

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Carmelo Bene e il santo-feticcio. Dalla letteratura al teatro e ritorno

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1714136> since 2019-10-22T11:57:07Z

Publisher:

Aracne

Published version:

DOI:10.4399/978882552763610

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

ciò che dovrebbe essere *solo una cosa inerte* vi si presenta con i caratteri più intensi della vita e del potere; ciò che al contrario è vivo e riguarda la *persona*, come il corpo, risulta ridotto a *puro oggetto*, cosa fra le cose. In questo scambio circolare fra la percezione della vita e della morte, del personale e dell'inorganico, si gioca uno straordinario teologico allo stesso tempo.

Volli (1997, p. 8)

La nozione di feticcio è dunque indissolubilmente legata a una dialettica tra persona e oggetto. Tale dialettica assume però contorni sempre più mutevoli nella cultura contemporanea:

La barriera, in teoria fermissima, fra ciò che è animato o intelligente e ciò che non lo è, appare oggi continuamente sconvolta: il mondo è pieno di oggetti che desiderano e sono desiderati, che si mostrano, competono, si affermano, si rinnovano, ci affasciano, ci aiutano o ci danneggiano.

Questa rottura delle opposizioni può certamente essere considerata come un passo nel senso di una maggiore *apertura* rispetto alle categorie chiuse del dominio su cui si è costituito l'Occidente [...]; esse costituiscono la traccia di un ampliamento della nozione stessa di *persona*, che a lungo è stata limitata.

Volli (1997, p. 100)

Nel senso di questo ampliamento vanno ad esempio l'estensione dei diritti umani, ma anche i dibattiti sullo statuto di macchine sempre più "intelligenti". Questi cenni inducono in effetti a pensare che nella cultura contemporanea la tendenza predominante sia quella verso un progressivo allargamento dei confini della "personificazione". Eppure, il romanzo di Bene (1978) dimostra che anche la tendenza inversa ha un ruolo importante. Essa coincide con una volontaria azione da parte di alcune persone di ridurre sé stesse a degli oggetti, e più precisamente a dei "feticci" nel senso definito da Volli. L'annientamento di se stessi al fine di essere "adorati" o di incarnare alla perfezione un modello stereotipato si vede ad esempio in alcuni meccanismi legati al mondo delle star⁴, ma anche, come vedremo, in una certa idea di santità, certo non ufficiale e canonica, ma piuttosto secolarizzata.

La volontà e il programma di feticizzare se stesso sono espressi in nuce fin dall'incipit di *Nostra signora dei turchi*, il cui primo paragrafo si

⁴ Su cui v. Redmond e Holmes (2007).

apre e si chiude con due imperativi “Amami!” e “adorami!”, rivolti all’amante probabilmente immaginaria:

Amami! È tanto, sai, è tanto se abbiamo salvato gli occhi! Flora, vestiti e vattene! Non c’era nessuna Flora. Oppure s’è vestita e se n’è andata. Tornando verso lo specchio: adorami! [...]

Il testo prosegue descrivendo un rituale a cui il protagonista, un attore, si sottopone davanti allo specchio, in cui cerca di ridurre la complessità della sua persona alla piattezza di un’icona “essenziale” disegnata col sangue sullo specchio, al fine di raggiungere lo smarrimento dell’intelletto sotto forma di “demenza oggettiva”.

Volli (1978) osserva che questo personaggio non è una persona realistica, ma nemmeno il protagonista di un romanzo, dato che gliene “manca la caratteristica principale, la soggettività” (Volli 1978, p. 13):

Il personaggio di *Nostra signora dei turchi* non è un io diviso, tormentato, schizofrenico, delirante [...]. Al contrario è un non-io, un recitante fornito solo della sua realtà esteriore, un attore che è ciò che finge di essere. Tutto ciò consapevolmente, esplicitamente.

Il soggetto diventa feticcio, un non-segno che non rimanda ad altro che a se stesso, e l’esperienza della feticizzazione si identifica con l’estasi. Tale concetto è espresso nel celebre passaggio in cui il protagonista distingue tra i “cretini che hanno visto la Madonna” e quelli che non l’hanno vista, riconoscendosi in quest’ultima categoria e definendo la santità come una proiezione amplificata di proprie caratteristiche e qualità che vengono erroneamente attribuite a un soggetto altro da sé e soprannaturale:

Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l’estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l’orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. [...] Divino è tutto quanto inconsciamente hanno imparato di sé. Hanno visto la Madonna. Santi.

