

ANNALISA SACCHI

Una città e tre eventi
Per una genealogia decentrata
dell'avanguardia performativa europea

Nel luglio del 1959 un ventiduenne Carmelo Bene, insieme all'amico Alberto Ruggiero¹, riesce a ottenere un incontro con Albert Camus. Lo scrittore era all'epoca, con Sartre e contro Sartre, l'intellettuale verosimilmente più influente d'Europa, insignito, due anni prima, del Nobel per la letteratura.

Quell'estate si trovava a Venezia perché, alla Fenice, andava in scena un suo adattamento dei *Demoni* di Dostoevskij, di cui aveva curato anche la regia. La passione per la scena, in Camus, era del resto tutt'altro che avventizia, e risaliva alla sua giovinezza d'attore e di

¹ Alberto Ruggiero e Carmelo Bene si erano conosciuti all'Accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico. «Il destino iniziatico di Carmelo Bene si chiama Alberto Ruggiero, torinese dalla breve ed intensa passione teatrale che aveva scritto una serie di copioni, mai messi in scena. La sua voce era impastata per il troppo bere [...]. Aveva partecipato, a metà degli anni Cinquanta, al Centro Universitario Teatrale. Con Ruggiero e Lucio Cabutti avevamo organizzato a Palazzo Carignano, prima sede dell'Unione Culturale [...] una serie di manifestazioni dedicate all'arte e alla poesia nella Resistenza. Si collaborava ad *Atto Pratico*, giornale impaginato come il *Politecnico* di Vittorini, che usciva a singhiozzo. In via Di Nanni, in Borgo San Paolo, Ruggiero aveva aperto una sede pilota per "l'autonomia culturale ed amministrativa del quartiere operaio", frequentata anche da Diego Novelli, Nello Pacifico e Paolo Aglietta»; P. Levi, *La nascita di Carmelo Bene*, in R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, Kurumuny, Calimera (LE) 2019, pp. xyz-zyx: 118.

fondatore del Théâtre du Travail, una formazione di teatro popolare e marxista, poi trasformata nel Théâtre de l'Équipe, ad Algeri, dopo la sua rottura col Partito Comunista Francese.

André Malraux, divenuto ministro della Cultura in quello stesso 1959, gli avrebbe proposto di lì a poco la guida della Comédie-Française, esperienza che non ebbe principio perché Camus morì nel 1960 in un incidente d'auto.

Il Camus che Bene appropria all'ingresso artisti della Fenice è dunque, oltre che un autore celeberrimo («un mito, in assoluto lo scrittore più letto», ricorderà Bene²), anche un uomo di scena, con solide preferenze e idiosincrasie.

Aveva sospeso, ad esempio, la concessione dei diritti del suo *Caligola* in seguito a una rappresentazione milanese che l'aveva particolarmente sconcertato. È Bene a ricordarne maliziosamente le circostanze:

[...] il *Caligola* era stato anni prima una sorta di debutto del "Piccolo" di Milano alle sue origini, Renzo Ricci nella parte di Caligola, Paolo Grassi l'organizzatore. Oltre alla regia, Strehler ebbe anche la sciagurata idea (vizietto, quello di recitare, recidivato negli anni a seguire) di vestire i panni del poeta Scipione che, dopo Caligola, è il ruolo più importante. Camus visionò questo orrore e, in seguito, tolse i diritti di rappresentazione a tutto il mondo. In pratica divenne un testo proibitivo e non se ne parlò più per anni. Io e Ruggiero decidemmo che bisognava incontrare Camus³.

I due, dopo quella prima imboscata davanti alla Fenice, presero appuntamento con lo scrittore in piazza San Marco al Florian. Paolo Levi, amico sia di Ruggiero che di Bene, riferisce che Camus diede subito quell'assenso che aveva negato persino a Laurence Olivier, compiaciuto per l'energia e l'età dei due ragazzi⁴. A convincerlo, in particolare, fu il fatto che Bene avrebbe interpretato Caligola,

² C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2006, p. 56.

³ Ivi, p. 57.

⁴ Cfr. P. Levi, *La nascita di Carmelo Bene*, cit., p. 119.

in qualche modo doppiando l'intuizione felice del debutto parigino con un giovanissimo Gérard Philipe. Alla prima, al Teatro delle Arti di Roma, ci fu il tutto esaurito.

Il fatto che Camus avesse concesso, per di più gratuitamente, i diritti a questi due giovani sconosciuti contribuì enormemente a creare intorno allo spettacolo l'aura dell'evento e, a posteriori, seppur in assenza di studi specifici o di ricostruzioni d'archivio, si stabilì nel 1959 l'atto di nascita della neoavanguardia teatrale anche per il peso simbolico di questa circostanza.

Dell'evento in sé restano alcune cronache e le memorie del suo protagonista:

Avevamo [...] affisso manifesti stranissimi per tutta Roma. Frasi stralciate e lasciate lì sospese, senza spiegazione alcuna. *Io voglio soltanto la luna. Vivere è il contrario d'amare.* C'era poi la polemica contro le accademie teatrali del tempo, molto sentita. Era, quella nostra, l'unica, vera scapigliatura che abbia avuto questa miseria del teatro italiano⁵.

Lo spettacolo andò in scena con la Compagnia dei Liberi: Alberto Ruggiero curava la regia, mentre Bene appariva come protagonista ma, per così dire, in "minore":

Nelle locandine di allora figuravo come Carmelo Bene Junior. Volli applicare quel "Jr." come un fatto minoritario, un atto di superba modestia. Toglirò questo "Jr." quando l'esito lo deciderà, mi disse. L'esito deciderà che, da quel *Caligola* in poi, potevo toglierlo. A ventidue anni ero diventato l'allievo di me stesso⁶.

