

Marta Marchetti

Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce

Introduzione

Nel 1988 in un'intervista al critico Antonio Debenedetti, Carmelo Bene spiegava il suo debito verso l'*Ulisse* di James Joyce:

ha cambiato la mia vita in teatro, ha cambiato la mia vita nella vita, ha cambiato le mie nozioni musicali, ha cambiato tutti i miei concetti di timbrica e ritmica, mi ha sconvolto il linguaggio completamente, mi ha cambiato il cervello.¹

L'attore colloca la scoperta di Joyce alla fine degli anni cinquanta quando a Firenze ebbe modo di stringere amicizia con Giulio de Angelis, anglista e insegnante, all'epoca impegnato nella prima traduzione integrale dell'*Ulisse*². Di quel libro, pubblicato nell'ottobre 1960 dall'editore Mondadori, esistono tre copie nella biblioteca dell'attore pugliese di cui una sottolineata³. Per interrogarsi sul cambiamento di cui parla Bene rispetto alla sua ricezione dell'*Ulisse*, bisogna però rivolgersi prima ancora che al libro al modo in cui egli lo lesse, sperimentando la lettura plurivoca richiesta dalle forme poetiche contemporanee, dalla costruzione dell'opera come opera aperta, intesa come testualità rivolta intenzionalmente all'ambiguità del reale e svincolata da quelle regole di lettura che, come scriveva Eco, altro non sono che «regole di governo autoritario che guida

¹ C. Bene in 'Una sera un libro'. *Carmelo Bene e l'Ulisse di Joyce*, intervista di A. Debenedetti, RAI, 1988. (<http://www.letteratura.rai.it>).

² Cfr. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Introduzione di S. Bussotti, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2005.

³ Cfr. Giorgino S., *La biblioteca 'impossibile' di Carmelo Bene*, in A. Dolfi, *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015. Il fondo librario in questione raccoglie circa 5000 volumi e svariate riviste della biblioteca otrantina dell'artista ed è conservato presso il monastero di S. Giovanni Evangelista delle Benedettine di Lecce. Giorgino a pag. 588 parla di 3 edizioni dell'*Ulisse* di Joyce nella traduzione di De Angelis di cui alcune 'annotatissime' e di uno studio di Patricia Hutchins dal titolo *Il mondo di James Joyce* (Lerici, 1960). In realtà non esiste in quel fondo alcuna copia annotata ma solo una sottolineata fino a pag. 53. Si tratta della stessa traduzione di De Angelis, pubblicata una prima volta nel 1960 nella collana Medusa ('I Grandi Narratori d'Ogni Paese') diretta da Elio Vittorini, riedita per Mondadori del 1984. Ringrazio per le informazioni in proposito la dott.ssa Eugenia Quarta che ha curato la catalogazione dei volumi del fondo otrantino. È ipotizzabile che altre copie dell'*Ulisse* si trovino nella biblioteca romana di Carmelo Bene che attualmente a mia conoscenza non è stata ancora catalogata.

l'uomo in ogni suo atto prescrivendogli i fini e offrendogli i mezzi per attuarli»⁴. A quel sistema di regole senza dubbio si sottrasse Bene, leggendo inizialmente frammenti di *Ulisse* con l'inglese a fronte e il conforto di chi era considerato un pazzo e un imprudente proprio perché quel romanzo, contro il parere di molti, era impegnato a «ri-scriverlo»⁵. Importante per accettare la sfida che Joyce aveva lanciato nel 1922 pubblicando quel romanzo *illeggibile*, fu anche l'incontro di Bene con Sylvano Bussotti, giovane compositore conosciuto proprio nel 1960 a Firenze. Bussotti infatti frequentava all'epoca gli ambienti musicali più vivaci in termini di ricerca, tra cui l'Istituto di Fonologia di Milano. Lì proprio in quegli anni dalla collaborazione tra Eco e Luciano Berio era nato *Thema. Omaggio a Joyce*, elaborazione elettroacustica su nastro magnetico della lettura dell'undicesimo capitolo dell'*Ulisse*. Quell'omaggio a Joyce, nato dal felice incontro tra uno studioso di letteratura e un musicista, era proprio il risultato di una ricerca che metteva al centro la relazione tra parola e suono usando la voce registrata di Cathy Berberian, compositrice e mezzosoprano, selezionata e sovrapposta a modo di fuga con due voci maschili impegnate nella lettura delle traduzioni francese e italiana dello stesso passaggio dell'*Ulisse*⁶. Bene non cita mai questo lavoro ma la direzione che prese la sua ricerca dopo il debutto romano con *Caligola* e la contestuale scoperta di Joyce (per cui aveva «depennato tutto [anche] Camus»⁷) è forse la prova più evidente di un graduale allontanamento da un'espressione enunciativa lineare del testo, dalla sua condizione significativa. Sempre maggiore invece si fece in quegli anni il suo interesse verso le metamorfosi attivate dall'interrelazione tra linguaggio narrativo e sonoro: «nel primo decennio scenico, senza nemmeno il filo di un

⁴ U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, p. 31.

⁵ Il giudizio su De Angelis è di Thornton Wilder ed è riportato in A. M. Aiazzi, *Il farsi di una traduzione memorabile, l'Ulisse di Joyce nel fondo Giulio de Angelis*, in «LEA, letterature d'Europa e d'America», a. 1, 2004, p. 349. Per quanto riguarda la pratica di tradurre un'opera come quella di Joyce cfr. Enrico Terrinoni, *Per un Ulisse democratico*, in «Tradurre», n. 3, autunno 2012 (<http://rivistatradurre.it>). Bene nell'intervista a De Benedetti si sofferma sulle diverse traduzioni dell'*Ulisse*, facendo riferimento negativamente alla traduzione francese, realizzata dallo stesso Joyce e Larbaud e da quella parziale di Eugenio Montale.

⁶ Su *Thema* si veda L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di T. Pecker Berio, Torino, Einaudi, 2006; G. Fronzi, *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, Torino, EDT, 2013; M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, (1969), Torino, Einaudi, 1976, pp. 128-48. Sulle relazioni tra Bene e quel contesto sperimentale cfr. G. Ferrari, *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonances avec l'avant-garde musicale italienne*, in C. Biet, C. De Simone, *D'après Carmelo Bene*, «Revue d'Histoire du théâtre», 3, n. 236 juillet-septembre 2014, pp. 313-321.

⁷ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (1998), Milano, Bompiani, 2006, p. 113.

microfono, mi producevo *come* dotato d'una strumentazione fonica amplificata a venire»⁸.

In questo senso si potrebbe studiare il rapporto *Ulisse/Bene* prevalentemente dal punto di vista fonetico e sonoro, mentre invece l'unico e esplicito *Omaggio a Joyce* di Carmelo Bene ci porta lontano dalle tecniche vocaliche poi messe a punto progressivamente fino all'affermazione della *phoné*. Si tratta di *Cristo '63*, spettacolo-evento più noto per lo scandalo che suscitò che per le sue implicazioni con l'*Ulisse*. In queste pagine intendiamo innanzitutto ricostruire questa relazione al fine di verificare «l'applicazione»⁹ che Bene fece dell'*Ulisse* in scena, cercando dunque di capire cosa mise in atto la sperimentazione di un «linguaggio senza pensiero pensato»¹⁰. In secondo luogo crediamo che il tentativo di «raccontare analiticamente la recitazione come scrittura di scena»¹¹ sia il presupposto necessario per convincersi che l'atto del leggere un romanzo fosse anche agli inizi degli anni sessanta una pratica conoscitiva e cognitiva privilegiata per innestare quei processi creativi *visivi* necessari anche a un grande attore per scrivere la scena¹².