Bene (1978, pp. 52-53)

Se la continua teatralizzazione della propria vita costituisce una prima forma di feticizzazione, questa si realizza pienamente nella progressiva

identificazione del protagonista con uno dei martiri di Otranto. L'identificazione inizia con una similitudine tra la sua posizione dietro il vetro della sua finestra di casa e quella delle reliquie del martire dietro il vetro dell'urna, tra il miracolo della non-decomposizione del corpo del martire, esibito nella sua nudità nell'urna, e quello del perdurare del suo amore non (più) ricambiato. Il protagonista ha bisogno di “vedersi visto”; per questo crea un complesso gioco di specchi, di opacità e trasparenze: non a caso, tra le parti del corpo conservate dal martire-protagonista spiccano gli occhi, menzionati fin dall'incipit (“è tanto se abbiamo salvato gli occhi!”, v. sopra).

La complessità del gioco di sguardi e di specchi va in realtà oltre il testo letterario. Volli (1978) spiega molto bene il rapporto inscindibile tra il romanzo *Nostra signora dei turchi* e le sue realizzazioni teatrale e filmica, mentre altri studiosi evidenziano anche la forte componente autobiografica dell'opera⁵. È ragionevole quindi ipotizzare che l'operazione di feticizzazione del sé coinvolga anche la creazione del personaggio pubblico di Carmelo Bene. La figura del martire che sopravvive come scheletro nella sua urna è una efficacissima rappresentazione dell'”inquietudine del non morto”, sempre in bilico tra l'essere e il non essere, di cui Bene parla in *La voce di Narciso* (1982, p. 13)⁶. Il concetto di svuotamento del significato e riduzione del sé a puro significante è inoltre espresso chiaramente da Bene anche nel corso di un suo celebre e controverso intervento al Maurizio Costanzo Show nel 1994: alcune delle affermazioni di Bene vanno proprio nella direzione della feticizzazione del suo personaggio, ad esempio: “Io sono parlato, non parlo”, “Me ne frego di Carmelo Bene, io. Voi no, ma io sì.”, “bisogna esistere per picchiare qualcuno. Sono anni che prendo

⁵ V. Grande (1973, pp. 35-41) a proposito della componente autobiografica di *Nostra signora dei turchi*, con un focus sulla sua realizzazione cinematografica; su Otranto e il contesto del Sud come radici di Bene v. Giacché (1997, cap. 1).

⁶ Bene (1982, pp. 13-14) presenta evidenti punti di somiglianza con il brano di Bene (1978) qui preso in esame: l'io narrante si colloca in una “semichiusa bara-letto” e si presenta come non-morto su cui si proietta il narcisismo delle sue “vittime”: “E qui, sull'aria di quasi di una confessione: se il non-morto non fosse pensato, evocato dall'incoscienza narcisismo delle sue ‘vittime’ che poi, ‘vampirizzate’, puntualmente ritirano il proprio spavento, non si sognerebbe nemmeno di lasciare il suo ricercatissimo letto funebre (ferma restante quella sua preghiera inesaudita di non svegliarsi mai), così come il dandy non s'atteggerebbe affatto, se non fosse guardato”.

a calci in culo me stesso, e così mi sono fatto fuori.” “Lei non può parlare di Dio con Dio” (identificando se stesso con un dio inesistente), “Lei non può parlare con me. Se lei si illude che io esista, lo faccia”.⁷

Nel corso dell’intervista in TV, Bene si riallaccia a Nietzsche, il quale sostenne che non bisogna “produrre” capolavori ma “essere” capolavori, e spiega che la “volontà di potenza” nietzschiana consiste nel “disfacimento del concetto di soggetto”. L’io, che per Gadda (1963) era “il più lurido di tutti i pronomi” viene da Bene reificato, spogliato e messo in mostra, in un meccanismo che Bene stesso, nel corso dello show televisivo, paragona alla pornografia ma che può essere efficacemente spiegato anche ricorrendo al concetto di feticizzazione.⁸