Nel teatro dedicato ai futuristi da Anton Giulio Bragaglia, con lui in platea, Bene inizia dunque la sua carriera all'insegna dello scandalo. Il testo insiste sulla presenza di uno specchio, e la scena

⁵ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 59.

⁶ Ivi, p. 60.

dello spettacolo apparve carica di specchiere di cui una, in particolare, destinata al finale: Bene, nella «parte dell'imperatore pazzo, mise in scena un incidente dalle radici culturali futuriste. Con un pugno premeditato mandò in frantumi una specchiera e centinaia di schegge colpirono l'indifeso pubblico borghese in prima fila, al grido: "Gli uomini muoiono e non sono felici!"»⁷.

Nelle cronache abbondano i riferimenti alla recitazione di Bene, che presenta già i tratti di quanto caratterizzerà il suo genio scenico. C'è poi chiaramente all'opera la circostanza per cui il Caligola di Camus, assai più profondamente che un ritratto bozzettistico di Hitler, risulta essere un esorcismo giovanile del suo autore verso la propria ambizione, mentre a Bene il portato magnifico e ributtante del narcisismo del tiranno offre una maschera perfetta per l'esercizio di quell'amor proprio che lo aveva fatto autonominare in minore. Sandro De Feo coglie immediatamente questa solidarietà intima tra Bene e Caligola, scrivendo che l'attore: "con quell'aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito a darci più d'una volta non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell'anima angosciata e "pura nel male"»⁸.

Caligola è, in fondo, un intellettuale profondamente mediterraneo, una figura in tensione verso una libertà senza condizioni, ma che sciaguratamente detiene un potere privo di limitazioni se non quelle medesime che egli stesso (non) è in grado di darsi.

Un elemento che non va trascurato è, inoltre, il debito che Camus contrae, sin dall'esordio della sua attività scenica, con Artaud, poiché

⁷ P. Levi, *La nascita di Carmelo Bene*, cit., p. 119. Giuliana Rossi, prima moglie di Bene e spettatrice di quel *Caligola*, ricorda come l'incidente non fosse tale e che la rottura della specchiera fosse invece parte integrante della partitura attoriale e dunque riproposta a ogni replica: «Una delle cose più curiose fu quando Carmelo, mentre urlava e farneticava, si dava lo smalto rosso porpora sulle unghie dei piedi, e come finale, dopo l'ultima battuta, tutte le sere spaccava in scena uno specchio molto grande con un colpo di taglio. Una volta così facendo, si ferì»; G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 19.

⁸ S. De Feo, *L'imperatore esistenzialista*, in «L'Espresso», 11 ott. 1959, poi in Id., *In cerca di teatro*, Longanesi, Milano 1972, p. 840.

tracce essenziali di questa influenza appaiono nel *Caligola* ponendo, di fatto, Bene in un'orbita artaudiana, sebbene egli ne diventi concettualmente consapevole soltanto un decennio più tardi.

Già nel 1936 Camus inaugura la prima stagione del Théâtre de l'Équipe con un manifesto che dichiara, in apertura, il suo debito ad Artaud: «Le Théâtre de l'Équipe demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action»⁹.

Anche le opere teatrali di Camus sono profondamente imbevute della crudeltà artaudiana e il *Caligola*, in particolare, ne concentra la fascinazione. Bisogna inoltre ricordare che la prima versione risale al 1938-39, pochi anni dopo la pubblicazione dell'*Eliogabalo* di Artaud, ed è legittimo assumere che Camus conoscesse l'opera sull'anarchico incoronato¹⁰.

La dismisura, la violenza frenetica, la depravazione, ma soprattutto la teatralità connessa a un ruolo politico di brevissima durata accomunano le due figure imperiali nella lettura che ne danno rispettivamente Artaud e Camus: per Camus, questa teatralità si traduce nella capacità di Caligola di operare contemporaneamente come un tiranno sanguinario e come un istrione che costantemente svela al pubblico l'oscenità grottesca e il violento arbitrio di quello stesso potere che esercita.

C'è dunque un fronte artaudiano che, per via di Camus, si installa da subito nella poetica beniana.

⁹ A. Camus, *Théâtre, récits et nouvelles*, Gallimard, Paris 1962, p. 1690.

¹⁰ Cfr., in particolare, lo studio classico di M. Valette-Fondo, *Camus et Artaud* in cui l'autrice ricostruisce la genealogia delle letture artaudiane di Camus, concentrandosi in particolare su *Le Théâtre et son double, À la grande nuit ou Le bluff surréaliste*, e appunto su *Héliogabale ou L'anarchiste couronné*, in J. Lévi-Valensi (a cura di), *Camus et le théâtre*, Actes du colloque (Amiens, 31 mai - 2 juin 1988), IMEC, Paris 1992, pp. 93-101. Si veda anche, allo stesso proposito, S. Bastien, *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques*, Rodopi, Amsterdam 2006; P. Mitchell, *Contagious Metaphor*, Bloomsbury, London-New York 2012; E. Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, Methuen, London 1971, e in particolare C. Churchill, *Camus and the Theatre of Terror: Artaudian Dramaturgy and Settler Society in the Works of Albert Camus*, in «Modern Intellectual History», VII, n. 1, 2010, pp. 93-121.

Tuttavia – è Bene stesso a notarlo nelle sue memorie –, il *Caligola* è «[u]n testo che oggi risulterebbe datato, ma che allora faceva una certa impressione»¹¹. Il giudizio di Bene è confermato dalla generale e rapida elisione di Camus dal repertorio drammatico occidentale, nei cui cartelloni l'autore de *Lo straniero* ha sempre occupato un posto defilato.