Il racconto di Cristo '63

Carmelo Bene racconta *Cristo '63* negli scritti autobiografici senza mai citare lo scrittore irlandese¹³ che compare invece nella locandina stampata per l'evento dove, sotto al titolo leggiamo: *Omaggio a James Joyce*¹⁴. Ad essere alimentato da Bene è invece il carattere aneddoticò intorno allo scandalo che suscitò la serata del 4 gennaio del 1963 al Teatro Laboratorio¹⁵. Partiamo dunque da queste pagine, consapevoli da una parte che nella concezione beniana il valore di qualsiasi opera vada misurato relativamente a una concezione artistica che non mira alla memoria ma alla

⁸ C. Bene, *Autografia di un ritratto*, in Id., *Opere. Con autografia di un ritratto*, (1995) Milano, Bompiani, 2002, p. XXXIII-IV, sottolineatura nell'originale.

⁹ C. Bene, *'Una sera un libro'...*, cit.

¹⁰ Ivi.

¹¹ L. Mango, *La Nuova Critica e la recitazione*, «Acting Archives Review», a.2, n. 3, 2012, p. 163, (www.actingarchives.it).

¹² Per quanto riguarda il processo di romanizzazione sotteso all'azione conoscitiva e metodologica del regista teatrale nella sua affermazione, si veda il saggio di J.-P. Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, un hypothèse*, in «Genèse», n. 26, 2005, pp. 35-50.

¹³ Cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna* (1983) in Id., *Opere. Con autografia di un ritratto*, cit., pp. 1080-82; C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 130-134.

¹⁴ Cfr. la locandina in AA. VV., *Panta. Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2012, p. 324. Giuliana Rossi ricorda anche un'altra locandina voluta da Bene, fatta interamente a mano con materiali di riciclo (cfr. G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit.).

¹⁵ Per una ricognizione dell'attività precedente del Teatro Laboratorio cfr. S. Venditelli, *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2015.

sua stessa perdita¹⁶. Memori dall'altra che una delle principali novità del leggere *Ulisse* era proprio la difficoltà psichica del ricordare: «dubito assai che una memoria umana sia capace alla prima lettura di soddisfare tutte le richieste di *Ulysses*»¹⁷.

Il racconto di *Cristo '63* cambia, da un'autobiografia all'altra, principalmente per il linguaggio: baroccheggiante e visionario quello di *Sono Apparso alla Madonna* (1983), lucido e pragmatico al contrario quello del libro-intervista scritto più di dieci anni dopo con Giancarlo Dotto. In entrambi gli scritti coincide invece la sequenza degli accadimenti della serata al Teatro Laboratorio che è qui utile ripercorrere. Dopo una lunga descrizione del luogo, quel palazzo popolare nel cuore di Trastevere, comincia il racconto di *Cristo '63*. Bene si sofferma con precisione sul lavoro «dell'uomo della merda»¹⁸ che durante cinque giorni di prove intramezzate con le serate intitolate *Federico Gracia Lorca*, aveva cercato di sturare il gabinetto senza riuscirci, con il risultato di un «lezzo indescrivibile» che faceva dell'atmosfera in sala «una specie di inferno dantesco in sedicesimo»¹⁹. Racconta di un centinaio di persone pronte a pagare un prezzo esagerato (cinquemila lire) per farsi ammassare in una sala concepita normalmente per quaranta persone. Parla di un happening organizzato intorno a un soggetto, l'ultima cena di Gesù Cristo dove, scrive, «dovevo essere Gesù»²⁰ anche se «non c'erano ruoli e non c'era Gesù»²¹. La serata nel suo racconto sembra guidata dalle azioni quotidiane di chi viveva quel luogo dal 1961, ovvero mangiare, bere, bivaccare. Ma quella volta «si trattò veramente dell'ultima cena»²² perché l'attore che doveva essere l'apostolo Giovanni, il pittore argentino Alberto Greco, completamente ubriaco cominciò a agitarsi:

Si era messo addosso una veste di velluto color verde-azzurro-tintoretto a maniche corte. In ribalta si alza la veste, mette il lembo tra i denti e comincia a urinare nella bocca dell'Ambasciatore [d'Argentina], della consorte in visone e dell'addetto culturale [...]. Nel frattempo si faceva passare le torte destinate al dessert e le spappolava in faccia sempre a quel diplomatico e signora, attingeva poi dalla cofana enorme di spaghetti e cominciò a bersagliarne il pubblico. Nessuno si muoveva tutti allibiti. Stipati come sardine. L'ingresso era chiuso. La calca era tale che non ci si poteva muovere. [...] In tutto questo casino faccio togliere le luci, ma quegli stronzi frenetici dei fotografi hanno scattato flash a raffica [...] si placa il bordello. Riaccendiamo la luce. 'E ora

¹⁶ Cfr. P. Giacché, *Epilogo in forma di prologo alla seconda edizione*, in Ae., Carmelo Bene. *Antropologia di una macchina attoriale* (1997), Milano, Bompiani, 2007, pp. I-VIII.

¹⁷ E. Wilson cit. in U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 35.

¹⁸ C. Bene, G. Dotto, *Vita...*, cit., pp. 130.

¹⁹ Ivi, p. 131.

²⁰ Ivi.

²¹ Ivi, p. 130.

²² Ivi, p. 131.

facciamolo pure questo finale'. [...] Alberto Greco era nel frattempo svenuto dopo la bravata, abbioccatato in un angolo. Io me ne stavo crocifisso riverso a terra, con la testa rivolta verso il pubblico; loro (gli apostoli) che mi inchiodavano e io in balia delle ultime parole prima di spirare sulla croce sussurrando alle orecchie dei ladroni; 'fate il copione'. Buio.²³

Arrivò la polizia. Il Teatro Laboratorio fu chiuso, Greco arrestato e invitato a lasciare l'Italia. Per Bene iniziò un lungo processo con l'accusa di atti osceni in luogo pubblico che si risolse poi con la piena assoluzione. Ma cosa era stato *Cristo '63* al di là dello scandalo culturale verso cui lo stesso Bene indirizza la nostra memoria? Chi aveva partecipato all'organizzazione di quella serata e con quali intenzioni? Quali furono le alleanze artistiche messe in campo e, soprattutto, cosa c'entravano Joyce e *Ulisse*? Gli unici dati apparentemente utili a una ricostruzione scenica di quell'evento sono, nel racconto di Bene, la parola happening e il riferimento al mancato copione²⁴. Altre tracce che permettono di approfondire la natura tecnica (e quindi attorica) di quello stesso scandalo²⁵ si trovano invece sparse tra para-testi, fonti iconografiche, articoli di giornale e oggetti d'arte.

Al di là del racconto. Sulle tracce di Cristo '63

Lo spettacolo-omaggio a Joyce fu annunciato dallo slogan *Arte-Vivo* coniato da Greco per indicare un'arte esposta all'imprevisto del reale. Alberto Greco (1931-1965) era un pittore e poeta esponente dell'Informalismo argentino, il movimento artistico nato negli anni cinquanta a Buenos Aires nel contesto di quell'atteggiamento creativo che interessò, a partire dal secondo dopoguerra, anche il nord America, l'Europa e il Giappone²⁶. Si trattò di un fenomeno capace di comprendere molteplici declinazioni (dall'*action painting* di Pollock alla pittura spaziale di Lucio Fontana, alle performances gestuali-segniche del gruppo Gutaj diretto da Jirō Yoshihara) in nome di un'arte libera da schemi e strutture significanti²⁷. Greco aveva già esposto alcune sue opere sia in patria che in Francia, dove aveva vissuto due anni prima di trasferirsi a Genova nei primi anni sessanta. Nella città ligure scrisse un primo breve manifesto con cui tappezzò le strade cittadine nel luglio del 1962 per annunciare i principi di un nuovo modo di concepire il fatto artistico:

l'arte-vivo è contemplazione e comunicazione diretta. Vuol finire con la premeditazione che significa galleria e mostra. Dobbiamo metterci in contatto

²³ Ivi, p. 130.