3. Santità nell’esperienza teatrale

A parte l’influenza nietzschiana e l’esempio dei dandy decadenti che intendevano fare della propria vita la loro opera d’arte⁹, l’idea di Bene va sicuramente compresa anche nel quadro delle teorie teatrali a lui contemporanee. Risulta significativo notare ad esempio che nel 1964, appena due anni prima della pubblicazione di *Nostra Signora dei Turchi*, Jerzy Grotowski rilasciava un’intervista a Eugenio Barba nella quale esponeva i principi del suo “Teatro Laboratorio”. Per Grotowski, il quale usa con una certa frequenza un lessico religioso-teologico (1970, p. 41), l’attore deve donare – sacrificare - totalmente il suo corpo come “un docile strumento per compiere un atto spirituale”, un dono d’amore che consiste nel mettere a nudo la parte più intima di sé. Il lavoro dell’attore diventa allora una “forma di santità” (Grotowski 1970, p. 42) secolarizzata:

⁷ Ringrazio il collega Gabriele Marino, che mi ha informato che il video è disponibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k> (consultato il 20 giugno 2019).

⁸ Sull’influenza del pensiero nietzschiano – filtrato da Georges Bataille e altri autori – su Bene, nonché sull’aspetto pornografico nell’arte di Bene, v. Giorgino (2014, pp. 118-133). Sul rapporto tra feticismo e pornografia, Volli (1997, p. 72) osserva: “Il feticismo non è una forma della pornografia, semmai è vero l’inverso”. Ringrazio il collega Francesco Galofaro per questa notazione.

⁹ Su Bene e il dandysmo, vedi Barbalato (2014).

Io parlo di “santità” da miscredente: mi riferisco ad una “santità laica”. Se l’attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia [...] allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio; ripete l’atto della Redenzione; si avvicina alla santità.

Grotowski (1970, p. 43)

Non intendo qui postulare un legame diretto tra Bene e Grotowski, ma piuttosto che i due appartengono a un certo clima culturale diffuso negli anni '60¹⁰. È indubbio infatti che la teoria di Grotowski presenti significative somiglianze rispetto al pensiero di Bene, espresso sia nella storia del protagonista-martire di *Nostra signora dei turchi*, sia in altre sedi come il Maurizio Costanzo Show.

L’ideale di santità che emerge da questa particolare concezione novecentesca dell’esperienza teatrale, pur nel suo carattere squisitamente secolare, si rifà al lessico e all’immaginario cristiano. Il corpo ne è un elemento centrale e in particolare il modo di formularne il “sacrificio”, il “totale abbandono” a forze più grandi, ma anche la severa disciplina, la mortificazione e l’annichilimento del sé presentano forti somiglianze con il discorso mistico della tradizione cattolica¹¹.

4. Dal teatro alla letteratura e ritorno: il topos del santo non-morto

Il topos dell’identificazione con i resti di un santo si ritrova anche nella *Cattedrale* di Giovanni Testori, romanzo pubblicato nel 1974, quindi otto anni dopo *Nostra signora dei turchi*. Forse non casualmente, anche Testori fu uomo di teatro e, come Bene e Grotowski, mise il corpo al centro della sua trasgressiva e insieme religiosa ricerca teatrale¹². Il romanzo di Testori (1974) è caratterizzato da una sovrapposizione di personaggi del passato e del presente; più in particolare, c’è una sorta

¹⁰ Per un confronto tra Bene e Grotowski vedi Attisani (2014a e 2014b).

¹¹ A questo proposito si veda in particolare Greco (2015), che studia il rapporto tra l’esperienza mistica e l’esperienza teatrale novecentesca, mettendo in evidenza il corpo come punto di contatto e come protagonista di entrambe.