Già nel 1961 del resto, poco dopo la morte di Camus, un francesista di fama, Albert Sonnenfeld, scrive su «The Drama Review» della necessità di ammettere come l'opera drammatica dello scrittore fosse irrilevante. Sonnenfeld sostiene che solo in Francia gli uomini di lettere reputino il teatro l'«Arte suprema» e tentino, perlopiù vanamente, di convincere il pubblico e i posteri di padroneggiarla. Camus, nell'opinione di Sonnenfeld, considerò sé stesso principalmente come un uomo di teatro, sin dai suoi esordi algerini, ed ebbe come massima ambizione quella di creare una tragedia capace di sostenere il peso della sua epoca. In ciascuna delle sue opere campeggia un eroe solitario segnato da una catastrofe che lui stesso ha suscitato. Esilio e ribellione sono i temi che tornano con insistenza in tutta la sua produzione: esilio dal consorzio degli uomini e ribellione contro l'insensatezza dell'esistenza. Questi temi vengono sviluppati attraverso un lavoro introspettivo che, partendo da una relazione causale con gli eventi esterni, si inabissa entro la coscienza individuale dei soggetti. Così è per *Caligola*: dopo la morte dell'adorata sorella Drusilla, egli è preso in una spirale sanguinaria che deriva dalla sconvolgente scoperta dell'insensatezza e della caducità del vivere. Tuttavia, in quanto creatura scenica, il personaggio fallisce nel manifestare questo cambiamento in termini di azione. Camus immagina infatti, a traduzione del moto interiore del tiranno, un gesto ricorrente: un confronto di *Caligola* con uno specchio in cui egli rifiuta di riconoscersi e nel quale cerca di cancellare la sua immagine. È un gesto che vorrebbe essere un correlativo materiale del lavoro introspettivo del personaggio, ma che non ha pregnanza scenica, e che rimane di incerta lettura per il pubblico anche quando, nel finale, uno specchio viene infranto come climax

¹¹ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 56-57.

drammatico e preludio all'assassinio del tiranno. "L'incidente di cultura futurista", che tanto scandalizzò gli spettatori del Teatro delle Arti, altro non era dunque che l'esecuzione del mandato didascalico già previsto in Camus.

Scrivendo Sonnenfeld: «Nonostante i suoi invidiabili successi come adattatore e regista, Camus alla fine fallì come drammaturgo perché cercò costantemente di forzare nella forma drammatica temi e situazioni perfetti per le sue narrazioni in prosa, ma totalmente estranei al parlato scenico»¹².

In altre parole, nella sua ricerca della «tragedia dell'intelligenza», come egli stesso la definiva, la scena diventa un luogo profondamente antibiotico e risolutamente estraneo all'azione.

I limiti del teatro di Camus, la relazione tra intelligenza e azione, il mandato politico dell'arte e il ruolo di guida dell'intellettuale sono riconducibili a una questione più vasta, che galvanizzò l'intelligenza europea a partire dal 1951, l'anno che vede le stampe del suo *L'uomo in rivolta*. La disputa che impegnò, su estremi opposti e mai più conciliati, Sartre e Camus, mi interessa in prima istanza per la solidarietà diretta che manifesta con i limiti del teatro camusiano (e dunque per la saldatura tra azione scenica, compito dell'intellettuale *engagé* e azione politica nel mondo), e poi per la polarizzazione che intorno ai suoi protagonisti venne a crearsi anche in Italia.

Camus, che pure aveva partecipato attivamente alla resistenza francese con il gruppo clandestino di *Combat*, aveva maturato negli anni una posizione profondamente scettica nei confronti del marxismo e poi apertamente antagonista verso il blocco sovietico, oltre a essere un critico radicale dello stalinismo.

Ne *L'uomo in rivolta* l'assunto centrale consiste nel fatto che solo ribellandosi è possibile dare senso a un'esistenza. La posta in gioco è la libertà individuale, compromessa in maniera irreversibile quando il rivoltoso decide di sottomettersi alla rivoluzione. Per Camus è poi la radicale autonomia espressa dall'uomo che si rivolta l'unica a poter

¹² A. Sonnenfeld, *Albert Camus as Dramatist: The Sources of His Failure*, in «The Tulane Drama Review», V, n. 4, 1961, pp. 106-123.

garantire agli altri una libertà altrettanto piena: «Io mi rivolto dunque noi siamo», è il senso decisivo e la formula definitiva in cui viene a essere ricapitolato il suo pensiero.

Per contro Sartre, nello stesso periodo, è convinto che solo la rivoluzione marxista-leninista guidata dal partito possa offrire all'uomo la piena libertà. Sartre predica la necessità per l'intellettuale di portare il suo specifico contributo alla rivoluzione e pratica in questi anni un *compagnonnage critique* nei confronti dello stalinismo. Quello di Camus, con la sua analisi antistorica e antitotalitaria del comunismo sovietico, parve dunque un oltraggio all'ortodossia marxista tale da far insorgere il gruppo di intellettuali schierati con Sartre.

L'assalto sartriano su «Les Temps modernes», la rivista di cui era il fondatore, avvenne su procura e fu firmato da Francis Jeanson. Camus fu accusato d'essere un'anima bella, di professare un principio di inattività nei confronti dell'insurrezione degli oppressi: il suo uomo in rivolta fu definito un solitario, incapace di socializzare il suo moto di rifiuto. A partire dall'assunto che «rivoltarsi è sempre rivoltarsi contro», si vide in lui una «coscienza ulcerata» che difettava di un oggetto rispetto al quale insorgere¹³.

Alla distanza intellettuale e all'umanesimo professati da Camus venne «opposto il vincolo concreto all'azione politica, ma anche la necessità che le idee fossero radicate nella realtà e assumessero così ogni rischio»¹⁴.