²⁴ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 130.

²⁵ Cfr. C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. 224. Sull'importanza dello scandalo nel teatro di Bene cfr. G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

²⁶ Cfr. AA. VV., *El informalismo: la gran ruptura*, Buenos Aires, Rústica editorial, 1969.

²⁷ Cfr. R. Pasini, *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, CLUEB, (1995), 2003.

diretto con gli elementi vivi della nostra realtà: movimento, tempo, gente, conversazioni, odori, rumori, luoghi, situazioni²⁸.

Più significativo dal nostro punto di vista è invece il *Gran manifesto-rollo arte Vivo-Dito* conservato al museo Reina Sofia di Madrid²⁹ perché qui troviamo anche «la vera storia di *Cristo '63*»³⁰. Si tratta di due lunghi rotoli di carta realizzati con la partecipazione dell'intera popolazione di Piedralaves, villaggio rurale della Castiglia dove l'artista argentino si trasferì in seguito all'espulsione dall'Italia. Con una tecnica mista (collage, disegni, fumetti, racconti, note, foto etc.) Greco 'esponeva' le tappe del suo percorso artistico, attraverso l'evoluzione di un'arte processuale il cui esito finale non poteva che essere la costruzione di una situazione reale: i 200 metri di carta che costituiscono l'opera furono infatti srotolati per le vie del piccolo villaggio spagnolo con la partecipazione di ogni singolo cittadino³¹. Il primo riferimento a *Cristo '63* si trova quasi all'inizio del *Manifiesto-Rollo*, dove il titolo dello spettacolo apre una lista di parole utili a «chiarire e spiegare» che un evento scenico non è niente di più che un pezzo di vita insieme a tanti altri: «tombole/ tango/ crimine/ ricette/ fumetti/ corrispondenza familiare»³². Poi un racconto irregolare e disarmonico si snoda attraverso un flusso di parole punteggiate da cancellature e correzioni e ripartite in 44 riquadri che occupano molti metri del secondo

²⁸ A. Greco, *Arte Vivo Movimento Dito*, 24 luglio 1962. Il manifesto nella versione italiana è riprodotto in www.albertogreco.com.

²⁹ A. Greco, *Gran manifesto-rollo arte Vivo-Dito* (2 frammenti), Madrid, Reina Sofia, inventario n. DO01360. *Arte-Vivo-Dito*, in cui *dito* sta per l'atto di indicare qualcuno e così creare il contesto di realizzazione dell'opera stessa. L'arte è dovunque la si mostri, questo è il messaggio.

³⁰ R. Cippolini, *Manifiestos Argentinos: Políticas de lo Visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 323.

³¹ Cfr. *Alberto Greco*, a cura di F. Rivas, IVAM Centre Julio González, Valencia/Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pp. 288-294. Cfr. anche *Enguita Mayo, Nuria, La 'aventura de lo real' en la obra de Alberto Greco*, in AA. VV., *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945- 1968)*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2010.

³² A. Greco, *Gran manifesto-rollo...*, cit. I rotolo, inventario n. DSC0969. Riporto l'intero passaggio da cui è tratta la lista: «Compre el Gran Manifiesto Vivo-Dito: (dos puntos) Greco aclara y explica su actuación en Cristo 63/ tomboles/ tangos/crimen/ historietas/ recetas/ correspondencia familiar. Compralo hoy mismo [es] siempre una confesión». Mie le traduzioni dal *Gran-Manifiesto* a partire dalla trascrizione del documento manoscritto, in cui mantengo la punteggiatura originale. Qualsiasi variazione in merito alla trascrizione verrà segnalata. In questa sede e per l'analisi che segue mi riferisco alle copie digitali dei due rotoli divisi in diversi frammenti che indicherò di volta in volta con l'abbreviazione *Manifiesto-Rollo*, seguita dal numero del rotolo, da quello di catalogazione del frammento e dalla citazione originale tra parentesi tonde. Ringrazio il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nella persona di Soledad de Pablo, per avermi messo a disposizione i due rotoli. Alcuni frammenti del rotolo su *Cristo '63* sono anche riportati parzialmente in R. Cippolini, *op. cit.*, p. 323 e in www.albertogreco.com.

rotolo e che rimandano visivamente alle vecchie bobine cinematografiche³³. Qui *Cristo '63* è presentato come uno spettacolo Arte-Vivo-Dito dove il pubblico è chiamato a raccontare una storia («se è la sua molto meglio»³⁴) e gli attori sollecitati ad agire come persone piuttosto che come professionisti. Sappiamo che la sera del 4 gennaio sul largo palcoscenico «elisabettiano»³⁵ realizzato appositamente per il Teatro Laboratorio c'erano oltre a Bene e Greco anche una prostituta in giarrettiere nel ruolo di Maria Maddalena³⁶, un giovane attore romano, Giacomo Ricci, e il musicista Giuseppe Lenti che aveva lavorato nella terza versione dello *Spettacolo-concerto Majakovskij* presentato al Laboratorio nel 1962. Secondo la testimonianza di Greco, Lenti era Giuda quella sera, anche se alla fine «l'autentico Giuda fu il pubblico che non volle salire (sul palcoscenico)»³⁷. In realtà tutta la prima parte del 'racconto' di Greco non riguarda quella serata ma le azioni che la precedettero:

incontrammo Luchino Visconti davanti al Caffè Greco con degli attori da prima pagina [...] / Ci chiese: «Lo spettacolo com'è?» / Carmelo gli rispose indicandogli la strada [...] / Io ero dell'idea Vivo-Dito di farlo in mezzo alla strada, su un tram o nel sottosuolo / e nei differenti luoghi che capitavano con tutti i rischi del reale incluso l'imprevisto / però Carmelo già lo aveva provato una settimana prima e l'avevano messo in prigione per mancanza di permessi municipali. I permessi era meglio / non tentare di ottenerli per mancanza di regolamentazione. Ad ogni modo anche se fosse stato sotto «un tetto» e in un «posto tranquillo» e «con un pubblico passivo» accomodato in posti a sedere, avremmo / fatto il primo spettacolo di Arte Vivo-Dito, nome che avevo dato al movimento un anno prima a Parigi. Così come Carmelo ed io pensavamo di farlo con quello spirito, Lenti si opponeva / però secondo Carmelo eravamo pochi, nessuno voleva intervenire e era importantissimo che Lenti lavorasse / e che suonasse un Tango in scena. Indignata la moglie di Carmelo tornò a casa dei genitori con il figlio dicendo che lei era cristiana e non lo poteva permettere [...] / tutte le notti ci riunivamo per parlare dello spettacolo... però

³³ Si tratta di circa 16 metri del secondo rotolo suddivisi in riquadri da tratti di penna nera. La scrittura procede orizzontalmente da destra a sinistra in maniera continuativa come in un unico flusso. C'è un errore nella numerazione poiché dopo il numero 29 Greco riparte da 20 arrivando a segnare un totale di 34 riquadri invece che 44. Non riporto i numeri scritti da Greco ma segnalo con / la separazione tra un riquadro e l'altro.

³⁴ *Manifesto-Rollo*, II, DSC1067 (si es la suya mucho mejor).

³⁵ C. Bene, G. Dotto, *Vita...*, cit., p. 123. Bene qui parla di 5 metri di boccascena. Sullo spazio del Teatro Laboratorio cfr. S. Venditelli, *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, cit., p. 23-8.