¹² V. Testori (1968) sul legame postulato dall’autore tra il corpo (come “ventre”, “carne”, “viscere”) e la parola teatrale, nonché sulla valenza religiosa e sacrale attribuita al teatro.

di fusione tra un vescovo contemporaneo e un santo medievale, un orafco medievale e uno scrittore contemporaneo. Quest'ultimo, similmente al personaggio di Bene (1978), considera la sua maggior occupazione l'annullamento della propria soggettività, ossia l'“essere una cellula muta, cieca e demente, dentro la catena d'un montaggio che in quel modo non avrebbe conosciuto né orari, né soste, né spiragli, né vie d'uscita [...] in quell'impasto senza forma...” (Testori 1974, p. 23).¹³

Il santo fu in vita un vescovo che praticò una severa forma di ascetismo e di mortificazione del corpo. Già prima della morte viene descritto in termini cadaverici (divorato dalla malattia e dalle pratiche di penitenza) e rappresentato come un feticcio, ossia come “un talismano” *guardato* e *adorato* da una popolazione prostrata dalla siccità e dalla peste:

Ecco, lo guardavano ancora dalle profondità della fossa. Lo guardavano con gli stessi occhi d'allora: gocce d'acqua grigia nel vuoto delle orbite. Ancora gli offrivano le labbra viola, grigie, arse, smangiate, pendenti come lacerti. E i corpi, nell'insulto del male, tremavano ancora e ancora lo cercavano come si cerca il profeta, il talismano, la grazia, la luce.

Testori (1974, p. 11)

Nel tempo principale del racconto, il santo è ridotto a un corpo non-morto che all'interno del suo sarcofago, nelle viscere della cattedrale, ancora pensa e prova emozioni, specialmente rabbia e scandalo per il rapporto omosessuale consumato dallo scrittore con un ragazzo nelle fondamenta della cattedrale, già profanate dai lavori di costruzione della metropolitana:

“Il Santo ebbe come un sussulto di sdegno e di rabbia. Il suo scheletro si contrasse tutto, quasi stesse per prender testimonianza d'un fallo o di un'ingiustizia che l'Infallibile e il Giusto stava per commettere proprio contro di lui; anzi contro la Verità per cui e di cui s'era fatto prova, carne, imbalsamazione e forma. Ecco: la sua urna, gli abiti filati in batista e in oro purissimi, le pietre, i rubini, gli smeraldi di cui era ricoperto, i meraviglianti bassorilievi d'argento da cui era circondato, i broccati che foderavano la cripta, tutto s'andava mostrando, di colpo, incapace d'emettere un riverbero che potesse lottare contro l'altro, quello dello sconosciuto che scendeva giù...”

Testori (1974, pp. 66-67)

¹³ Per un'analisi più dettagliata del sistema dei personaggi in Testori (1974) si rimanda a Ponzo (2019, pp. 123-132).

Sia prima che dopo la sua morte fisica, il santo è dunque uno strano feticcio sospeso tra la vita e la morte. Altro testo che presenta una somiglianza con i personaggi di Testori (1974) e di Bene (1978), i quali si identificano con un corpo di santo morto eppure ancora dotato di pensieri, è il racconto *Pietrificazione* di Italo Alighiero Chiusano (1989), anch'egli esperto di teatro, ma in quanto studioso e critico.¹⁴ Nel Medio Evo, un uomo in preda al dolore per essere stato respinto dalla sua amata, indossa una tonaca grigia, si arrampica sulla facciata del duomo di Milano e qui rimane fino al '900, andando incontro a una progressiva pietrificazione:

Finalmente raggiungo la mensola che, dai tempi della costruzione, è rimasta senza statua (dall'altra parte invece San Michele atterra il drago). Mi tiro su, mi accoccolo su quel ripiano appena bastate a sostenermi. [...] Mi assesto, le gambe incrociate sotto la tonaca, alzo il cappuccio, l'ombra mi cala fin sul mento. Non mi muoverò più di qui, a meno ch'io precipiti e mi sfracelli. Morirò di fame e di sete, ma non scenderò più nel mondo dove Berta mi ha rigettato, dopo anni, per legarsi a un altro. "Sei pazzo" mi ha detto stamattina, congedandomi per sempre. Forse. Forse sono pazzo. E da pazzo voglio vivere, da pazzo morire.

