

Carmelo Bene: il cinema dell'atto

Inviato da di Giorgia Marino

Un quadro di Francis Bacon. Quale modo migliore per descrivere il cinema di Carmelo Bene? Un cinema che non trova termini di paragone, esempio più unico che raro nel panorama della produzione mondiale. Si è provato ad accostarlo all'Avanguardia surrealista degli anni Venti, al primo Buñuel, quello dell'Age d'Or e di *Un chien andalou*, ma la parentela regge solo finché ci si ferma all'effetto di scandalo e destabilizzazione che accompagnò l'uscita di quei film e, a quarant'anni di distanza, quelli di Bene. Certo, l'intento comune è sempre un sovvertimento dei canoni, ma se per i surrealisti, e per Buñuel in particolare, lo scopo si realizzava sul piano drammatico-narrativo, mandando all'aria la convenzionale distinzione tra sogno e realtà, tra soggettivo e oggettivo, senza tuttavia intaccare le fondamenta del linguaggio filmico che mantenevano una certa classicità, nell'opera di Carmelo Bene sono proprio queste fondamenta a crollare.

L'inquadratura, i movimenti di macchina, l'uso di luci e colori, il montaggio: in una parola, l'immagine filmica viene straziata, sezionata, scomposta e ricomposta come un corpo su un tavolo da autopsia. Eccoci dunque a Bacon. Pittore amatissimo dal nostro, che lo citava spesso come uno dei rari casi di artista che "eccede il mestiere o artigianato che frequenta", Bacon fece dei suoi quadri un affronto all'essenza stessa dell'immagine pittorica, intesa come fissa e bidimensionale, e ai canoni della ritrattistica come rappresentazione dell'io. I suoi corpi paiono sfuggire dalla tela, sfondarla in un movimento scomposto e indecente di volumi che mette in atto una destrutturazione impietosa dell'immagine ritratta, una vera e propria frantumazione dell'io. In realtà il parallelo con Bacon non vale solo per il cinema, ma per tutta l'arte di Bene, da un lato per la sua sistematica tendenza a "sfondare la tela", ad eccedere i confini della forma di espressione di volta in volta adottata, sia essa il teatro (oltre il testo, oltre l'identificazione spettatore-personaggio, oltre l'illusione scenica), la prosa o la pagina poetica (in cui la lingua è depurata dalla sua ormai intollerabile convenzionalità, è "lingua incidentata" e ricondotta a nuova splendente vitalità); dall'altro per il tema dello sgretolamento dell'io, filo rosso della sua ricerca estetica che, al pari dei volumi scomposti e sfuggenti di Bacon, ha sempre mirato a scindere il personaggio nei suoi doppi infiniti, in un gioco di rimandi tra specchi deformanti (si pensi alle diverse versioni di Amleto, alla frequentazione degli altri personaggi shakespeariani come Macbeth, Otello, Riccardo III, e ancora a Pinocchio, al Lorenzaccio di De Musset fino al protagonista del romanzo *Nostra Signora dei Turchi*).

Per quel che riguarda il cinema, il paragone con Bacon assume ancora un'altra valenza, inserendosi nell'ambito del contrasto tra immagine fissa (pittorica) e immagine in movimento (filmica) che sta alla base della breve ma intensa esperienza cinematografica di Carmelo Bene. Se l'oggetto del contendere è la resa dell'immediatezza dell'atto, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare è l'immagine filmica ad uscire sconfitta dallo scontro. La pittura – beninteso solo ai sommi livelli, come appunto in Bacon – sprigiona infatti secondo Bene "un'energia sospesa" che non è mai fruibile definitivamente e si rinnova per ogni osservatore e ad ogni sguardo, un po' come l'atto teatrale, che nasce e si sviluppa nell'immediato, sempre diverso, mai riproducibile. In altre parole, al pubblico è concessa un'interazione che, invece, gli è negata davanti allo scorrere delle immagini di un film, dove tutto è "già sciaguratamente espresso", "irrimediabilmente definito", e non rimane altro che sedersi e farsi assorbire dalla trance identificatoria. Il Bene cineasta si oppone perciò al flusso dittatoriale delle immagini in movimento, adoperandosi, con tutta la sua furia iconoclasta, per il suo sistematico smembramento.

L'attacco si sviluppa innanzitutto sul versante del montaggio, l'anima stessa della settima arte. Se è vero che nel corso della storia del cinema più volte è stato programmaticamente violato il principio di continuità spazio-temporale su cui si basa il montaggio classico – frammentando l'azione, inserendovi immagini estranee, mescolando l'ordine temporale – mai come in Carmelo Bene si è assistito ad un così tenace, violento, spietato attentato alla rappresentazione dell'azione nel suo svolgersi. La necessità, l'abbiamo detto, è quella di recuperare l'immediatezza dell'atto, unica modalità del fare permessa all'artista in un'epoca in cui la mercificazione è in agguato e l'azione, in quanto dotata di progettualità e finalità, è perciò consapevole, diventa inevitabilmente complice di questo processo. Il problema, dunque, è eliminare la progettualità per tornare all'atto. Problema non da poco, visto che il cinema è, per sua natura, l'apoteosi, la celebrazione della progettualità, nel suo mostrare, quasi sempre, il percorso che da un'intenzione iniziale porta ad un effetto finale. La soluzione è a dir poco audace: abolire il percorso, tagliare l'intervallo tra causa ed effetto, cancellare la traiettoria che separa il salto dallo schianto al suolo rendendoli praticamente contemporanei. Detto così sembra quasi banale, e certo lo sarebbe se si trattasse di un espediente da utilizzare in qualche scena ad effetto per creare un attimo di shock e poi rientrare nel flusso rassicurante della causalità. Ma qui si parla di un metodo eletto a principio sistematico di montaggio, di un "cortocircuito" del linguaggio filmico.

Ecco il motivo delle reazioni di isteria collettiva che accompagnarono nel '68 l'uscita di *Nostra Signora dei Turchi*, il primo lungometraggio di Bene. Se non fosse che le poltroncine incendiate e le uova sullo schermo condannarono il film al confino nelle sale d'essai, si potrebbe quasi dire che la reazione non dispiacque all'autore: non era forse quella una vittoria sulla trance ipnotica del cinematografo? E poi, quale altro film poteva dirsi così vivo da suscitare un tale impeto di rabbia incontrollata? Tratto dall'omonimo romanzo dello stesso Bene, *Nostra Signora dei Turchi* realizza l'idea di cinema dell'atto, eliminando volontà e progettualità sia dalla forma che dal contenuto. Ovviamente è spazzata via la narrativa e il film si struttura, come il libro e per stessa definizione dell'autore, quale "parodia della vita interiore" del protagonista, una sorta di mistico demente che intrattiene un visionario dialogo con la Madonna (la *Nostra Signora* del titolo) e cerca continuamente di stordirsi, di perdersi, di annientarsi, anche fisicamente (buttandosi dal balcone, procurandosi ferite), per uscire da se stesso e raggiungere quello stato di inconsapevolezza che è la sola vera via alla santità: "Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale. E' così che si vede la Madonna". Il tema del santo idiota (ripreso poi dal personaggio di San Giuseppe da Copertino, il Frate Asino sulla cui vita Bene scriverà una sceneggiatura, mai purtroppo trasformata in film) è direttamente connesso a quell'inettitudine, a quella mancanza di volontà progettuale, a

quell'"aspirazione alla nolont " che caratterizza la maggior parte dei personaggi del teatro beniano. Come Amleto, di cui, attraverso la lente deformante di Laforgue,   portato alla luce il sistematico sottrarsi alla vendetta, e quindi all'azione; come Pinocchio, che, in quanto burattino, non agisce, ma   agito, non ha finalit ,   puro atto; o come Lorenzaccio, assunto ad emblema della negazione della storia (che   sempre storia di azioni) per il suo mancare al compito che questa gli imponeva.

L'accoglienza isterica riservata al suo primo film (al quale per  and  un premio speciale della giuria di Venezia) non scoraggi  Bene, che prosegu  la sua scorribanda nel mondo della celluloide con *Capricci* (1969), rielaborazione dell'anonimo elisabettiano *Arden of Feversham*, e *Don Giovanni* (1971), in cui lo smembramento del flusso filmico viene portato alle estreme conseguenze con inquadrature a volte brevissime, tanto da essere appena percepibili. Del 1972   il suo film capolavoro, *Salom *, tratto dall'atto unico di Oscar Wilde. "Un film che a Wilde sarebbe piaciuto", ebbero a dire alcuni critici, riferendosi al ribaltamento della tragedia in grottesco che Bene attua, conscio dell'impossibilit  del sublime in un'epoca in cui la sacralit  dell'arte, la sua aura,   irrimediabilmente spacciata. Gi  il testo dello scrittore irlandese, con il suo simbolismo estremo, esasperato, si poneva come volutamente irrappresentabile: Bene non fa altro che raccogliere questa provocazione e tradurla sullo schermo. La rappresentazione della tragedia   qui, infatti, puntualmente elusa: non   mostrata la danza dei veli, di cui pure si parla con trepidante attesa per tutto il film, n  si arriva alla morte di Salom  per mano dei soldati di Erode, che costituiva il finale del dramma; non viene rappresentata la decapitazione del Battista, sostituita beffardamente dal taglio di un'anguria matura, e perfino Cristo, in una scena ferocemente grottesca e al limite della blasfemia, viene presentato come impossibilitato a compiere il suo martirio, perch , solo, una volta inchiodatosi i piedi e la mano sinistra alla croce, non pu  pi  trafiggersi anche l'altra mano. L'azione manca il suo scopo e si trasforma, cos , in atto gratuito. E in fondo   proprio questa la storia di Erode: il potere, dimentico delle sue finalit , travolto dai sensi, si lascia prendere da un atto inconsulto che gli causer  impopolarit  (la decapitazione del profeta), salvo poi tentare di recuperare con una tardiva vendetta ordinando l'uccisione di Salom . Ma il nostro Carmelo-Erode si scorda anche la vendetta: quel residuo di volont  rimastogli gli   letteralmente grattato via, insieme alla pelle, da Salom  (la sensualissima extraterrestre Donyale Luna) nell'ultima scena del film, in cui egli sembra raggiungere quella mistica demenza di cui si parlava poco sopra. E' l'annientamento dell'io, il dimenticarsi di se stessi, la riconquista dell'incoscienza come unica via all'autenticit  del vivere che ritorner  ancora in *Un Amleto di meno* (1973), film che conclude l'avventura beniana nel cinema. In questo caleidoscopico intarsio di Shakespeare e Laforgue (*Amleto o le conseguenze della piet  filiale*) l'eroe del dubbio non si strugge pi  nell'incertezza circa la legittimit  della sua sempre rinviata vendetta, ma, decisamente pi  onesto con se stesso, confessa di preferire mettere in versi la sua vicenda piuttosto che agirla in prima persona, e di voler partire con la commediante Kate invece di rimanere a Elsinore ad occuparsi delle sue "repellenti preoccupazioni domestiche". Il sottrarsi all'azione, questa volta giustificato anche da un rifiuto edipico della vendetta (Amleto non pu  uccidere colui che ha ucciso suo padre, realizzando il suo desiderio inconscio), diventa cos  l'oblio di quei sentimenti – l'ira e il dolore per l'assassinio del padre, lo sdegno per la "prostituzione" della madre – a cui il suo ruolo di figlio costringerebbe Amleto, ed  , in definitiva, un uscire da se stessi, stigmatizzato dal sofferto grido gozzaniano: "Ora io non voglio pi  essere io".