³⁶ Greco ne parla come di un'amica sudamericana di Lenti che dopo essere stata contattata con una telefonata notturna avrebbe creato scompiglio nel gruppo con la sua presenza soprattutto perché, scrive: «esta Maria Magdalena no le importa nada de Cristo» (*Manifesto-Rollo*, II, DSC1060).

³⁷ Lettera di A. Greco a un amico in I. Katzenstein (a cura di) *Listen, Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 52.

parlavamo sempre d'altro.. mangiavamo.. facevamo i manifesti oltre alle stampe/ molti a mano. alla fine morti di stanchezza andavamo a dormire.³⁸

Continuando a scorrere il *Manifesto-Rollo* si ha la sensazione che il *leitmotiv* nella progettazione della serata fosse la preparazione di un testo, una specie di ossessione di Bene, quotidianamente e ritualmente ripetuta come gesto irrealizzabile:

Carmelo ci gridava porca miseria! Domani venite presto al teatro/Che dobbiamo preparare il testo. Però il giorno dopo succedeva lo stesso del giorno prima. [...]/ Dobbiamo scrivere il testo (così fino alla prima). Quello che non sapevamo era che il testo non si doveva scrivere, né pensare, e [che] non lo avremmo scritto, mai [...]³⁹.

Lo stesso rituale che Bene sembra voler codificare terminando così il racconto di quella serata a distanza di vent'anni: «*Fate il copione*, le parole farfugliate in croce ai ladroni restarono il mio testamento di quell'esperienza irripetibile»⁴⁰. Anche la scena doveva essere privata di «scenografia premeditata»⁴¹ fatta eccezione per la grande croce voluta per forza da Bene: «siccome non avevamo legno - precisa Greco - (Carmelo) ruppe tutti gli armadi dei camerini e con questi grandi pali lui stesso si fabbricò la croce»⁴².

Greco poi continua il suo racconto rendendo sempre meno chiari i confini temporali tra ciò che accadde durante le prove, la serata del 4 gennaio e un

³⁸ *Manifesto-Rollo*, DSC1065; 1064, 1063. (Encontramos a Luchino Visconti con unos actores llamados de primera plana frente al Cafe Greco (...). Luego nos preguntó - ¿ El espectáculo como es?/ Carmelo le contestó/ señalando la calle [...]/ yo era de la idea Vivo-Dito de hacerlo en medio de la calle o dentro un tranvía nel andén del subterráneo/ y en los distintos lugares que fueran/apareciendo con toda la aventura de lo real incorporando lo imprevisto/ pero Carmelo ya lo habia intentado una semana antes y lo habian metido en la cárcel por falta de permisos municipales. Los permisos/ era mejor no tentar tenerlos por falta de reglamentación. De todas maneras aunque fuera «bajo tecmo» y a «lugar quieto» y con «publico pasivo» sentados en butacas ibamos a/hacer el primer espectáculo de arte vivo-dito, nombre que le puse al movimiento un año antes en Paris. Tal como Carmelo y yo pensabamos hacer con ese espíritu, Lenti se oponia/ pero segun Carmelo eramos muy pocos, y que Lenti era importantisimo que trabajara/ya que tocara un tango en escena. Indignada la mujer de Carmelo se volvea a la casa de sus padres con su niño diciendo que ella era cristiana/ yo soy cristiana y no lo puedo permitir [...] Todas las noches non reuniamos para hablar del espectáculo...pero siempre hablabamos de otra cosa...comiamos...haciamos los carteles a parte de los impresos/muchos a manos. Al final ya muertos de cansancio non ibamos a dormir).

³⁹ *Manifesto-Rollo*, II, DSC1063, DSC1062 (Carmelo nos gritaba: porca miseria! mañana vengan temprano al teatro/ que tenemos que preparar el texto. Pero al dia siguiente nos ocurría lo mismo del anterior).

⁴⁰ C. Bene, G. Dotto, *Vita...*, cit., p. 134.

⁴¹ *Manifesto-Rollo*, II, DSC1061 (escena sin decorado premeditado).

⁴² Ivi, (como no tenemos madera/ [Carmelo] rompió todos los armarios de todos los camerinos [y] con esos enormes palos el/mismo se fabricó la cruz)

eterno presente. Così nel *Manifiesto-Rollo* anche «il signore della merda»⁴³ diventa «un personaggio (che) deve essere simpatico e far ridere»⁴⁴ e che «entra in scena in qualsiasi momento [...] grasso e buono, con la bocca piena di chiodi»⁴⁵ per inchiodare Cristo alla grande croce. Ancora una volta però il racconto si interrompe su un nuovo gesto abortito perché «poi non lo faceva mai»⁴⁶. A questo punto tutto accelera verso «il gran finale improvvisato come tutta la compagnia»⁴⁷ in un fare carnevalesco e orgiastico, tra travestimenti, lanci di torte alla crema, parrucche da vampiri, baci, scherzi: «mentre Cristo muore suona il fischio fortissimo come [la sirena] di una fabbrica. [...] Giovanni va fino alla croce e comincia a piangere e urlare»⁴⁸. Poi Cristo sparisce e alla definitiva parola *FINE* Greco sovrappone la frase seguente: «Un momento prima, come unico testo in cima al pianoforte, la bibbia e una guida telefonica»⁴⁹. Nessuna traccia visibile di Joyce e dei suoi libri nel 'racconto' di Greco, mentre l'uso che se ne fece si delinea più chiaramente grazie alle recensioni sulla serata in cui si parla di letture tratte dall'*Ulisse* e di Bene come l'artefice di una 'metodologia' di lavoro ispirata alla scrittura joyciana.

La stampa diede una certa attenzione a quanto accadde a Via Roma Libera il 4 gennaio a partire naturalmente dalle «scene che appartengono più alla cronaca che al teatro»⁵⁰. *Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni* è il titolo con cui il 6 gennaio lo spettacolo venne descritto su «Il Messaggero» come volgare e blasfemo, frutto di un «simbolismo cervelotico [...]» tipico di quei personaggi che «i trattati di psicopatologia definiscono esibizionisti»⁵¹. Diverso è l'approccio dell'articolo successivo come suggerito già dal titolo: *L'autore-regista di Cristo '63 afferma di aspirare alla purezza*⁵². Qui viene data voce proprio a Bene, protagonista di una conferenza stampa documentata da una foto che lo ritrae accanto a Greco nei panni di un retore gesticolante, con le locandine dello spettacolo ben in vista sul tavolo davanti a lui; qui è promosso al grado di *autore-regista* rispetto al meno nobile *capocomico* del giorno precedente. Tale variazione di tono rispetto al giudizio sullo scandalo appena avvenuto tradisce una politica culturale che se da una parte festeggiava la recente abolizione della

⁴³ Ivi, DSC1057, (el señor de la mierda).

⁴⁴ Ivi, (el personaje tiene que ser simpático y hacer reír).

⁴⁵ Ivi, DSC1059, (en cualquier momento entra un señor gordo y bueno, con la boca llena de clavos).

⁴⁶ Ivi, DSC1057, (Pero no los clava jamas en la cruz).

⁴⁷ Ivi, DSC1055, (Gran final improvisado como toda la compañía).

⁴⁸ Ivi, DSC 1056, (mientras que Cristo muere suena el pito fuertísimo de una fábrica [...]. Juan va hasta la cruz y empieza a llorar y a gritar).

⁴⁹ Ivi, DSC1055. In quest'ultima striscia Greco incollò un'immagine della Madonna.

⁵⁰ Vice, *Un omaggio a Joyce di alcuni ubriacconi*, «Telesera», 5 gennaio 1963.

⁵¹ S.n., *Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni*, «Il Messaggero», 6 gennaio 1963.

⁵² R. Guarino, *L'autore-regista di Cristo '63 afferma di aspirare alla purezza*, «Il Messaggero», 7 gennaio 1963.

censura preventiva (1962), dall'altra si organizzava per contenere l'esplosione di linguaggi che un'intera società (artistica e non) stava producendo sempre più velocemente. Per quanto riguarda il «fenomeno Bene»⁵³, anche chi non aveva visto *Cristo '63* poteva ora, leggendo un giornale, avere davanti agli occhi la prova di ciò che Giuseppe Bartolucci poi chiaramente spiegò: «un nuovo teatro come scandalo era necessario per rompere le abitudini e per provocare una visione critica capace di distinguere una cosa dall'altra»⁵⁴.

Si trattò infatti per chi scrisse e lesse quelle note di orientarsi tra: copione, opera aperta, forma organica, pastiche, commedia, dramma, farsa, rappresentazione allegorica, contaminazione, pre-testo, realtà poetica⁵⁵. Solo nel tentativo di descrivere e immaginare ciò per cui un tempo sarebbe bastata la sola parola testo. Ma la violenza esercitata su un lemma al punto da farlo esplodere in un «gioco di significati»⁵⁶ - tratto distintivo del modernismo dell'*Ulisse* - come si produsse realmente in scena?

Alle origini di *Cristo '63*: leggere come Stephen Dedalus

Il riferimento ai procedimenti allegorici inaugurati da Joyce è reso esplicito da Bene all'indomani dello scandalo:

pensammo che le nostre vicende personali, dico quelle più quotidiane, potevano essere agevolmente allegorizzate grazie a quei procedimenti che furono inaugurati da Joyce. [...] Il mio teatro laboratorio era diventato Betlemme; la nostra infanzia, Nazareth, una ragazza squillo di nostra conoscenza la Maddalena, il sonno che si abbatte su di noi verso l'alba il Calvario.⁵⁷

Una tale dichiarazione può trarre facilmente in inganno nel momento in cui veicola un'interpretazione simbolica univoca e unitaria, conforme alla lettura di quella serata come del tentativo di «un povero Cristo-Teatro per attirare su di sé l'attenzione di un mondo distratto e ignorante»⁵⁸. Ciò infatti allontana dall'uso che Joyce aveva fatto dell'allegoria, considerata «la forma poetica della modernità [...] capitalistica»⁵⁹ proprio perché, come nei romanzi dello scrittore irlandese, essa si realizza al di fuori di una

⁵³ L. Mango, *L'invenzione del Nuovo*, in D. Visone, *Nascita del nuovo teatro 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 15. Sull'atteggiamento della critica verso Bene negli anni sessanta cfr. D. Visone, *Carmelo Bene. Un attore artifex agli esordi tra provocazione e conformismo borghese*, in «Acting Archives Review», a.2, n. 03, 2012, pp. 166-70 (www.actingarchives.it).

⁵⁴ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in Id., *La scrittura scenica*, cit., p. 16.

⁵⁵ La lista è tratta dal lessico usato nei suddetti articoli. Va detto che Bene usò la parola pre-testo.

⁵⁶ C. Bene in *'Una sera un libro'...*, cit.

⁵⁷ C. Bene in R. Guarino, *L'autore-regista di Cristo '63 afferma di aspirare alla purezza*, cit.

⁵⁸ *Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni*, cit.

⁵⁹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2003, p. 74.

tradizione mitologico-storica condivisa: creando così incertezza, spaesamento, incomprendimento. Dietro all'allegoria moderna, nel senso che ne ha dato Walter Benjamin⁶⁰, non c'è alcun rimando, nessun significato ma un'esplosione polisemica che dà accesso a una concezione dell'opera d'arte estetizzante, inorganica e pura. «Parole parole parole parole - scrive Franco Moretti a proposito dell'*Ulisse* di Joyce - frasi semplici, smozzicate, dove il soggetto si ritrae per dare spazio all'invasione delle cose»⁶¹. Ma come praticare una tale trasformazione del linguaggio al di là di una sperimentazione sintattico-lessicale? Come usare il procedimento allegorico 'alla maniera di Joyce' in un contesto di ricerca esperienziale e percettivo come quello dell'happening?

Un utile strumento euristico per cercare risposte in questo senso è l'interpretazione che il critico tedesco Peter Bürger ha dato dell'allegoria nel contesto dell'arte degli anni '60 e '70. Bürger spiegava che i movimenti d'avanguardia si rivolsero all'allegoria proprio in quanto «forma non necessaria, puramente convenzionale»⁶² e si servì proprio di quello stesso concetto per interpretare criticamente sia l'opera letteraria di André Breton che le azioni realizzate da Joseph Beuys nella metà degli anni sessanta in Germania. Proviamo dunque a procedere nella ricostruzione di *Cristo '63* utilizzando l'assunto metodologico di Bürger che considera il concetto benjaminiano di allegoria come la categoria attraverso la quale viene costruita e analizzata l'opera d'arte non organica. In questo senso possiamo considerare Bene come «l'allegorista [che] estrapola un elemento dalla totalità del contesto vivente, lo isola e lo priva della sua funzione»⁶³. Anche un romanzo dunque non è altro che un frammento e un elemento del contesto da manipolare in maniera nuova. In quest'ottica diventa più chiaro perché *l'Omaggio a Joyce*, così esplicito in locandina, cada nel vuoto ogni volta che si cerchi di raccontarlo. Spingendoci a considerare quella serata come il risultato di una sperimentazione in cui il significato posto soggettivamente non poteva essere mantenuto. O che poteva al limite manifestarsi in modo ingannevole, come tra l'altro suggerisce anche la

⁶⁰ Cfr. W. Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco*, [1928], Torino, Einaudi, 1999. In merito all'allegoria intesa come chiave di lettura della realtà storica, delle espressioni artistiche, politiche e teologiche del barocco tedesco. cfr. T. Gusman, 'Trauerspiel' e Tragedia nell'«Origine del dramma barocco tedesco» di Walter Benjamin, in «Comunicazioni sociali», 2009, n. 2, pp. 111-139.

⁶¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 125-6.

⁶² P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 127. Si tratta della traduzione alla seconda edizione del libro uscito nel 1974 e ripubblicato nel 1980. Si fa riferimento a questa precisa edizione non solo perché qui troviamo una lunga appendice sul lavoro di Beuys, ma anche per l'introduzione che riporta tutto il dibattito critico relativo alle teorie di Bürger.

⁶³ Ivi, p. 80.

presenza in locandina di un acronimo inventato e privo di senso⁶⁴. Nel caso di Joyce però la stampa conferma la presenza del romanzo come materiale scenico che, se pur ingannevole, fu sicuramente costitutivo della serata. Si parlò infatti di letture di brani, frutto di una «contaminazione frettolosa e irrispettosa di alcune pagine molto nobili di James Joyce con altre pagine assai più scurrili del romanziere francese Genet»⁶⁵. Il giornalista riconobbe precisamente alcuni passaggi de *Le Miracle de la Rose*, ultimo romanzo scritto da Jean Genet in prigione, e il terzo episodio dell'*Ulisse*. A partire da questa informazione possiamo continuare a seguire l'analisi proposta da Burger per immaginare Bene come quell'allegorista che «unisce isolati frammenti di realtà e crea un senso a partire da questi. Si tratta di un senso che viene posto e che non emerge dal contesto originario dei frammenti»⁶⁶. La lettura dei brani entrava infatti nel sistema produttivo della serata non tanto per dire il romanzo o qualcosa sul romanzo ma come esperienza estetico-percettiva utile per costruire innanzitutto una nuova dimensione spazio-temporale. Nonostante la confusione della serata, la critica sottolineava proprio questo aspetto:

lo spirito della rappresentazione quando riesce a sciogliersi dai lacci delle scurrilità, ha pervaso di recitazione morbosa i presenti e ha raggiunto nella sua istericità un clima di rarefazione e di irrealtà cara a Joyce e a Genet, come nei soliloqui dell'*Ulisse* e nel *Miracolo della Rosa*.⁶⁷

Non si trattava dunque di leggere parole per innescare con l'immaginazione delle rappresentazioni mentali; al contrario la lettura diventava solo un frammento di una realtà nuova da percepire prima di tutto attraverso i sensi. Da questo punto di vista diventa rilevante la scelta fatta da Bene, poiché il terzo episodio dell'*Ulisse*, a differenza degli altri, pone un problema di natura propriamente estetica.

Stephen Dedalus, alter ego di Joyce e moderno Telemaco continuamente alla ricerca del padre e di una identità d'artista, si fa carico di un ragionamento che, come scrive Eco, è un atto di ribellione contro una «sillogistica [...] aristotelica-tomistica»⁶⁸. Egli infatti comincia una lunga passeggiata su una spiaggia pensando «come Aristotele»⁶⁹ per poi abbandonarsi a quel flusso di coscienza (*stream of consciousness*) che Bene avrebbe definito come un pensiero non pensato (o *depensamento*)⁷⁰ e che la

⁶⁴ Sulla locandina precedentemente citata si legge infatti l'acronimo I.R.I. che in realtà, non avendo senso, doveva solo incuriosire e attirare l'attenzione dell'osservatore.

⁶⁵ Vice, *Un omaggio a Joyce di alcuni ubriaconi*, cit.

⁶⁶ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit.

⁶⁷ Vice, *Un omaggio a Joyce di alcuni ubriaconi*, cit.

⁶⁸ U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 268.

⁶⁹ Ivi.

⁷⁰ La parola *depensamento* ricorre nel lessico beniano a partire dal romanzo *Nostra Signora dei Turchi* (1966) in cui è proprio il linguaggio joyciano ad essere sperimentato a livello

critica letteraria descrive così: «una tecnica acchiappatutto, che vorrebbe registrare ogni minimo stimolo e che lascia perciò il contenuto semantico in uno stato ben poco organizzato»⁷¹. Un medium dunque. Nella passeggiata a Sandymouth «cose e idee perdono la loro fisionomia e si fanno confuse, ambigue, bifronti» attraverso un monologo sempre più «mosso e irregolare»⁷². Un esempio di questa trasformazione proteica è il passaggio letto da Bene per cominciare la sua intervista con Debenedetti:

Sacco di gas cadaverici mezzo di marcia salmastra. Un brulichio di pesciolini, grassi del bocconcino spugnoso, sprizza fuori delle fessure della patta abbottonata. Dio diventa uomo diventa pesce diventa oca bernacla diventa montagna del letto di piuma. Aliti morti io vivente respiro, calco morta polvere, divoro i rifiuti (urinosi) di tutti i morti. Issato rigido sopra lo scalmiere rifiata all'insù il tanfo della sua tomba verde, con le nari lebbrose che russano al sole. Trasformazione marina, questa, occhi castani azzurromarino (azzurrosalino). Morte marina, la più mite di tutte le morti note all'uomo. Il vecchio Padre Oceano. *Prix de Paris*: guardarsi dalle imitazioni. Provare per credere. Ci siamo divertiti immensamente⁷³.

Non sappiamo se Bene abbia letto proprio questo passaggio sulla scena del Teatro Laboratorio nel 1963. In ogni caso se nell'intervista con Debenedetti scelse di partire proprio da qui, ovvero dalla fine di quell'episodio, è perché questa costellazione di citazioni, frammenti e associazioni epifaniche è il risultato retorico di un'esperienza percettiva nuova che il personaggio del romanzo aveva sperimentato nelle pagine precedenti a partire da una riflessione sulla dimensione spazio-temporale e sulle facoltà percettive dell'essere umano. L'inizio dell'episodio ci dà la possibilità di verificare come abbia fatto Stephen ad avere accesso a una simile visione del mondo:

Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non altro, il pensiero attraverso gli occhi. Sono qui per leggere le segnature di tutte le cose, uova di pesce e marame, la marea avanzante, quello stivale rugginoso. Verdemoccio, azzurrargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano. Ma lui aggiunge: nei corpi. Dunque ne era conscio in quanto corpi prima che colorati. Come? Battendoci sopra il cranio, si capisce. Vacca piano. Calvo egli era e milionario,

sintattico-lessicale. Cfr. P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997), cit., pp. 25-6; U. Artioli, *Morire di teatro per l'increato*, in AA. VV., *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 29; U. Artioli-C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 124-126.

⁷¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 193.

⁷² U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 269.

⁷³ J. Joyce, *Ulisse*, traduzione G. De Angelis, consulenti: Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori (1960), Milano, Oscar Mondadori, 1984, p. 70. Tra parentesi le uniche due variazioni tra il testo letto e quello scritto che corrispondono la prima a un'omissione, la seconda a una sostituzione. Ricordiamo che *Proteo* è il titolo omerico scelto da Joyce per l'episodio.

maestro di color che sanno. Limite del diafano in. Perché in? Diafano, adiafano.
Se puoi farci passare attraverso le cinque dita della mano è un cancello,
altrimenti è una porta. Chiudi gli occhi e vedrai⁷⁴

L'esegesi di questo passaggio ha mostrato la rete di rimandi filosofici, letterari e scientifici sottesa al ragionamento⁷⁵. Dal nostro punto di vista è sufficiente sottolineare come l'intenzione dichiarata attraverso il personaggio, ovvero *leggere le segnature di tutte le cose*, riveli il particolare atteggiamento percettivo di chi aveva architettato una tessitura verbale in cui ad intrecciarsi sono infinite e frammentarie fonti, percorsi associativi e giochi metalinguistici. Non si tratta più solo di guardare per fruire di un paesaggio marino, ma bisogna imparare a leggerne i segni intesi come oggetti indipendenti e mutevoli. È ciò che Emilio Garroni chiama investimento percettivo a spingere Joyce, per mezzo dei suoi personaggi, a scrivere opere in cui l'oggetto in questione (il racconto, il personaggio, il libro, la parola etc.) è *solo* un oggetto epistemico in costruzione. Perché ciò accada è necessario prima di tutto riconoscere che la nostra percezione «si attua in un ambiente linguistico già costituito e operante»⁷⁶. È ciò che prova a fare Stephen quando, davanti a uova di pesce e marama, marea avanzante, stivale rugginoso e colori, decide di chiudere gli occhi.

Escludere la vista è la prima tappa di un esperimento cognitivo-immaginario che vuole sfuggire al principale sistema sensoriale. È l'atto di ribellione di autore e personaggio contro un pensiero che inevitabilmente si forma *attraverso gli occhi*. Anche a livello dell'orecchio però l'informazione che arriva dall'esterno viene limitata da ciò che Joyce descrive come ineluttabile, ovvero qualcosa contro cui non si può lottare. Il ritmo con cui si organizza il rumore dei suoi passi attraverso successione (*nacheinander*) e coesistenza (*nebeneinander*)⁷⁷ è la conferma di una mancanza di unità tra soggetto e oggetto, segno e significato. A questo punto il personaggio riapre gli occhi, ma con lo sguardo rinnovato di chi sa che dietro a qualsiasi immagine c'è un vuoto epistemologico che ogni nuovo segno serve a trasformare in voragine. «Basta! Voglio vedere se posso vedere. Adesso vedo. Lì tutto il tempo senza di te: e sarà sempre, nei secoli dei secoli»⁷⁸. Stephen entra così in uno stato percettivo che fa della sua passeggiata un'azione allegorica attraverso cui si configura il sogno dell'artista:

⁷⁴ J. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 51. Il passaggio è evidenziato da una grande parentesi nella copia di Bene.

⁷⁵ Da Aristotele a Dante; da Amleto ai Mistici. Cfr. G. Melchiori e G. de Angelis (a cura di), *Ulisse. Guida alla lettura* (1978), Milano, Mondadori, 2011.

⁷⁶ E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁷⁷ Il termine è sottolineato nella copia di Bene insieme a *nebeneinander* (fianco a fianco) l'altro termine usato da Joyce per spiegare l'ineluttabile modalità dell'udibile.

⁷⁸ J. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 52.

sfuggire all'incubo della Storia e al flusso del tempo⁷⁹. Stephen vede «i piedi appiattiti» di due levatrici scendere verso il mare, «la madre nostra possente». Vede l'ombrellaccio dell'una pungolare la sabbia e la borsa dell'altra dondolare pesantemente quasi per sollecitare la domanda: «che cosa ha nella borsa? Un aborto con un cordone ombelicale strasciconi, soffocato in ovatta rossastra. I cordoni di tutti sono legati l'uno all'altro nel passato, cavo intrecciato d'ogni carne»⁸⁰. E così via, per pagine e pagine in un susseguirsi di azioni che rivelano il potere scritturale e enigmatico di cose e parole: dal mistero della nascita alla paternità, dalla vocazione religiosa alla creazione artistica.

Le immagini sopravvissute di Cristo '63

Si è parlato in proposito della passeggiata di Stepehn Dedalus di una percezione allegorica, capace di catturare una realtà ridotta all'esibizione delle proprie rovine e di *mostrare* il nuovo mondo, fluido e acquoreo, fatto di introiezioni psicologiche e proiezioni verso l'esterno⁸¹. È stato anche discusso come, ben al di là dello Stephen di Joyce, l'allegoria intesa come *perception or attitude*⁸² sia diventata il presupposto di quelle esperienze artistiche che tra anni sessanta e ottanta, nella loro differenza, possono essere catalogate sotto l'etichetta di *Performance Art*. Da questo punto di vista, ovvero nel momento in cui si sconfinava nell'ambito di un'estetica della ricezione, la possibilità di applicare un procedimento allegorico per produrre un'opera artistica diventa necessariamente una questione di leggibilità del mondo. Per questo l'azione dell'allegorista moderno, può essere compresa e studiata a partire dalle *segnature di tutte le cose*, ovvero da tutti quei materiali che in se stessi si offrono come medium per l'esperienza ricercata: feltro e grasso nel caso di una delle performances di Joseph Beyus⁸³ o più di seimila tonnellate di pietra, terra e detriti per la realizzazione della *Spiral Jetty* di Robert Smithson⁸⁴. Si tratta dunque di interrogarsi sull'allegoria dei materiali presenti in *Cristo '63*.

Nel tentativo di ricomporre quella serata ci si trova davanti a un evidente coinvolgimento delle arti visive, non sempre esplicito come nel caso della pittura e di Greco ma non per questo casuale come lascia intendere Bene. È dunque utile tornare al momento esatto dello scandalo così come è

⁷⁹ Ivi, p. 59.

⁸⁰ J. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 52-53.

⁸¹ Cfr. S. Annavini, *Proteo e l'allegoria barocca nell'Ulisse di Joyce*, in F. Ferrari (a cura di), *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2010, pp. 159-175.

⁸² Cfr. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in «October», vol. 12, Spring, 1980, pp. 67-86.

⁸³ Cfr. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., pp. 129-143.

⁸⁴ È il caso analizzato da Craig Owens (*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, cit.)

raccontato dall'attore, per sottolineare un dettaglio e accorgersi che fu proprio un suo gesto, «faccio togliere le luci»⁸⁵, a far esplodere tutte le procedure simboliche messe in gioco su quel palcoscenico. Ciò assume ancor più significato se si considera che le foto scattate a raffica nell'oscurità non furono rubate per caso da anonimi fotografi (come ci vuol far credere Bene) ma scattate da Claudio Abate (1943-2017), giovane artista che frequentava il Teatro Laboratorio in un coinvolgimento operativo sempre più sollecitato dal giovane attore salentino, nonostante poi egli non fosse mai interessato a vederne i risultati. Quella sera insieme a Abate c'era anche Alberto Grifi, giovane cineasta che stava sperimentando proprio in quegli anni la tecnica del *détournement*, metodo decostruttivo che procede per frammenti e citazioni⁸⁶. Del video che girò quella sera non resta nulla (probabilmente distrutto dopo il sequestro dalla magistratura di tutto il materiale audiovisivo relativo allo spettacolo) mentre le nove immagini «sopravvissute»⁸⁷ di Abate restituiscono la forma spaziale di quel *Cristo '63* dove a esplodere è innanzitutto l'elemento materiale nell'accumulo di oggetti esposti in scena: un fiasco di vino, una zuppiera, un bicchiere, un piatto, un cappello, una sedia, un pianoforte, un libro, un tavolo, una croce, cartelli che indicano i luoghi deputati (Betlemme e Nazareth), stoffe, maschere di cartone (un bue e un asinello) e paglia sotto un tavolo. Ciò però non spiega l'allegoria, nel senso che tutti questi materiali non avevano un'ascendenza concettuale di riferimento (come per esempio il feltro e il grasso nelle teorie di Beyus⁸⁸). Sulla scena del teatro laboratorio anche l'urina rimase solo urina (anche se in altre occasioni Greco l'aveva usata per dipingere) fino al momento in cui i flash della macchina fotografica di Abate non innescarono nello spettatore in sala la percezione fulminea di una temporalità interrotta, bloccata sull'evento presente e nello stesso tempo garante di una vita futura. L'allegoria funzionava, come nella passeggiata di Stephen, solo quando si stabiliva un collegamento tra gesto e immagine capace di far progredire, insieme alla ricerca di un nuovo linguaggio anche la sua stessa leggibilità. In questo senso la presenza del fotografo in scena garantiva il carattere evenemenziale di *Cristo '63* in modo che, ancor prima che i giornalisti ne denunciassero l'inganno⁸⁹, lo spettacolo fosse già un fatto sociale. Se le fotografie della serata servirono

⁸⁵ C. Bene, G. Dotto, *Vita...*, cit., p. 130.

⁸⁶ Del 1964 è il suo film con G. Baruchello *Verifica incerta*, esempio di quel metodo decostruttivo che procede per frammenti e citazioni.

⁸⁷ D. Lancioni, *Il vedere chiaro di Claudio Abate*, in *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, a cura di D. Lancioni con F. R. Oppedisano, Ginevra-Milano, Skira, 2012, p. 17. Le immagini in questione sono pubblicate in questo volume alle pagine 40-43 e introdotte da una nota su *Cristo '63* di F. R. Oppedisano, pp. 38-39.

⁸⁸ Ricordiamo che proprio Abate collaborerà con Beyus negli anni ottanta.

⁸⁹ La presenza del fotografo è indicata dai giornalisti come «prevista dal testo» (*Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni*, cit.).

all'epoca solo a far scagionare Bene dall'accusa di oltraggio al pudore, oggi sono quei documenti (o le rovine come direbbe Benjamin) che, al di là dell'immagine scenica, rimandano alla lettura plurivoca invocata dall'happening messo in scena quella sera.