Chiusano (1989, pp. 30-31)

Nonostante si trasformi progressivamente in statua, il protagonista non smette di pensare, descrivendo il mondo che cambia sotto di lui. A dispetto dell'erosione di tutte le passioni così come del suo corpo di statua, il protagonista non riesce a sopprimere il suo amore disperato:

Nulla più mi disturba, nemmeno questo odore di città mefitica, questo continuo fracasso. [...] Comincio a sentirmi vecchio. Stamattina mi è caduto l'alluce del piede destro, che sporgeva di sotto la tunica ormai pietrificata dal sandalo ormai pietrificato. Sto dimenticando tutto, la mia vita è quasi spenta. Dimenticherò anche Berta? No, è troppo presto.

Chiusano (1989, p. 35)

La somiglianza con i personaggi di Bene e di Testori è palese, anche se il punto di vista distaccato rispetto al mondo è questa volta dall'alto della facciata e non dall'interno di un'urna. Allo stesso tempo, contrariamente al martire di Bene e al santo vescovo di Testori, il corpo

¹⁴ V. ad es. Chiusano (1976, 1964).

del frate non si disgrega portando allo scoperto l'intimità delle sue ossa e dei suoi tessuti, ma al contrario si pietrifica. Come ho argomentato altrove (Ponzo 2015, pp. 129-138), il topos della pietrificazione è piuttosto ricorrente nella letteratura italiana contemporanea, e si può anch'esso collegare alla feticizzazione di alcuni personaggi, che rimangono imprigionati nel loro ruolo fino a diventare monumenti.

5. Lo scardinamento di un sistema semisimbolico

Il punto di vista dall'interno del monumento-reliquiario costituisce la demolizione di un sistema semisimbolico comune nella nostra cultura, relativo al binomio interno-esterno¹⁵ e legato a oggetti che contengono altri oggetti, in cui il contenitore – l'involucro – ha la funzione di evocare il contenuto, mostrandolo e al contempo celandolo, creando attorno ad esso un'aura di mistero e di desiderio, o per dirla con Volli (1997), di "fascino". Leone (2014) descrive molto bene il meccanismo di attribuzione di significato e valore al rapporto tra contenitore e contenuto, argomentando come esso sia indispensabile all'espressione della trascendenza e del sacro. Punto di partenza per descrivere tale dinamica è l'osservazione del rapporto tra reliquia e reliquiario¹⁶:

One of the most effective ways to represent transcendence is to wrap it [...].
"Wrapping transcendence" means evoking in the faithful the feeling of a beyond, of something that is not present and available to perception. [...] It also means constantly recreating the distance between the faithful and their transcendent horizon

Leone (2014, p. S53)

Il reliquiario ha la funzione di mediare la fruizione della reliquia allo scopo di chiarire agli occhi di chi guarda la sua natura di segno del sacro. In altre parole, il reliquiario serve ad evitare la feticizzazione della reliquia (ossia il fatto che la reliquia stessa diventi oggetto di

¹⁵ Sulle semiotiche semisimboliche, ed anche sulla categoria topologica "cernant/cerné", vedi Greimas (1984); per riflessioni ed esempi di rappresentazioni poetiche del dentro e del fuori, vedi Bachelard (1957, capitolo 9).

¹⁶ Non bisogna però pensare che tale sistema semisimbolico si fermi all'ambito religioso tradizionale: Leone (2014) dimostra ad esempio come anche il *packaging* dei prodotti commerciali si serva della stessa dinamica semiotica.

culto) e a sottolineare il suo carattere di *representamen*, ossia di parte che rimanda a un tutto che la trascende:

Reliquaries [...] are the semiotic devices that some religious - and even some not strictly religious - cultures came up with in order to control, channel, and qualify the eroticism of relics. There are many kinds of reliquaries, but they all exploit in different ways the same semiotic mechanism: wrapping. By enshrining the relic, they implicitly invite the faithful to focus on the relation between content and container, encapsulating entity and encapsulated one, but also between representamen and object, between what is shown and what is hidden.