La replica di Camus non si fece attendere e venne pubblicata sulla stessa rivista da cui era partito l'attacco. Camus rispose direttamente a Sartre, scrivendo tra l'altro:

¹³ Cfr. F. Jeanson, *Albert Camus, ou L'âme révoltée*, in «Les Temps modernes», n. 79, Mai 1952, pp. 2070-2090.

¹⁴ A. Castronuovo, *Un episodio emblematico d'intolleranza intellettuale: Jean-Paul Sartre e il processo ad Albert Camus*, in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», XXIII, n. 8, ottobre-dicembre 2010, consultabile online all'URL <<https://www.bibliomanie.it/?p=7227>> (ultima consultazione 15 maggio 2021).

Se si ritiene che il socialismo autoritario sia la principale esperienza rivoluzionaria dei nostri tempi mi pare comunque difficile non mettersi in regola con il terrore che esso presuppone proprio oggi o, per esempio, sempre per rimanere sul piano della realtà, con il dato concentrazionario [...]. La verità è che il suo collaboratore [si riferisce a Jeanson, *n.d.r.*] vorrebbe che ci si rivoltasse contro tutto, tranne che contro il partito e lo Stato comunista. È sì favorevole alla rivolta; e come potrebbe non esserlo nelle condizioni che gli pone la sua filosofia? Ma è attirato dalla rivolta che assume la forma storica più dispotica. [...] – e conclude – sembra essere d'accordo con una dottrina per poi tacere sulla politica che essa comporta¹⁵.

Quando Bene incontra Camus il quadro geopolitico, rispetto alla situazione in cui si era svolta la polemica con Sartre sette anni prima, appariva profondamente trasformato: Stalin era morto, l'Armata Rossa aveva invaso l'Ungheria e le lotte anticoloniali che avevano portato all'indipendenza della Tunisia e del Marocco stavano infiammando l'Algeria.

Camus era nato e cresciuto in Algeria, e propendeva per una soluzione collaborativa con la Francia, lontana dunque dall'istanza di piena indipendenza per cui lottava il Fronte di Liberazione Nazionale per cui parteggiava Sartre e in cui militava Frantz Fanon.

Nel 1960, la Guerra d'indipendenza algerina brucia intanto in un altro evento che si svolge a Venezia e che registra quello che è considerato il primo happening europeo¹⁶. La Galleria al Canale ospita la seconda manifestazione dell'*Anti-Procès*, «acte collectif d'opposition»,

¹⁵ A. Camus, *Lettre au Directeur des Temps Modernes*, in «Les Temps modernes», n. 79, Août 1952, pp. 316-333.

¹⁶ Lebel è presente, come artista europeo pioniere nel campo dell'happening, in A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams, New York 1966; sul suo lavoro in particolare si vedano: J.-J. Lebel, *Le Happening*, Denoël, Paris 1966 («Les Lettres nouvelles»); A. Michaël (a cura di), *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Hazan, Paris 2009; ma anche la centralità che assume in C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012.

organizzato da Jean-Jacques Lebel e Alain Jouffroy¹⁷, al quale partecipano decine di artisti, musicisti e poeti. Il processo cui l'evento si oppone programmaticamente dal titolo è quello al Réseau Jeanson, fondato da quello stesso Francis Jeanson, collaboratore di Sartre, che aveva attaccato Camus sulle pagine di «Les Temps modernes». I membri del Réseau, militanti sostenitori del FLN algerino, erano stati sottoposti a processo per tradimento. L'*Anti-Procès*, come il *Manifeste des 121*, insorgeva contro l'accusa e si schierava decisamente a fianco della lotta anticoloniale, denunciando tra l'altro il ricorso sistematico alla tortura da parte dei militari francesi.

L'evento veneziano era preceduto da una sorta di manifesto, la *Déclaration pour l'Anti-Procès 2*, dove si istituiva un legame direttamente generativo con l'azione rivoluzionaria delle avanguardie storiche, e veniva dichiarata la «nécessité d'un art qui ne fasse de la peinture, de la poésie, de la musique, qu'un seul cri, le cri organique de l'homme». Anticolonialismo, lotta politica, avanguardia storica e sperimentazione contemporanea si saldano in nome della necessità di un rinnovamento radicale nell'espressione e nel sistema delle arti.

Lebel sostiene che l'arte debba essere pienamente e fondamentalmente contro tutti i regimi e le forme di coercizione, ma soprattutto contro coloro che la piegano ai loro fini: «A questa concezione mercantile, controllata dallo Stato, opponiamo un'arte combattente, pienamente consapevole delle sue prerogative, un'arte che non si sottrae dal dichiarare la propria posizione, dall'azione diretta, dalla trasmutazione»¹⁸.

Il vernissage veneziano porta la data emblematica del 14 luglio¹⁹ e segna la storia dell'happening con un'azione intitolata *L'Enterrement de la Chose de Tinguely*.

¹⁷ L. Fredrickson, *Jean-Jacques Lebel's Revolution: The French Happening, Surrealism, and the Algerian War*, in C. Dossin (a cura di), *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, Bloomsbury, London-New York 2018, pp. 169-191.

¹⁸ J.-J. Lebel, *On the Necessity of Violation*, in «The Drama Review», XIII, n. 1, Autumn 1968, pp. 89-105: 93.

¹⁹ Sade era il nume tutelare dell'evento. Dirà Lebel: «Sade era la bandiera nera che tenevamo alta come un emblema del pensiero sovversivo e di questa libertà

Si trattava di un funerale simbolico, con letture di Sade e Huysmans, in cui il feretro della “cosa”, una scultura dell’artista svizzero Tinguely esposta nello stesso evento, veniva prima vegliato, poi caricato su una gondola e accompagnato con un piccolo corteo acquatico fino all’Isola di San Giorgio Maggiore, dove veniva gettato in acqua. Il pubblico era considerato parte integrante dell’evento sin dall’invito, in cui veniva indicato di vestire abiti appropriati al lutto.

Con questa sepoltura dell’oggetto Lebel dichiarava l’«abolizione del diritto di speculare su un valore commerciale arbitrario e artificiale, attribuito, non si sa come, a un’opera», insieme anche all’«abolizione del privilegio di sfruttare artisti intellettualmente “sanguinanti” per appropriazioni di volgari intermediari e mediatori che detestano l’arte»²⁰. Nell’happening, per definizione inappropriabile, Lebel proclamava così il primato dell’azione come immediato sovvertimento dall’espropriazione a fini economici della creatività artistica, e della «aberrante relazione soggetto/oggetto»²¹ dominante nell’arte moderna.

L’happening era dedicato a Nina Thoren, giovane artista e amica di Lebel, che pochi giorni prima era stata violentata e uccisa a Los Angeles.

Nell’*Enterrement* si compiva dunque un funerale a un tempo doloroso e polemico, e una rivolta contro la violenza coloniale, il mercato artistico e la cultura stupratoria.

Lebel era persuaso della necessità e della praticabilità di un fronte comune e internazionale tra artisti e spettatori volto a realizzare il potenziale trasformativo dell’evento, all’insegna di una sessualità emancipata e di un radicale rifiuto della morale borghese e cristiana che, mentre la reprime, contemporaneamente pratica forme continue di violenza e accetta la tortura come un “male necessario”.

che i nostri nemici ci negavano. Era puro fuoco»; cit. in A. Mahon, *The Marquis de Sade and the Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 2020, p. 201 (trad. mia). La stessa data prescelta alludeva a un funerale pagano di Sade, celebrato nel giorno della presa della Bastiglia.

²⁰ J.-J. Lebel, *On the Necessity of Violation*, cit., p. 90.

²¹ *Ibidem*.

È essenziale ricordare questa declinazione europea perché, nonostante Lebel e Kaprow ebbero numerosi rapporti e collaborazioni, Lebel sostenne da subito la fondatezza di una via europea all'happening che, nel suo caso, originava da Dada, dal Surrealismo e in particolare dal teatro della crudeltà artaudiano²² (il primo *Anti-Procès* ebbe tra i suoi protagonisti Roger Blin), laddove nella formazione e nello sviluppo statunitense, attraverso Kaprow, la genealogia di riferimento comprendeva John Cage e Jackson Pollock. È tuttavia Lebel stesso a sottolineare le vicinanze tra i due movimenti in un ritorno di quello che dovrebbe essere «il fine dell'arte, dal quale è stata espropriata dalla società del consumo»: l'happening infatti restituisce «all'attività artistica ciò che le è stato strappato: l'intensificazione del sentimento, il gioco dell'istinto, un senso di festività, l'agitazione sociale. L'Happening è soprattutto un mezzo di comunicazione interiore; quindi, e per inciso, uno spettacolo»²³.

Interrogato alla fine degli anni Settanta, sulle colonne di «Flash Art», da Bernard Blistène a proposito della forma happening, che nel frattempo s'era consolidata al punto da essere ricondotta in molti casi nei circuiti artistici e di mercato che furiosamente contestava²⁴, Lebel risponde: «[...] L'happening è l'irruzione e l'eruzione del simbolico nel reale. Spesso per effrazione, per accidente, per slittamento, per confusione mentale, e anche per disperazione». E a Blistène che lo incalza «Per te, allora, quando comincia veramente?», replica:

²² Lebel, che era cresciuto bilingue a New York, nella comunità artistica americana e francese (suo padre Robert fu un importante critico d'arte e biografo di Duchamp), fu amico e collaboratore di Allen Ginsberg e William Burroughs, di cui tradusse in francese le opere.

²³ J.-J. Lebel, *On the Necessity of Violation*, cit., p. 103. Lebel fu anche molto legato al Living Theatre; si veda a questo proposito il suo *Entretiens avec Le Living Theatre*, Éditions Pierre Belfond, Paris 1969.

²⁴ La prima settimana della performance, alla Galleria d'arte moderna di Bologna, a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio e Marilena Pasquali è del 1977 e, ancorché sia un evento cruciale, non è possibile non rilevare che di lì inizia la riconduzione della performance nell'alveo dell'istituzione museo, dunque entro il sistema maggioritario, per lo meno in Italia.

Soggettivamente, per me cominciò veramente durante la Guerra d'Algeria. Ho visto un tizio ammazzato dai poliziotti, sotto casa mia, vicino alla Place Maubert. Un tizio con cui avevo mangiato e fumato in uno dei piccoli caffè algerini della “medina” parigina che noi – quei pochi “disertori” culturali e politici – frequentavamo inorriditi e disgustati della “molto francese” civiltà. Era l'epoca della grande manifestazione dei 30.000 algerini per le strade di Parigi. La repressione poliziesca era stata totalmente isterica e barbara. Ci fu sangue, botte, uccisioni. I poliziotti avevano rastrellato e rinchiuso centinaia di manifestanti nel Velodromo d'Inverno (proprio là dove gli stessi poliziotti francesi, durante la Seconda guerra mondiale, sotto l'occupazione nazista, avevano rinchiuso gli ebrei prima di consegnarli alle SS che li spedirono ai campi di sterminio). L'indomani furono trovati nella Senna decine di cadaveri di algerini. Questo non bisogna mai dimenticarlo quando si parla degli anni '50 e '60. [...] Era questa l'“atmosfera parigina” in cui noi soffocavamo. [...] la scena politica e culturale era occupata da spettri²⁵.

Nel frattempo la questione algerina e la pronuncia sartriana su di essa entravano prepotentemente nell'ideazione di un'opera che, insieme al debutto di Carmelo Bene nel segno di Camus e al primo “happening europeo” si presterebbe, se avesse un senso caricare di valore simbolico un luogo e un certo ingorgarsi di eventi, a incidere qui l'origine dell'avanguardia performativa che si svilupperà in Italia nel corso dei Sessanta e dei Settanta. Venezia del resto, in quegli anni, fu descritta da un ventenne Giuliano Scabia come «rombo di tuono – con quegli artisti, e giovani, e partiti col gusto della politica, e gruppi universitari, e festival del teatro, della musica, e pittura, e cinema – tutto il mondo passava da Venezia – e da Venezia si andava

²⁵ B. Blistène, *Jean-Jacques Lebel. Una intervista*, in «Flash Art», n. 84-85, ottobre-novembre 1978, pp. 57-63: 57.

in tutto il mondo – come Marco Polo – non localisti ma del mondo – cosmopoliti»²⁶.

Il terzo evento cui mi riferisco è *Intolleranza 1960*, l'«azione scenica» con cui Luigi Nono esordisce in campo teatrale, e che a Sartre è debitrice anche nell'impianto, che intende seguire il suo «teatro di situazioni»²⁷.

Nono sostiene che il suo posizionamento politico cambiò decisamente

[...] alla fine degli anni Cinquanta, con la guerra di liberazione in Algeria, che scosse noi in Italia tanto quanto i francesi. Molti di noi riconobbero in Algeria la situazione della Resistenza trasposta al presente, in condizioni geografiche e storiche differenti; per quanto mi riguarda, io vedevo una cosa, che la lotta contro il fascismo e la repressione non era solo un ricordo, ma che proseguiva, doveva proseguire nel terzo mondo, e che ora con l'Algeria si era posta al centro dell'attenzione²⁸.

Questa convinzione, ricorda Nono, si trasmise in *Intolleranza 1960*, e mosse le richieste che Nono avanzò ad Angelo Maria Ripellino per il libretto.

Sempre a Venezia e di nuovo alla Fenice, il lavoro venne rappresentato in prima assoluta il 13 aprile 1961 e produsse una discreta bagarre tra sostenitori e detrattori, questi ultimi principalmente reclutati tra i militanti del Centro Studi Ordine Nuovo. Sulla scalinata d'ingresso stava Nono «alto e magro [a] guardare intensamente chi entrava. Si annunciava la contestazione dei giovani fascisti contro

²⁶ G. Scabia, *Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, giugno 2010.

²⁷ P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, in «La Rue», n. 12, novembre 1947.

²⁸ L. Nono, *Colloquio con Hansjörg Pauli* [1969], in Id., *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti, 1948-1989*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 333-xyz: zyx.

l'opera»²⁹. È una descrizione di Giuliano Scabia che quella sera, per la prima volta, davanti al teatro dove due anni prima Bene aveva conosciuto Camus, incontrò Nono. Della prima di quella sera, il poeta padovano scrisse: «[...] vidi il teatro come poche volte in vita mia – spaccato, interrotto, risorto, al di là della sua forma, addirittura oltre le intenzioni degli autori»³⁰.

Intolleranza 1960 produsse una radicale polarizzazione di giudizio anche in quanti erano vicini, artisticamente o politicamente, a Nono.

Giulio Carlo Argan, influentissimo critico e futuro sindaco di Roma, scrive sull'«Avanti!» un articolo di cui vale la pena di riportare alcuni stralci:

Con *Intolleranza '60*, rappresentata il mese scorso al Festival musicale di Venezia, Ripellino, Nono e Vedova hanno riaperto improvvisamente, ponendolo in termini molto duri, il problema del teatro di avanguardia [...] teatro d'avanguardia quello che, muovendo da assunti ideologici che prendono il posto dell'antico contenuto sacro o mitologico, s'inserisce in una situazione rivoluzionaria e la promuove, dando per scontato il principio stesso del divenire storico della società, dell'attenuarsi del suo destino, della sua stessa esistenza come organismo vitale. [...] Il tema fondamentale, il tema del divino o del sacro che il dramma rivela, è il tema della libertà; ma non esiste una libertà in astratto, concessa in dono dal cielo agli uomini, esiste soltanto la liberazione, come lotta senza sosta.

Questo hanno voluto esprimere gli autori di *Intolleranza '60* negli atti di un rito teatrale che ha la violenza furente, ma anche la virtù liberatoria, di certi riti primitivi o barbarici; e questa è la ragione dell'importanza di quest'opera

²⁹ G. Scabia, *Composizione de La Fabbrica illuminata di Luigi Nono e lettere del 1964*, in «Musica/Realtà», XI, n. 33, dicembre 1990, pp. 43-68: 43.

³⁰ Id., *Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione*, cit.

d'avanguardia in un momento in cui la cultura appare dubbia, se non riluttante, di fronte ai propri doveri³¹.

Intolleranza 1960 fu dunque un evento che, se da un lato riattivava l'impianto modernista del teatro politico nel suo asse russo-tedesco (Mejerchol'd e Piscator in particolare) d'altro canto metteva al centro una sperimentazione radicale e incrementata grazie all'utilizzo di possibilità tecnologiche avanzate e convergenti verso la creazione di una nuova dimensione acustico-visiva del teatro. Il coro, ad esempio, era stato registrato in studio su nastro magnetico e veniva trasmesso da quattro gruppi di altoparlanti collocati in sala³². La scena era opera di Josef Svoboda che, tramite l'uso della *Lanterna Magika*, aveva prodotto un incalzare torrenziale di immagini, dai dipinti di Emilio Vedova alle proiezioni di manifestazioni e fatti di cronaca.

Vale la pena di sottolineare come, a partire dagli anni Sessanta, la ricerca artistica di Nono si sviluppò accanto alle possibilità tecniche offerte dal progresso dell'elettronica³³. Nono colse presto la possibilità

³¹ G.C. Argan, "Intolleranza '60" e il teatro d'avanguardia, in «Avanti!», ed. milanese, 18 maggio 1961, p. 3. Interessante il cortocircuito tra questa posizione assolutamente avanzata e preconitrice nel salutare lo spettacolo come l'inizio di una rinnovata avanguardia teatrale e la parallela aversione verso il Futurismo che invece, come già abbiamo visto in Bartolucci e in Bene, sarà un termine di riferimento essenziale per la neoavanguardia scenica.

³² Questo elemento rappresentò una delle innovazioni formali più eclatanti dello spettacolo: si pensi che ancora relativamente recente era la fondazione, ad opera di Luciano Berio e di Bruno Maderna, del primo laboratorio di musica elettronica italiano, lo Studio di Fonologia della Rai di Milano, dove era possibile produrre suoni concreti e di sintesi.

³³ Il primo approccio c'era stato con *Omaggio a Emilio Vedova* (1960) che, nell'opinione di Luigi Pestalozza, coincide «con la maturazione di idee sulla musica che hanno al centro la questione della tecnica; quindi anche della tecnologia elettronica»; L. Pestalozza, *Impegno ideologico e tecnologia elettronica nelle opere degli anni Sessanta*, in E. Restagno (a cura di), *Nono*, EDT Musica, Torino 1987, pp. 143-156: 143. Il rapporto con la tecnica fu profondamente problematizzato da Nono, in particolare in questo periodo. La posizione di Nono sulla tecnica e il suo rapporto col lavoro è di impianto marxista, e lo sostanzia in un impiego della tecnologia elettronica «del tutto antagonista a quello dominante fra i musicisti

che la registrazione del suono offriva in termini di spazializzazione, di dinamizzazione e di relazione tra la riproduzione dal nastro magnetico e l'orchestra dal vivo³⁴. Scrive Daniele Vergni in relazione allo spettacolo:

È in questo spazio stratificato da luci e corpi che le masse sonore s'irradiano in un costante movimento tra sala e palcoscenico, con l'obiettivo di annullare la distanza insita nell'architettura del teatro, facendo trasbordare l'intero spazio e instaurando in sala uno spazio atmosferico. Quello che si viene a creare è una simultaneità di azione visiva e acustica, elemento fondante delle teorie sul teatro musicale espresse dal compositore nei suoi scritti³⁵.

La mobilitazione spaziale del suono, ancorché in un ambiente chiuso e deputato alla rappresentazione come quello del teatro, inaugurava inoltre la riflessione su un nuovo rapporto con il pubblico. Il montaggio di materiali eterogenei, l'abbattimento dei rapporti gerarchici tra le varie componenti della scena, la violenta stimolazione acustico-aptica del pubblico miravano a renderlo un partecipante attivo dell'evento.

europei (occidentali)» (ivi, p. 145). Si veda a questo proposito anche F. Galante, *Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico*, in «Musica/Realtà», XI, n. 33, dicembre 1990, pp. 33-41: 37. In un'intervista rilasciata alla fine del decennio, Nono sostenne tra l'altro: «Il mio dramma è qui: sentire che mi devo giostrare usando i mezzi tecnici di oggi, in possesso di quelle stesse organizzazioni contro le quali sono destinato a scontrarmi»; L. Pinzauti, *A colloquio con Luigi Nono*, in «Nuova Rivista musicale Italiana», IV, n. 1, 1970, pp. 69-81: 77.

³⁴ Per un'analisi approfondita del lavoro di Nono nel quadro della neo-avanguardia musicale italiana si veda D. Vergni, *Nuovo teatro musicale in Italia 1961-1970*, Bulzoni, Roma 2019. L'analisi di Vergni è un riferimento essenziale per lo studio del Nuovo Teatro musicale nei suoi rapporti con la scena d'avanguardia teatrale e performativa coeva in Italia.

³⁵ Ivi, p. 40.

Questo teatro d'avanguardia s'appuntava poi su contenuti storici che, a differenza del dramma dell'intelligenza camusiano messo in scena da Ruggiero-Bene, operavano potentemente sul piano della forma, praticando un'elisione radicale della narratività e dell'evoluzione psicologica dei personaggi.

In *Intolleranza 1960* non agiscono delle rappresentazioni di individui, ma delle figure la cui radicale anonimia assicura un carattere di collettività: il protagonista è «un Emigrante», intorno al quale si aggirano figure come «una Donna», «la Compagna», «un Algerino», «un Torturato». Su tutto, aleggia un giudizio radicale contro la borghesia, quella parte morta della società che genera oppressione, violenza e morte, direttamente o attraverso l'inerzia e il conformismo che la domina. Seguendo ancora Argan:

L'indifferenza, la mediocrità, l'egoismo, la mancanza di solidarietà umana di quell'eterno, immobile spettatore della storia che è, per definizione, il borghese, sono responsabili di enormità storiche, che forse il borghese non vorrebbe, ma finisce sempre per accettare come faccende che non lo riguardano: si tratti delle persecuzioni religiose e politiche, o dello sterminio degli ebrei nei campi nazisti, o delle torture inflitte ai combattenti algerini. Non avrebbe senso obiettare che in *Intolleranza '60* i misfatti della reazione sono posti sullo stesso piano, trasposti nella stessa chiave simbolica dei cataclismi naturali, dell'alluvione: di fatto, si vuole dimostrare che quei misfatti non sono gli episodi di una lotta politica aspramente combattuta da due parti antagoniste, ma il gratuito e tuttavia inevitabile prodotto dell'indifferenza politica, dell'assenteismo Borghese³⁶.

Il testo di Ripellino sopravvisse solo parzialmente, e la drammaturgia si presentò in forma di collage del testo originale interpolato da citazioni di autori come Brecht, Sartre, Éluard, Majakovskij e da slogan politici: *Nie wieder Krieg*, *No pasaran*, *Morte al fascismo!*, *Libertà ai popoli!*, *Down with Discrimination*, *La sale guerre*.

³⁶ G.C. Argan, "Intolleranza '60" e il teatro d'avanguardia, cit.

L'opera segue il viaggio di ritorno in patria dell'Emigrante che, dopo aver abbandonato la miniera dove lavora in condizioni prossime alla schiavitù (il riferimento è alla catastrofe di Marcinelles), attraversa una serie di eventi che sono altrettante stazioni dell'umanità esposta all'oppressione. Arrestato dalla polizia intervenuta a reprimere una manifestazione a cui aveva partecipato, si trova violentemente precipitato in un interrogatorio che sfocia in tortura. Risuona qui la voce registrata di Henri Alleg³⁷ che testimonia della tortura inflittagli dai *paras* francesi, cui segue quella di Sartre: «In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più / cosciente e più forte. / In nessuna epoca l'oppressione è stata più violenta / e meglio armata». La vicenda successiva vede l'Emigrante recluso in un campo di concentramento, dal quale riesce a evadere insieme a un Algerino. Di ritorno in Patria, troverà la sua terra distrutta da un'alluvione (il rimando è a quella del Polesine).

Vale la pena di ricordare che quest'azione scenica, su cui si concentrarono reazioni antitetiche e che costituisce una sorta di spartiacque nella storia della neoavanguardia, fu rappresentata nella sua versione originale in lingua italiana in sole due occasioni: la prima, estremamente compromessa dalla bagarre fascista, e la replica che seguì dopo due giorni³⁸.

L'esperimento sulla spazializzazione del suono portò Nono a desiderare una verifica esterna a uno spazio deputato e tradizionale come quello della sala teatrale, e parallelamente incrementò in lui la vocazione a incidere nella coscienza dello spettatore con un appello direttamente rivoluzionario. Guardò al teatro di massa sovietico,

³⁷ Il 1961 è l'anno in cui viene pubblicato *Les Damnés de la terre* con prefazione di Sartre, mentre in Italia, grazie a Renato Panziera, veniva inaugurata la serie dei libri bianchi dell'Einaudi che traduce, tra le altre cose, il libro di Alleg. Nono tornerà l'anno successivo sulla questione algerina, dedicando alla combattente Djamilia Boupacha uno dei *Canti di vita e d'amore*. La Boupacha, diventata un simbolo della lotta d'indipendenza dell'Algeria dopo essere stata sequestrata, stuprata e torturata dai militari francesi, appariva anche in un'opera collettiva che Lebel aveva presentato nella terza manifestazione, a Milano, dell'*Anti-Procès*: il *Grand tableau antifasciste collectif*, opera sua, di Enrico Baj, Erró, Roberto Crippa e Gianni Dova.

³⁸ Fu poi ripresa nell'occasione del cinquantennale dalla prima.

più in particolare all'*Assalto al palazzo d'Inverno*, il *re-enactment*, a firma di Evreinov, di uno dei momenti culminanti della rivoluzione bolscevica nel suo terzo anniversario, in cui il pubblico in movimento si «trasformava nel diluvio umano delle grandi giornate della rivoluzione»³⁹.

Nella conferenza *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, del 1962, Nono riferisce di come avesse progettato, «con un gruppo di amici veneziani» che comprendeva Emilio Vedova, Giuliano Scabia e Luca Ronconi, di dare vita a una performance multimediale («teatro collettivo» o «evento acustico-visivo» nella sua definizione) di solidarietà alle lotte antifranchiste. Il questore di Venezia vietò l'evento, che si doveva svolgere in Campo Sant'Angelo e prevedeva proiezioni di documentari e diapositive su vari schermi, insieme alla spazializzazione del suono tramite utilizzo di altoparlanti e microfoni disposti in vari punti nello spazio aperto.

Dopo il naufragio di questo progetto, Nono comincerà a collaborare con Scabia a *La fabbrica illuminata*, il cui debutto avvenne sempre alla Fenice il 15 settembre del 1964. Chiudo con un'immagine della sera della prima. Nel ristorante della Fenice, dopo lo spettacolo, c'è una piccola celebrazione dell'evento. Uno scatto in particolare ritrae il tavolo di Luigi Nono. Al centro siede lui, impegnato in una conversazione con Sartre, che gli sta di fronte. Accanto a Sartre siede Rossana Rossanda che, come Sartre, era pubblicamente insorta contro i fatti d'Ungheria, prendendo le distanze dal partito. A destra di Nono siede Calvino, che appartiene alla stessa sua generazione. Alla sua sinistra c'è Scabia, di un decennio più giovane e, un paio di posti oltre, Toni Negri, coetaneo di Scabia.

Quell'estate a Jalta moriva Togliatti e per il PCI si chiudeva improvvisamente e traumaticamente un'epoca. La nuova generazione, intanto, si stava preparando alla rivoluzione.

³⁹ L. Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* [1962], in Id., *La nostalgia del futuro*, cit., pp. 186-203: xyz.