coincide con l'improvvisa esigenza di una fuga, in realtà solo figurata, perché l'intento è di farsi credere in partenza per poi scassinare la propria abitazione in cui sono custodite delle misteriose lettere da lui scritte e mai lette. Se Ugo Volli nella prefazione al romanzo descrive *Nostra Signora dei Turchi* come «grande metafora del teatro, di quell'impasto di follia, imbroglio consapevole, destrutturazione della realtà, ironia, ciarlataneria, trucco esplicito e magia che è il teatro secondo Carmelo Bene»⁵², mentre per lo stesso autore il romanzo è il racconto di un Io che «va a sfinire dappertutto, si frange» (*VCB*, p. 209), la chiave di lettura di *Nostra Signora dei Turchi* potrebbe consistere nella spasmodica ricerca, da parte del protagonista, di una «autenticità sempre in fuga» innescata, secondo Klossowski, dalla «contraffazione di una identità compiuta durante un evento lontano nel tempo»⁵³, cioè l'immaginaria esperienza pregressa dell'invasione turca. Ne consegue che in *Nostra Signora dei Turchi*, che potremmo definire un'opera della totale «contraffazione», la distorsione operata dall'autore non riguarda solo il protagonista ma l'intera ambientazione narrativa, cioè un sud astorico, rarefatto e intangibile in cui si erge a emblema della finzione il palazzo moresco, non-luogo ideale verso cui verte la fuga centripeta del protagonista.

3. IL PALAZZO MORESCO SE NE VA

Utilizzando i fondi stanziati per girare tre cortometraggi nel Salento (di cui solo uno, *Barocco Leccese*, vedrà la luce) e consultati i pareri entusiasti di Luigi Chiarini ed Ennio Flaiano («Il cinema lo faccia di corsa!... Non c'è più nessuno in grado di sbagliare», *VCB*, p. 181), nel 1968 Carmelo Bene porta a termine la versione cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi*.

⁵² U. VOLLI, *Prefazione*, in *NST*, p. 14.

⁵³ P. KLOSSOWSKI, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in *ODD*, poi in *OCB*, p. 1469.

Ambientato principalmente a Santa Cesarea Terme, tra problematiche legate a lamentele per disturbo della quiete pubblica⁵⁴ e improbabili apparizioni mariane che ne avrebbero rallentato i lavori⁵⁵, le riprese durano complessivamente quaranta giorni (più due settimane di montaggio)⁵⁶ e si svolgono per la maggior parte nella casa dei genitori di Carmelo Bene e all'esterno del palazzo moresco, affascinante edificio in stile arabeggiante appartenente alla famiglia Sticchi e costruito dal 1894 al 1896 da Pasquale Ruggieri⁵⁷. Altri luoghi delle riprese furono la Cattedrale di Santa Maria Annunziata a Otranto (contenente la prestigiosa cripta dei martiri), la grotta Zinzulusa (con probabile riferimento alla leggenda legata alla storia della santa Cesaria patrona del paese)⁵⁸ e la Cappella di San Giuseppe a Cerfignano, riconoscibile nella scena finale del film grazie alla caratteristica finestrella dietro l'altare barocco. Una volta terminato, il

⁵⁴ OCB, p. 1135. : «Già il sindaco del paese qualche giorno avanti aveva giustamente redarguito le plebi inferocite sol perché, in una scena di fuochi artificiali, erano rimaste eternamente al buio, almeno per i due mesi a seguire. E l'eterno è nell'estate. Il sindaco democristiano, maestro elementare, molto comprensivo cestinò almeno 685 querele, senza farle pervenire al questore di Lecce, già a sua volta preavvisato di "chiudere un occhio". Molto energico il sindaco sistemava i bambini calpestandoli a mucchi e redarguendo a ceffoni i più riottosi, cantando come un pazzo. Con lo stesso piglio aveva eroico affrontato le plebi al buio che minacciavano di non votarlo più, ed esemplificando ginocchioni mostrava: "Davanti all'arte si sta così!"».

⁵⁵ T. TUMMINO, *Lydia Mancinelli: "Quel giorno sul set quando mi confusero con la Madonna"*, «La Repubblica», 18 aprile 2002: «C'erano l'operatore, Carmelo Bene e gli altri. Io ero vestita da Santa Margherita, come una Madonna: avevo un lungo abito azzurro, capelli fino alla vita, l'aureola in testa e stavo lì, sul bordo della strada, a fumarmi una sigaretta in attesa che facessero le luci. Ad un certo punto, passa una macchina e fa un'inchiodata folle. L'uomo alla guida si affaccia, si gira, mi guarda e riparte velocissimo. Nel paesino evidentemente si sparge la voce che lì, vicino alla chiesa, c'era un'apparizione perché poco dopo arrivano almeno cinquanta donne che volevano "vedere la Madonna". Noi, però, dovevamo girare. Chiudemmo le porte della chiesa, ma non ci fu verso. Arrivarono i carabinieri e ci spiegarono che quella gente voleva solo baciare le mani alla "Madonna" e che poi ci avrebbe lasciato lavorare. Per farla breve, io sono stata lì con queste persone che mi baciavano le mani e il vestito e mi dicevano "quanto si bedda, pari proprio la Madonna"».

⁵⁶ Cfr. N. SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», 213, 1969, poi in BENE, *Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Minimum Fax, 2011, p. 31.

⁵⁷ Cfr. V. CAZZATO, A. MANTOVANO, *Paradisi dell'eclittismo. Ville e villeggiature nel Salento*, Cavallino di Lecce, Capone Editore, 1992, p. 117: «Nell'animo del committente l'edificio doveva probabilmente travalicare la funzione residenziale per assurgere a simbolo della nuova stazione turistica; e per un palazzo che sorge in posizione dominante, su una scogliera rocciosa quasi a picco sul mare, l'architettura neo-moresca era probabilmente una delle più suggestive».

⁵⁸ Difatti la Santa Margherita beniana non trova precise corrispondenze nelle agiografie legate al territorio. In ogni caso le scene nella grotta in *Nostra Signora dei Turchi* richiamano alla leggenda di Santa Cesarea, che secondo la tradizione si rifugiò in una grotta (sopra cui fu poi edificata la chiesa a lei consacrata) per fuggire dal padre che voleva possederla. Riportiamo la versione popolare trascritta da Nicola G. De Donno: «Quando la santa, bella e sconsolata, arrivò davanti alla grotta della consolazione gridò fortissimo: "Apriti, monte, inghiottiti Cesaria, e gli stivali del padre mio, pece e zolfo!", come di fatto successe, che quel brutto genitore restò tutto di pece e zolfo, e da allora la santa bella non si vide più, perché la coprirono le onde del mare, e la montagna e l'acqua puzzano ancora di pece e zolfo per permissione di Dio, che dobbiamo sempre pregare di giorno e di dì, per salvazione dell'anima mia! E il racconto non è più, benedetti essi e benedetti noi!». Cfr. N. G. DE DONNO, *Santa Cesarea Terme. Dal mito dei Giganti all'appalto delle sorgenti*, Galatina, Congedo Editore, 1988, p. 44. Un'ipotesi molto probabile è che il nome sia legato al *Faust e Margherita* di Goethe, portato in scena da Carmelo Bene nel 1966, stesso anno di pubblicazione del romanzo e della sua trasposizione teatrale.

film (tra scioperi⁵⁹ e *querelle*⁶⁰ clamorose) viene presentato per la prima volta durante la ventinovesima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia e vince il Premio Speciale della Giuria; decisione ovviamente non condivisa dall'artista, che puntava a vincere il Leone d'oro anche per i debiti contratti durante la realizzazione del film⁶¹:

Il premio speciale della giuria mi basta, perché ritengo la premiazione un gioco senza molto senso. Indubbiamente la giuria è stata condizionata nelle sue scelte: ha premiato Kluge perché non ha potuto premiare Pasolini e non se l'è sentita di premiare me. Il Leone d'oro a me avrebbe voluto dire accettare l'assoluta libertà dell'artista, discorso per molti incomprensibile. Comunque, se la giuria fosse stata coerente e libera avrebbe dovuto assegnare tutti i premi a me.⁶²

In quei giorni Bene, autore di un «film dichiaratamente anti '68» (*SAM*, p. 1136), fa di tutto per farsi notare nel ruolo di *outsider* della manifestazione. Come preciserà lui stesso, non è il ruolo di cineasta puro a interessargli; piuttosto si tratta di applicare al cinema quella stessa furia iconoclasta, o per usare una definizione dello stesso Bene, «gli *handicap* cartacei»⁶³ che caratterizzavano lo stile del romanzo. Anche nel cinema l'artista non si astiene dall'esprimere il suo disprezzo verso un'arte che considera al sommo di quella «rappresentazione» da sempre

⁵⁹ Ci riferiamo alla contestazione promossa dagli studenti, appoggiata da Pci e Psiup, allo scopo di ottenere una direzione popolare del festival e affidata ai cineasti. Pasolini, Nelo Risi, Liliana Cavani e Bernardo Bertolucci ritirano i rispettivi film (poi riammessi su pressione dei rispettivi produttori, una volta sedata la protesta). Carmelo Bene fa sapere a Luigi Chiarini, direttore del festival, che non aveva interesse ad appoggiare lo sciopero: «Alle minacce dei suoi colleghi ha risposto: "se ci dovessero essere incidenti non mi dispiacerebbe affatto. Me ne starei a godermi le botte, senza prenderle né darle; il che, date le circostanze, non sarebbe un piacere da poco". I comunisti gli hanno replicato chiamandolo "cialtrone". Chiarini gli avrebbe rinnovato la sua personale simpatia». Cfr. *L'attore Bene si schiera al fianco di Luigi Chiarini*, «La Stampa», 7-8 agosto 1968.

⁶⁰ Carlo Mazzarella, inviato di punta della Rai, recensisce negativamente *Nostra Signora dei Turchi*. Perla Peragallo, accorsa a Venezia con altri stimatori e amici di Bene quali Leo De Berardinis e Cosimo Cinieri, non si lascia sfuggire l'occasione di schiaffeggiare il critico. Mazzarella tenta con una petizione di far squalificare Bene, senza successo. Cfr. *VCB*, pp. 273-275.

⁶¹ M. MARELLI, *Fata, volpe, madonna, Nostra signora Lydia*, intervista a Lydia Mancinelli, «Il Manifesto», 20 settembre 2016: «Disse [ai carabinieri, ndr]: "Arrestatemi perché voglio uccidere il ministro dello spettacolo". Carmelo fece *Nostra Signora dei Turchi* per vincere quel premio. Realizzammo il film con due milioni di lire. Questi erano i liquidi di cui disponevamo. Facemmo debiti con Giorgio Patara, produttore della Documento Film, che mise a disposizione pellicola e macchina da presa; con Franco Iasiello, di Microstampa, per sviluppare e gonfiare il 16mm in 35mm. Debiti che contavamo di ripagare con la vincita del premio di qualità, perché Carmelo era conscio del valore della propria opera».

⁶² Cfr. A. APRÀ, *Carmelo oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, «Linea d'Ombra», 1995, pp. 121-164. Disponibile su: www.adrianoapra.it.

⁶³ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222: «Quanto all'immagine, v'è un'ossessiva iconoclastia che però non cede il gioco facile dell'obitorio novecentesco, dove s'imbellezzano i cadaveri dei classici. Non c'è mai il tentativo saggistico della *mise en scène*. È sempre un levar di scena o dal foglio. L'anacronismo "puntuale", più che deliberato. Gli stessi *handicap* cartacei dis-funzioneranno anche il linguaggio teatrale e cinematografico».

osteggiata e testimoniata, ad esempio, dall'ossessione nei cineasti di «voler raccontare una storia»⁶⁴. Per Bene, che definirà *Nostra Signora dei Turchi* un «melodramma», si tratta piuttosto di creare «musica per gli occhi»⁶⁵, esasperando le luci e iper-saturando le immagini (Giulia Raciti parla di «barocchismo del colore»⁶⁶), oppure tramite una certa ricerca ritmica nell'immagine⁶⁷, come nei movimenti di macchina, che fungono da montaggio in presa diretta⁶⁸. Per questo il cinema, con i suoi soggetti e le sue sceneggiature convenzionali, spesso ispirate da altre opere, è per Bene il punto di convergenza della peggiore arte:

Il cinema ha sempre saccheggiato e scimmiettato le altre arti. È stato, fino al suo decesso, la summa insignificante di tutti i fallimenti del Novecento, la pittura, la letteratura, la scultura, la musica, l'architettura. La disfatta di un secolo condannato alla replica per eccellenza. Il massimo della spazzatura. Altro che settima arte! Direi che è l'unica arte. Se l'arte è spregevole, il cinema che tutte le abbraccia, è la deità che, parafrasando Mastro Eckhart, include tutte le volgarità. È l'apice. S'appropria d'una autarchia fasulla. Filmata. Ata. Ita. Tutto il vomito, la spazzatura maleodorante delle arti crollate nella saggistica e nell'intellettualismo. Ecco il cinema documentaristico, concettuale, psicologico, ecc... (VCB, p. 276).

La manomissione del *medium* cinematografico può avvenire solo attraverso un corpo a corpo con l'immagine filmica (o addirittura, nel caso di *Nostra Signora dei Turchi*, con la pellicola, squartata e rovinata volutamente da Bene)⁶⁹, definita da Deleuze «immagine-movimento», che

⁶⁴ SIMSOLO, *Incontro con Carmelo Bene*, «Image et Son», 235, gennaio 1970, poi in BENE, *Contro il cinema*, cit., p. 57: «Quando un film racconta una storia, è già sottotitolato, capisce? Voler raccontare una storia a ogni costo è ridicolo. Ciò che bisogna fare oggi al cinema è epurare, sopprimendo questa ridondanza a livello di immagine e di suono».

⁶⁵ SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, cit., p. 34: «*Nostra Signora dei Turchi* è un melodramma, ma non per la melodia che arriva alle orecchie, per la melodia che arriva agli occhi. [...] Verdi ha creato un'arte drammatica per le orecchie, non per gli occhi. Io faccio il contrario. Verdi creava azioni per le orecchie, io creo musica per gli occhi».

⁶⁶ G. RACITI, *Il ritornello crudele dell'immagine*, Milano, Mimesis, 2018, p. 86.

⁶⁷ SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, cit., p. 31: «Giro sempre con la musica in mente. Dico all'operatore: "Fai attenzione! Lì c'è un valzer", e così via. Calcolo tutto prima delle riprese. Detesto applicare la musica a film terminato, come un'etichetta».

⁶⁸ ID., *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 59: «Il montaggio deve esserci ben prima del momento in cui si incollano dei pezzi di pellicola. I movimenti di macchina che autorizzano il montaggio non devono essere gli alibi: devono essere il montaggio».

⁶⁹ VCB, p. 282: «Il cinema è sempre servito a spacciare storielle, ma nessuno ha mai spacciato la pellicola, come ho fatto io in una lunga sequenza di *Nostra Signora*. Alla lettera. Squartata, bruciata, fatta a pezzi. Franco Jasiello, aristocratico napoletano padrone della Microstampa, rischiò l'infarto: mezzo chilometro di pellicola, e noi, io, Masini, Contini, i suoi tecnici in camice bianco che la trinciavamo coi coltelli, la bruciacchiavamo con le sigarette, la storpiavamo sotto le scarpe».

nel cinema più convenzionale si esplica in una serie lineare di fotogrammi che non lasciano dubbi allo spettatore sul significato di ciò che sta osservando. Per Deleuze questo è il grande «*cliché*» del cinema, il meccanismo da disarcionare; farlo vuol dire rimaneggiare l'immagine per «introdurre vuoti e spazi bianchi, rarefare l'immagine, sopprimere al suo interno molte cose, aggiunte per farci credere che si vedeva tutto»⁷⁰. Senza inoltrarci troppo nella dettagliatissima analisi di Deleuze, basti dire che per Bene il *cliché* individuato dal filosofo francese coincide con quella che lui definisce «volgarità dell'immagine»: «Un'immagine è volgare in quanto viene data lì morta, determinata, attraverso un linguaggio mistificante che non le permette di rispecchiare mai la realtà e quindi nemmeno di astrarsi da una realtà»⁷¹. Bene fa un esempio molto concreto sulla sua idea di sequenza cinematografica, visibilissima nel film di *Nostra Signora dei Turchi* nella scena in cui il protagonista si lancia dalla finestra:

Ecco, in un film tra i tanti, la caduta d'un corpo-oggetto include la ripresa di quest'ultimo dal suo *incipit* allo schianto, compreso (eccome!) l'esaltato, evidenziatissimo inter-tempo del percorso (magari complice il *ralenti*). Una dilatazione crono-temporale in ossequio all'evoluzione aerea disgraziata del manichino-stuntman: cinquanta o cento fotogrammi circa, nel montaggio, consacrati al "descritto" dell'espressione filmica uguale volgarità di un'immagine non sottratta all'indifferenza dello spazio-tempo. Finitudine brevissima. Raccon(ten)tino gravitazionale dell'agire-patire. Cinema d'accatto. L'immediatezza dell'*atto* è così spacciata. Come ripristinarla? È presto detto (fatto): montare inizio-fine dell'incidente, sopprimendone la *traiettoria* (verticalità tratteggiata dell'*altezza* nelle dimostrazioni geometriche gessate sulla lavagna scolastica): quasi un singolo fotogramma del corpo-oggetto, in alto (apressia precipite) e a terra (schianto). Cosa ho soppresso se non l'*intervallo*? (VCB, p. 270)

Riassumendo, l'operazione consisterebbe nel sopprimere l'«azione» per far emergere l'«atto» immediato, cioè sottraendo la narrazione dell'evento, cardine della «rappresentazione»; la differenza tra i termini è codificata da Deleuze in *Logica del senso*, in cui si distinguono due concezioni del tempo in rapporto al movimento e alla corporeità: da un lato «*Kronos*», tempo cronologico dell'azione e dunque «presente sempre limitato, che misura l'azione dei corpi

⁷⁰ DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 33.

⁷¹ F. CUOMO, *Giocare sul terreno dell'irrappresentabile*, «Spirali», Dicembre 1979, poi in *Panta. Carmelo Bene*, a cura di L. Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, p. 263.

come cause»⁷², a cui il filosofo contrappone il tempo «Aion» degli stoici, «l'evento puro nella sua verità eterna, indipendentemente dalla sua effettuazione spazio-temporale, come a un tempo eternamente futuro e sempre già passato»⁷³. Per Deleuze la differenza consiste anche in movimento «corporeo» (*Kronos*) e «incorporeo» (*Aion*): quest'ultimo è «il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. Il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione»⁷⁴.

Si può dunque comprendere l'importanza della differenza tra atto e azione⁷⁵ nell'opera di Bene, che si configura sempre come atto nell'«oblio» nell'Aion, ossia, secondo Giorgino, «il gesto totalmente gratuito, sovrano, fine a se stesso perché senza intenzionalità e progetto»⁷⁶. Deleuze applica al cinema e all'immagine le considerazioni sul tempo attraverso Bergson⁷⁷, per cui il passato non cessa mai di esistere, ma coesiste col presente:

Se ci è tanto difficile pensare che il passato sopravviva in sé, ciò è dovuto al fatto che crediamo che il passato non ci sia più, che abbia smesso di essere. Confondiamo allora l'Essere con l'essere-presente. Tuttavia, il presente *non c'è*, esso sarebbe piuttosto puro divenire, sempre fuori di sé. Esso non è, ma agisce. Il suo elemento proprio non è l'essere, ma l'attivo e l'utile. Il passato invece non agisce più o non è più utile. In ogni caso, non ha smesso di essere. Inutile e inattivo, impassibile, esso *È!*, nel pieno significato della parola: si confonde con l'essere in sé.⁷⁸

Deleuze distingue allora due tipi d'immagine: l'«immagine virtuale» o «ricordo puro», che esiste di per sé, nel passato e nelle regioni della memoria, e che può essere richiamata in causa dalla coscienza per essere attualizzata; in tal senso si ottiene così la sua «immagine attuale». Ciò che avviene è dunque uno scambio continuo tra livelli di tempo, una scissione in cui

⁷² DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 60.

⁷³ Ivi, p. 131.

⁷⁴ Ivi, p. 150.

⁷⁵ Ivi, pp. 147-148: «Mentre Kronos esprimeva l'azione dei corpi e la creazione delle qualità corporee, Aiôn è il luogo degli eventi incorporei e degli attributi distinti dalle qualità. Mentre Kronos era inseparabile dai corpi che lo riempivano, come cause e materie, Aiôn è popolato da effetti che lo frequentano senza mai riempirlo. Mentre Kronos era limitato e infinito, Aiôn è illimitato come il futuro e il passato, ma finito come l'istante. Mentre Kronos era inseparabile dalla circolarità e dagli incidenti di questa circolarità, come arresti o precipitazioni, esplosioni, disincastri, indurimenti, Aiôn si estende in linea retta, illimitato nei due sensi».

⁷⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 246.

⁷⁷ VCB, p. 268: «Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato coesiste con il presente che è stato; il passato si conserva in sé come passato in generale (non-cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva... La sola soggettività è il tempo, non-cronologico, colto nella sua fondazione, e siamo noi a essere *interni al tempo*, non viceversa... La soggettività non è mai nostra, è il tempo, cioè l'anima e lo spirito, *il virtuale*».

⁷⁸ DELEUZE, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 45-46.

presente e passato coesistono, come abbiamo rilevato in *Nostra Signora dei Turchi*; Deleuze codifica nell'«immagine-cristallo» questa comunicazione continua tra circuito «virtuale» e «attuale». È molto importante ai fini del nostro discorso citare la definizione del filosofo francese perché stabilisce un rapporto strumentale tra l'immagine-cristallo e il «visionario», termine che rimanda alle visioni che, secondo Giacchè (l'abbiamo visto nel primo paragrafo), determinano l'operare artistico di Bene:

Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che si *vede nel cristallo*. L'immagine-cristallo non era il tempo, ma si vede il tempo nel cristallo. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico, Kronos e non Chronos. È la potente Vita non-organica che rinserra il mondo. Il visionario, il veggente, è colui che vede nel cristallo e ciò che vede è lo zampillo del tempo come sdoppiamento, scissione. Solo che, aggiunge Bergson, questa scissione non va mai fino in fondo. Il cristallo infatti non cessa di scambiare le due immagini distinte che lo formano, l'immagine attuale del presente che passa e l'immagine virtuale del passato che si conserva⁷⁹.

Le analogie tra le due definizioni, «Aion» e «immagine-cristallo», sono esplicate da Deleuze nella questione del «corpo» nel cinema. Filmare un corpo vuol dire costituire un corpo-cinepresa (Deleuze dice proprio «montare una cinepresa sul corpo») che si può esprimere, nel caso di Antonioni, in un'«interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, “ma quello che resta di esperienze passate”, “quel che viene dopo, quando è stato detto”, un metodo che passa necessariamente attraverso gli atteggiamenti o posture del corpo»⁸⁰; se in precedenza Deleuze si è interrogato sul come «entrare» nel cristallo, rispondendo che ciò può avvenire, ad esempio, tramite entrate di tipo «psichico» (i ricordi d'infanzia in *Otto e mezzo* di Fellini), «geografico» e «archeologico»⁸¹, ecco che gli viene in soccorso il nostro autore:

“Dare” un corpo, montare una cinepresa sul corpo acquista un altro senso, non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia, di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso o glorioso, per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile. Carmelo Bene è uno dei massimi costruttori d'immagini-cristallo: il palazzo di *Nostra Signora dei*

⁷⁹ ID., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 96.

⁸⁰ Ivi, p. 210.

⁸¹ Ivi, p. 103.

Turchi fluttua nell'immagine, o meglio è l'intera immagine che si muove e palpita, i riflessi si colorano violentemente, i colori stessi si cristallizzano[...]. Degli occhi ossessionano il cristallo, come l'occhio nell'ostensorio, ma a vedere son dati innanzitutto gli scheletri di *Nostra Signora* [...] che si sfiniscono in gesti inutili e sempre ripresi, in atteggiamenti impediti e ricominciati [...]. Non è forse per liberare finalmente il terzo corpo, quello del "protagonista" o del maestro di cerimonia, che passa attraverso tutti gli altri corpi? Suo è già l'occhio che si intrufolava nel cristallo, lui comunica con l'ambiente cristallino, come in *Nostra Signora*, dove la storia del palazzo diventa autobiografia del protagonista.⁸²

Secondo Deleuze, Bene, sulla scia di Artaud, ha creduto nella capacità del cinema «di dare un corpo, cioè di farlo, di farlo nascere e scomparire in una cerimonia, in una liturgia»⁸³, dunque proseguendo sulla scia di quello che Bene definisce un «teatro irrepresentabile»: «Così come avevo inaugurato un teatro *irrepresentabile* in cui la presenza-assenza attoriale eccede la visione e il dire (riferito) del *dis-corso* nella musicalità della *voce-ascolto*. Ho sentito l'urgenza di sfidare – frantumandola – l'*immagine-corpo* già di per sé due volte larvata nella virtualità dell'obitorio cinematografico» (VCB, p. 268).

Se l'accesso al cristallo coincide con la messa in discussione dei riferimenti cronologici, di conseguenza per il soggetto, perduta la capacità critica del circostante, la lettura dello spazio si riduce a «esperienza di significanti solamente materiali o, in altre parole, di una serie di presenti puramente irrelati nel tempo», da cui ne scaturirebbe una narrazione sempre inattendibile da parte di un «individuo ormai decentrato, che ha perso la sua capacità di estendere attivamente le sue tensioni sulla molteplicità temporale e di organizzare il proprio passato e il proprio futuro in un'esperienza coerente»⁸⁴. Ecco perché il palazzo moresco, nell'illusione di una costruzione «in stile», può suscitare dei *blackout* conoscitivi nel protagonista fino ad assumere il ruolo di narratore «falsario» che «impone una potenza del falso come adeguato al tempo, in opposizione a ogni forma di vero che disciplini il tempo»⁸⁵ (Deleuze). In realtà, la definizione non riesce a racchiudere l'ambiguità narrativa in *Nostra Signora dei Turchi*, che lo stesso Bene individua nella scissione tra soggetto «autore» e «scrivente», per la quale il secondo opererebbe sotto dettatura del primo; secondo Giorgino si tratta di un «alter ego dispettoso» che si oppone allo scrittore come suo doppio manomettendo e

⁸² Ivi, p. 211.

⁸³ Ivi, p. 212.

⁸⁴ M. ARCHETTI, *Lo spazio ritrovato. Antropologia della contemporaneità*, Roma, Meltemi, 2002, p. 36.

⁸⁵ DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 150.

trasformando il romanzo in un «ricettacolo di contraddizioni e aporie stilistiche, specchio della schizofrenia dettatore/scrivente»⁸⁶. Lo stesso autore è ben consapevole di questa «farsa»:

In verità chi scrive per la prima volta, in età giovane, è in balia di qualcos'altro (lo sono sempre stato). Così nella mia prima esercitazione letteraria, anche avessi voluto stilare una nota drammatica, tragica, un solletico del soggetto, ho sempre avuto accanto, in queste tentazioncelle, una sorta d'angelo custode, ebete, idiotizzato quanto vuoi, ma intransigente nella sua qualità di controllore. Per cui tutto, al tempo stesso, riga dopo riga, mi si rivoltava in farsa. Automatico. (VCB, p. 221)

La voce narrante di *Nostra Signora dei Turchi* è, allora, quella di un narratore «messo a tacere» dai deliri del protagonista, corpo-cinepresa che fluttua nel «cristallo» e detta i ritmi di un racconto delirante. Eppure il narratore, di fronte all'evidente inattendibilità dei fatti riferiti, può in alcuni casi rinsavire ed esprimere il suo disappunto. Ciò pare avvenire quando, in un certo senso, il narratore «salva» il lettore da un delirio narrativo senza uscita, mettendolo in guardia sulla vera storia del palazzo moresco:

Quella costruzione era un falso. Non era davvero il caso d'intendersene. Fu progettato e realizzato ai primi del Novecento, andiamo! Gli schiavi solamente non sapevano quello che facevano. I padroni avevano voluto che somigliasse. Andiamo. Stava come una riflessione sull'acqua. Era sorto. Non si era presentato ad un esame. Era un cattivo gusto inattuale. Perché avrebbe dovuto essere un indizio? Come proibire a uno di cantare perché è stonato! Che canti, ma che canti! E così l'avevano costruito a picco sulla scogliera, come un peccato esemplificato a che nessuno lo ripetesse. [...] Pure esiste un palazzo moresco. Ma che fa? Ricorda vele gonfie di mezzelune? Niente affatto. Si vende, non essendo in vendita. Contempla anche il salmastro, e disprezza le case circostanti, come una benda bianca buttata via, impigliata qua e là tra i palmizi, riadoprata dal vento di ponente che ne fa un parapetto belvedere, premiando la pineta inginocchiata. E quell'unico errore, delle cupole, si distingue, si libera da tutta una verità italiana meridionale. (NST, pp. 127-128)

Nel brano sopracitato, prosegue Deleuze, la storia del palazzo diviene autobiografia del protagonista, e quest'ultimo pare in effetti volersi mimetizzare nel primo, sperimentando un'«edificazione» di sé: «Lui che si era provato in muratura, sapeva la fatica del tufo sopra il tufo» (NST, p. 127), come ben si evince d'altronde dalle scene del film, in cui il protagonista è

⁸⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 177.

quasi sempre ricoperto da «un impasto di calce grumoso spalmato sulla pelle [...], amalgama a perdere che si disfa in scena, scrostando l'io e la sua identità»⁸⁷ (Raciti).

Se il «teatro dell'irrepresentabile» è per Bene un ideale non-luogo in cui avviene la dissipazione del soggetto, in cui il dipanarsi infinito del tempo «Aion» infrange l'azione cronologica, il palazzo non può che essere il centro ideale in cui convogliare l'ansia di fuga dalla narrazione: «immagine-cristallo», come abbiamo visto, esso non solo infrange il tempo storico in un *continuum*, ma dissolve lo spazio all'esterno. Il palazzo stabilisce una sospensione assimilabile allo «spazio illusorio» dell'eterotopia, un «contro-luogo» che si apparta dagli altri luoghi circostanti, costituendone una sorta di rovesciamento⁸⁸, e che, secondo Foucault, «funziona appieno quando gli uomini vivono una sorta di rottura assoluta con il proprio tempo tradizionale»⁸⁹, evidente nel protagonista del romanzo. E se per Foucault eterotopia per eccellenza è la nave, «frammento di spazio fluttuante, un luogo senza luogo, che vive per sé e che, nello stesso tempo, è abbandonato all'infinito del mare»⁹⁰, nel finale di *Nostra Signora dei Turchi* anche il palazzo moresco, immagine-cristallo che si estrae dalla linearità cronologica ed eterotopia che si isola dal circostante, abbandona la narrazione dileguandosi all'orizzonte, alla ricerca di «nuovi stormi di follie» che possano ispirare il racconto della sua falsa storia:

Mattinata piovosa, le arcate come rondini allineate, ali aperte le bifore animate, il palazzo moresco se ne va. Rimpatria dove sono altri stormi di follie, si autentica incastrato in una via popolare di Tunisi, dimora inconsapevole a eccezionali vicende ordinarie. Se ne va, galleggiando sull'acqua, corroso dalle obiezioni occidentali, santuario vagante alla ricerca di sacerdoti sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano. E dove toccherà la sponda, oltremare, starà naturalmente, come non se ne fosse mai staccato. E i turchi lo abiteranno a poco prezzo. Dormi, cambiamo i fiori. Se non fossi un palazzo mi crederebbero! (*NST*, pp. 155-156).

⁸⁷ RACITI, *Il ritornello crudele dell'immagine*, cit., p. 46.

⁸⁸ Cfr. ARCHETTI, *Lo spazio ritrovato. Antropologia della contemporaneità*, cit., p. 63.

⁸⁹ M. FOUCAULT, *Eterotopie*, in ID., *Archivio Foucault*, a cura di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1998, p.

313.

⁹⁰ Ivi, p. 316.