Leone (2014, p. S53)

È chiaro che il punto di vista usuale che caratterizza il meccanismo semiotico del reliquiario così come l'ha definito Leone (2014) è quello dall'esterno all'interno. Il fatto che la letteratura capovolga questa prospettiva, collocando l'io narrante all'interno del reliquiario è significativo, specie se si considera la portata trasgressiva di questo gesto. L'urna, che significa e preserva la natura sacra e inviolabile del corpo santo, viene aperta e abitata: lo sguardo non è più – o non è più solamente – quello del fedele, che cerca di vedere anche quanto il reliquiario nasconde o solo suggerisce, ma è quello del corpo posto all'interno, il quale guarda al di fuori. Questo farci entrare nel reliquiario, questo mettere a nudo il corpo del santo e anche le sue passioni molto umane è un atto chiaramente dissacrante, che fa “esplosione” dal di dentro la dinamica semisimbolica reliquiario/reliquia. La dissacrazione del reliquiario e del corpo santo inteso in senso tradizionale è l'altra faccia della medaglia del processo di feticizzazione descritto sopra¹⁷.

Il topos qui analizzato rappresenta un particolare tipo di “enunciazione enunciata” (Greimas e Courtès 2001, p. 29), caratterizzata da un'istanza del soggetto enunciante che prende fortemente le distanze da sé stesso mediante un *débrayage* molto singolare, che, possiamo dire, consiste nel descrivere se stesso mediante un'ekfrasi. Come scrisse Eco (2003,

¹⁷ Un antenato del topos per cui si adotta una prospettiva interna al sarcofago si ha in vari testi letterari: una rappresentazione dissacrante si trova nella novella del *Decameron* “Andreuccio da Perugia”, il quale rimase imprigionato nel sarcofago di un arcivescovo durante un furto (ma in questo caso, chiaramente, il punto di vista è quello del vivo e vegeto Andreuccio, e non quello dell'illustre defunto).

p. 209), l'ekfrasi è un esercizio retorico che consiste nella "traduzione verbale di un'opera visiva" e che intende "evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa" dell'oggetto rappresentato, per lo più un'opera d'arte. Descrivere se stessi mediante un'ekfrasi, ossia come corpi inquadrati e contenuti in un'urna come in una teca espositiva implica un vedersi dal di fuori, un prendere le distanze da sé, reificare se stessi, appunto auto-feticizzarsi, fare di sé l'oggetto di uno sguardo voyeuristico e desiderante. L'io narrante, in questo modo, è allo stesso tempo enunciatore ed enunciato.

6. Conclusione

Il ruolo tematico del santo-artista-feticcio può senz'altro essere interpretato nel quadro di un più ampio fenomeno di interazione tra forme della comunicazione, tipi e stilemi profani e religiosi; in particolare, la somiglianza tra i santi cattolici e altri tipi di personaggi del mondo contemporaneo, tra cui gli attori e le star, è stata messa in luce da varie ricerche¹⁸. Qui ho cercato di delineare una particolare declinazione del tema della santità, che si incarna in un modello totalmente secolarizzato di santo artista, che trova la sua realizzazione nel teatro e la sua espressione in letteratura, specialmente nel topos del santo sospeso tra la vita e la morte, che si fa osservare e osserva il mondo da dentro il suo reliquiario. Questa particolare figura può essere efficacemente interpretata applicando la teoria e la definizione del "feticcio" di Volli (1997), per cui si può affermare che la santità proposta nelle opere considerate coincide con una feticizzazione del sé.

In questa atipica figura di santo si riallaccia il legame originale tra teatro e religione e ritrovano un'unità i concetti apparentati di "persona" e "personaggio". Come ci ricorda Marcel Mauss (1938), nella cultura antica, il termine "persona" rimanda alla maschera associata al nome e al ruolo di individui e clan, usata nell'ambito delle cerimonie rituali e poi delle rappresentazioni teatrali. La nozione di persona si cristallizzò nel diritto romano, e poi fu caricata di un significato morale dal Cristianesimo; col tempo, si è staccata da quella di "personaggio", inteso come rappresentazione fittizia della persona nel teatro e nella

¹⁸ V. ad es. Schmitt (1983); Ortoleva (2019).

letteratura. Con personaggi a tutto tondo come Carmelo Bene, ma anche con l'ideale di attore santo proposta da Grotowski, la "persona" intraprende un cammino volontario di spogliazione del sé, al fine di diventare "personaggio" e "feticcio". Questo particolare tipo di santo, secolarizzato ma debitore nei confronti del lessico e dell'immaginario cristiano, persona nel senso morale e legale e personaggio inteso come maschera o ruolo teatrale, ha la caratteristica di ridurre se stesso a puro significante, un significante che come uno specchio metta a nudo senza filtri, senza censure, schermi o tabù le profondità più indicibili della natura umana.