Nelle nove foto sono i corpi degli attori a occupare pienamente lo spazio. Quei corpi restituiscono un'energia espressiva concentrata principalmente sul viso, trasformato dall'occasione in un ghigno vampiresco, una smorfia di dolore, un marmoreo rapimento estatico. La prossemica suggerisce movimenti collegati tra di loro da «azioni ben disegnate»⁹⁰ anche quando il risultato di tali azioni è un evidente solipsismo. Non è difficile riconoscere negli attori dei personaggi (Gesù-Bene, Giovanni Battista-Greco, Maria Maddalena -l'anonima signora in bianco, un apostolo-Ricci) così come è spesso evidente che i segni che il corpo esprime (dolore o stupore per esempio) non riguardano proprio nessuno di quei personaggi⁹¹. Se poi ci soffermiamo sulla nudità di Greco colpisce la corrispondenza tra lo scatto di Abate e la descrizione di Bene, che ne parla come di «un'immagine di assoluta purezza paragonabile a quella del sublime Giovanni dipinto da Michelangelo sul soffitto della Sistina»⁹². Il rimando pittorico è qui particolarmente interessante non tanto per la citazione in sé, tra l'altro errata⁹³, ma perché esso viene usato dall'artista come l'immaginario visivo di riferimento necessario a descrivere il corpo nudo in scena. Come se non ci fossero parole per codificare l'immediatezza di una ritualità espressiva che toglie al corpo la possibilità di essere visto (e quindi descritto) per ciò che semplicemente è. Tanto più che l'immagine di assoluta purezza che effettivamente la foto di Abate restituisce non ha nulla a che fare con i racconti di un Greco ubriaco e volgare, né veicola il disordine che quella sua nudità provocò. Si parlò di esibizione, spogliarello⁹⁴, mentre nella foto l'uomo sembra un bambino, con i piedi ben piantati a terra di chi ha da poco imparato a stare dritto e lo sguardo rivolto a un immaginario

⁹⁰ D. Lancioni, *Il vedere chiaro di Claudio Abate*, in Id.(a cura di), *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, cit., p. 18.

⁹¹ «La torsione di Carmelo Bene nell'atto di autocrocifiggersi cui fa da contrappunto l'indifferenza dello stesso apostolo Giovanni chiuso in un dramma tutto suo», Lancioni in Ivi. Il momento descritto e catturato dal fotografo è relativo al ferimento di Greco con uno dei chiodi lasciati in scena riportato anche da Vice (*Un omaggio a Joyce di alcuni ubriacconi* cit.)

⁹² C. Bene in R. Guarino, *L'autore-regista di Cristo '63 afferma di aspirare alla purezza*, cit.

⁹³ Sulla volta della Sistina non c'è nessun Giovanni mentre Giovanni Battista è presente sulla parete di fondo, a sinistra di Gesù, ed è effettivamente nudo ad eccezione del pube coperto da un perizoma e di un manto di pelo che furono appositamente aggiunti per volere del papato dopo il Concilio di Trento dal pittore Daniele Ricciarelli, detto il Braghettone.

⁹⁴«Possiamo dire di aver assistito a dei numeri di attrazione, dalla gozzovigliata propiziatrice, alla parossistica crocifissione [...] alla stravagante sequenza naturista iniziata con una drammatica orinata e conclusa con un prosaico quanto gratuito spogliarello dissoltosi nel buio mentre la macchina di un reporter bombardava di lampi la scena», Vice, *Un omaggio a Joyce di alcuni ubriacconi*, cit.

interlocutore⁹⁵. Una sovrapposizione di immagini che in quel 1963 era forse ancora una scoperta anche per Bene ma che va considerata come il prodotto operativo e consapevole di una scrittura in cui è la scena in primo luogo ad attivarsi come agente scrittoria, diventando prima di tutto una funzione linguistica capace di produrre una risonanza di significati. Pur volendo accogliere la lettura di *Cristo '63* come la messa in scena di un povero-Cristo/Teatro, ci accorgiamo infatti che la tensione verso quell'unità simbolica esplose proprio perché la percezione visiva (della realtà e del teatro) è scritta dentro un'allegoria moderna, in una dialettica eccentrica (priva di centro) tra quanto è figurato nell'espressione, le intenzioni soggettive che lo hanno prodotto e i suoi autonomi significati. In questo senso lo scandalo di una sera fu davvero un *Omaggio a Joyce*, perché nel gesto ribelle di distruggere «quel disgustoso quadro»⁹⁶ si può riconoscere non solo la tensione verso il non-luogo del teatro ma anche l'incipit di una lettura intesa come oblio, come non-ricordo e come perdita dell'oralità.

In una prospettiva storiografica è importante considerare *Cristo '63* come uno spettacolo liminale. Innanzitutto perché con quello scandalo Bene iniziò una parabola ascendente: l'uscita dalle cantine, la parentesi cinematografica, la presenza ai grandi festival e soprattutto il riconoscimento di essere il depositario di «una scrittura scenica totale»⁹⁷. In secondo luogo perché quell'happening dimostrava che anche l'atto di leggere un romanzo, se praticato ai margini del campo percettivo, diventava una forma di sperimentazione utile a riorganizzare completamente i dati della visione sensibile⁹⁸. Maurizio Grande, impegnato nel 1989 nei lavori della Biennale Teatro diretta da Bene, spiegava che una delle questioni centrali della *ricerca impossibile* avviata in quei giorni a Venezia riguardava proprio la trasformazione fatta dall'attore «dal visivo

⁹⁵ Si può supporre che Bene, citando erroneamente «il sublime Giovanni» sulla volta della Sistina, stesse pensando al profeta Giona proprio per l'intensità del suo sguardo rivolto a Dio.

⁹⁶ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in Id., *Opere...*, cit., p. 1081.

⁹⁷ G. Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in Id., *La scrittura scenica*, cit., p. 23. Secondo Giuliana Rossi, Bene avrebbe calcolato le ripercussioni della serata: «Il Teatro Laboratorio doveva chiudere e Carmelo escogitò il modo di farlo con *Cristo '63*» (G. Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, cit., p. 58). Per una ricognizione del contesto cfr. D. Visone, *Lal Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit. Per approfondire il contesto internazionale cfr. M. De Marinis, *Avanguardie senza teatro*, in Id., *Il Nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000 (1987), pp. 11-44.

⁹⁸ In questo senso va ricordato che nell'appello per un convegno sul nuovo teatro, firmato anche da Bene, il romanzo era elencato tra le arti sperimentali a cui rivolgersi per rompere l'isolamento in cui si trovava il teatro italiano (AA. VV., *Per un convegno sul nuovo teatro*, a cura di F. Quadri, «Sipario» n. 247, novembre 1966). Va certamente considerato in questo senso il ruolo degli scrittori afferenti al Gruppo '63 e il loro coinvolgimento nel clima culturale dell'epoca (cfr. V. Valentini, *Teatro - letteratura - musica: manifesti, querelle, intermedia 1963-1967*, in AA.VV., *Nuovo Teatro Made in Italy. 1963-2013*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 21-48).

all'acustico»⁹⁹ che a suo dire rimaneva però «un enigma»¹⁰⁰. In questo senso la serata del 4 gennaio 1963, nella sua dimensione allegorica, frammentaria e frammentata, è un valido strumento per orientarsi e provare a comprendere il senso di una radicale sperimentazione.

⁹⁹ M. Grande in *Il teatro senza spettacolo. La ricerca impossibile: racconto dell'incontro con gli studenti (22-09-1989) all'Ex-Cotonificio Veneziano*, in R. Maenza (a cura di), *Carmelo Bene. Cos'è il teatro*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 29.

¹⁰⁰ Ivi. Sull'uso del linguaggio joyciano come ricerca per sconfinare dal visivo all'acustico si veda anche E. Fadini, *La cavità orale*, in AA: VV. *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, cit., p. 85.