Riferimenti bibliografici

Attisani, A. (2014), "Attore del deserto", *Noëma* 5 (2), <https://riviste.unimi.it/index.php/noema/issue/view/589/showToc>

Attisani, A. (2014), "L'enunciazione e le voci di culo", *Mimesis Journal* 3 (2), pp. 15-41.

Bachelard, G. (1957), *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi.

Barbalato, B. (2014), *Carmelo Bene, ultime dandy: équivoquer et* (a cura di), *Revue de la littérature française*, Paris, juillet-septembre 2014, pp. 285-294.

Bene, C. (1978 [1966]), *Nostra signora dei turchi. Romanzo*, SugarCo, Milano.

Bene, C. (1982), *La voce di Narciso*, a cura di Colomba, S., Il Saggiatore, Milano.

Chiusano, I. A. (1964), *Il teatro tedesco da Brecht a oggi*, Cappelli, Bologna.

Chiusano, I. A. (1976), *Storia del teatro tedesco moderno : dal 1889 ad oggi*, Einaudi, Torino.

Chiusano, I. A. (1989), "Pietrificazione" in *Eroi di vetro. Racconti*, Mondadori, Milano, pp. 30-35.

d'Arco Silvio Avalle (1965), *Gli orecchini di Montale*, Il Saggiatore, Milano.

Eco, U. (1962), *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Gadda, C.E. (1963), *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino.

Genette, G. (1972), *Figure III*, Seuil, Parigi.

Giacché, P. (1997), *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano.

Giorgino, S. (2014), / ¶ X O W L P R W U R Y D W R U H / H R S H U H O H W
Bene, Milella, Lecce.

Grande, M. (1973), "Materia e linguaggio" in Grande, M. (a cura di), *Carmelo Bene: il circuito barocco*, Società Gestioni Editoriali, Roma, pp. 28-81.

Greco, G. (2015), "La ricerca teatrale novecentesca: dal corpo santo al corpo senz'organi", *Quaderni di SMSR* (suppl. al numero 81), pp. 207-223.

Greimas, A.J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris.

Greimas, A. J. (1984), "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques* 6 (60), pp. 5-24.

Greimas, A. J. e Courtès, J. (2001), "Débrayage ed Embrayage" in Fabbri, P. e Marrone, G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma, vol. 2, pp. 27-34.

Grotowski, J. (1970 [1965]), "Il Nuovo Testamento del teatro" intervista con Eugenio Barba, in Grotowski, J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, pp. 33-62.

Leone, M. (2014), "Wrapping Transcendence: The Semiotics of Reliquaries", *Signs and Society* 2 (S1), pp- S49-S83.

Marino, G. (in stampa), "On the untranslatability of Finnegans Wake (and its semiotic consequences)", in Ponzo, J., Thibault, M. e Idone Cassone V. (a cura di), *\$ Q F L H Q W D Q G \$ U W L I L F L D O / D Q J Culture*, Aracne, Roma.

Mauss, M. (1938), "Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de 'moi'", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 68, pp. 263-281.

Ortoleva, P. (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino.

Ponzo, J. (2015), *La narrativa di argomento risorgimentale (1948-2011)*, Aracne, Roma.

Ponzo, J. (2019), *Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council. A Semiotic Analysis*, De Gruyter, Berlino e Boston.

Redmond S. e Holmes S. (a cura di), *Stardom and celebrity. A reader*, Sage, Los Angeles.

Schmitt, J-C. (a cura di), *Les saints et les stars: le texte hagiographique dans la culture populaire: etudes présentées à la Société d'ethnologie française: Musée des arts et traditions populaires, 1979*, Beauchensne, Paris.

Testori, G. (1968), "Il ventre del teatro" in *Paragone Letteratura*, 220 (40), pp. 93-107.

Testori, G. (1974), *La cattedrale. Romanzo*, Rizzoli, Milano.

Volli, U. (1978), "Prefazione" in Bene C., *Nostra signora dei turchi. Romanzo*, SugarCo, Milano, pp. 7-14.

Volli, U. (1997), *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano.