

Marco Settimini

Carmelo Bene : Dalla «*dépense*» (depensamento) del corpo attoriale alla «*dépense*» dello spettatore

– appunti di ricerca –

Il cinema moderno ha tra le sue caratteristiche quello di lavorare sulla rivelazione di una dimensione semisoggettiva di tipo nevrotico, e per questo appunto moderna, per dirla con Deleuze i riferimento alle teorie di Pasolini, che può essere giocata sul rapporto tra il corpo e lo spazio, il tempo e il movimento, nel rapporto tra visibile e non visibile, come nel caso di Antonioni, oppure sul rapporto tra il corpo e la parola, la voce, il suo spazio, la sua posizione rispetto a chi la emette, come nel caso di Godard e Rohmer. Ciò che vi si problematizza è proprio la soggettività, quella cui si attribuiscono le immagini, e quella presente nelle stesse. Il problema del soggetto come ego, nel suo movimento tra soggettività e non-soggettività, tra le parole e le cose, tra ciò che si dice e ciò che si vede nelle immagini.¹

In Rohmer, per esempio, come scrive l'autore stesso a proposito del suo film *Parceval le galloise*, il problema si compone nel rapporto tra tre voci: un io, un tu, e un discorso libero non diretto, o iper-diretto; tre piani, quindi, in rapporto a un corpo emittente, tra aderenza e distanza, nelle diverse posizioni e nel movimento della voce rispetto a un corpo: a tratti *interna*, a tratti *esterna*. Una voce che è presente nelle immagini, o che le guida o le commenta, proponendo spiegazione, un racconto o una descrizione di quanto accade o è accaduto, come si può vedere pure ne *La collezionista* e ne *L'amore il pomeriggio*. Si tratta quindi di una sorta d'oscillazione, per dirla col vocabolario di Pasolini, più che di un reale distaccarsi, tra i due elementi, tra i corpi, i movimento e le parole che ne parlano, *tra parola e azione*. Una dinamica che è, come dice Deleuze, un movimento spirituale in cui si esprime una forma di coscienza, e d'«esistenza estetica».² E' dunque uno sdoppiamento, raddoppiamento del dicibile sul visibile, uno spiegamento in cui il primo piega, accompagna, interpreta il secondo da una posizione differente, figura tipica delle opere, assai letterarie, oltre che molto parlate, di Rohmer, nelle quali il parlato esprime una scelta esistenziale, e morale che si dà nei corpi, descrivendo in questo oscillamento, tale movimento spirituale, ossia la nascita stessa di un soggetto, di un soggetto estetico.

In Carmelo Bene, altro fondamentale autore moderno, si tratta diversamente di un vero, violento distacco, non solo della voce dai corpi, ma pure delle parole dalle cose, in un movimento della voce che non ha uguali tra gli altri registi, cinematografici come teatrali, con una scelta radicale di muoversi al di là di qualsiasi rappresentazione. Nel suo cinema, come nel suo teatro, alla *fisica* dei corpi, si assomma una *fisica* della parola, della voce in sé, in quanto materia.

¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 173-176

² Cfr. G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 27-28

Secondo Deleuze, pur se in un breve periodo d'attività cinematografica, tra il 1967 e il 1973, Bene ne è stato il maggiore sperimentatore, pur senza trovarne infine piena soddisfazione, forse perché il cinema, rimane, come dice Deleuze a proposito, troppo visuale, troppo poco questione di corpo, per poter «dare» veramente un corpo alle immagini. Ma questo è nondimeno il limite del cinema che Bene ha esplorato, in rapporto col medesimo limite del teatro. Il limite del corpo, nel teatro e nel cinema, la possibilità di quest'ultimo d'*avere un corpo*, come scrive Deleuze, autore delle analisi più interessanti tra quelle consacrate a questo straordinario artista.

La scelta di Bene, relativamente alle immagini cinematografiche, dice Deleuze, è quella di «montare» la macchina da presa su di un corpo, tanto da poter parlare di *corps-caméra*, ossia di un corpo-macchina-da-presa. Questo, non tanto inseguendo il corpo quotidiano, il corpo nella quotidianità, come avviene nei film di Andy Warhol, quanto d'inserirlo in una sorta di cerimonia, per esempio in una scena in una mascherata che può farlo diventare tanto assurdo quanto «grazioso o glorioso», o mettendolo in relazione alla donna, o in una danza, e vale a dire nella «meccanica superiore» della danza femminile, come in *Salomé*. Il corpo, in alternativa, può darsi in una ieraticità, in una stilizzazione delle posture, scrive Deleuze, che realizza una cristallizzazione dei colori, dei gesti, dei sussulti del corpo, per movimenti imposti da un cerimoniere; un cerimoniere che, beninteso, non potrà sfuggire alla forza assoluta che s'afferma sugli altri corpi: tanto che egli stesso ne sarà a sua volta assoggettato, e non potrà dunque eluderla in alcun modo. Il corpo potrà infine esser sonoro, più che visibile, con voci che divengono personaggi, specie in *Un Amleto di meno*, e con l'ambiente che si fa interamente «musica», nella traiettoria ideale di Bene, che vuol tirarsi fuori dalla scena, farsi assente, farsi invisibile, farsi nulla.

La macchina da presa è montata sul corpo, facendone un corpo-macchina-da-presa, nel senso che essa si trova sempre addosso a un corpo, aderendovi. Quel che essa coglie non è solamente una serie di posture particolari, cristallizzate nella nascita istantanea della scena, e con la sensazione di trovarsi in una sorta d'acquario, dietro un vetro, bensì pure l'atteggiamento del corpo nel momento in cui, germinando, comincia, è appena cominciato e non sarà mai concluso. Perché impedito da qualcosa, o per il fatto che il soggetto che dovrebbe agire, eseguendo l'azione, ne è incapace, come per esempio nel paradossale, impossibile tentativo di Cristo di piantarsi da solo l'ultimo chiodo, in *Salomé*. Ed è qui che, dice Deleuze, Bene s'avvicina alle sperimentazioni e alle intuizioni di Artaud, ne «conosce la medesima avventura».³

Questa avventura di Bene nelle immagini è, come scrive Deleuze e ha grandemente confermato l'artista, è una «Critica» del soggetto quale istanza costituente del teatro, del cinema e ancor più estesamente del pensiero. L'accordo di Bene con Deleuze è in questo senso totale. Quel che Bene descrive è difatti una individualità che è il risultato di dispositivi, di una scena o d'immagini a lui esteriori, in una semisoggettività, che raffigura delle forze e una forma d'antisoggettività opposta a qualsivoglia rappresentazione.

La «costituzione» del personaggio, del suo corpo, nel teatro come nel cinema di Bene avviene «sulla scena stessa», scrive Deleuze. Si tratta di una «fabbricazione» del corpo, di una «nascita» del personaggio in scena, per variazioni, con una «Critica è una costituzione». La composizione è cioè un divenire ininterrotto nel quale la soggettività non è altro che «l'insieme del concatenamento scenico», e non un ego, un io.⁴

³ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 211-213

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 84-89

Quel che Bene realizza è quindi una parodia della vita cosiddetta interiore, l'io. Quel che s'affaccia sulla scena, e si compone di immagine in immagine, e tra atti e parole, è piuttosto un io disfatto, corrispondente a un corpo altrettanto malconco, impedito nel suo voler compiere azioni, nel quale prende diversamente il sopravvento ciò che non si è, ciò che non si vuole. Contro la volontà. Contro la volontà soggettiva. Contro il racconto detto da un soggetto che sia un io, a vantaggio di un *non-ego*, di un io dissipato, aperto, il cui corpo è il luogo di una sorta di *performance* inetta, che l'io compie, o meglio non compie, o che compie pur non volendo. Il soggetto Bene non vuol insomma essere tale, vuole mancare del suo stesso essere soggettività, e interiorità, per rivelare come il suo dire sia già stato detto, sia un Fuori; che ogni suo pensiero sia già stato pensato, dimostrando come si sia tutti quanti parlati e determinati dal di fuori, e come ogni significante non rientri in un Tutto.

Ma nelle opere di Bene s'assiste pure a tutta una serie di transizioni sessuali, oltre che tra l'organico e l'inorganico, dal maschile al femminile, dal femminile al maschile, come a continui concatenamenti dei corpi con gli spazi, gli sguardi, i gesti, le azioni e le parole, i rumori, in una disarticolazione del corpo che ne è, per dirla con Bataille, *dépense*. Una *dépense* del corpo e del soggetto, una disarticolazione delle immagini che tocca pure, come si diceva in apertura, come nel caso di Rohmer e Godard, il rapporto tra suono e movimento del corpo, tra la corporeità e la parola. Ma la maniera di Bene è diversa da quella dei due autori francesi, poiché nel cinema di Bene alla mancanza di un *Logos* del corpo e del movimento corrisponde un radicale venir meno del *Logos* della parola, e di un *nesso* sensato, di un *senso* relazionale della parola con i corpi e con i loro movimenti, che possono essere persino descritti come non più appartenenti a un corpo. Nello stessa maniera in cui parola, la voce in sé, nelle immagini Bene, si fanno pure, puro significante delle parole emesse e della voce emittente, completamente esteriore, gesto vocale che si distacca dal corpo.

Per Bene, si accennava in precedenza, l'*artista* è un *critico*, e ha quindi il diritto di muoversi, dislocarsi al di là del senso, del senso comune, della Doxa, anziché affermarlo come avviene nella rappresentazione. Per esempio, uscendo dallo schema razionale, pragmatico che lega le sensazioni alle azioni. Perché, dice Bene, se nel quotidiano si danno delle convenzioni, si vive nelle convenzioni, come quella del tempo come cronologia anziché come simultaneismo, o sulla soggettività come forma d'identità, perché mai replicarle, raddoppiarle nel teatro o nel cinema?

Ciò è strettamente connesso a quanto Bene ha detto durante la trasmissione «Maurizio Costanzo Show» nel 1994 sul sistema totalitario della prassi della società del lavoro, sul funzionalismo razionale in cui si vive in epoca contemporanea. L'idea di vita e di governo dei corpi in cui ci tocca vivere nella modernità, è difatti una macchina cui non può sfuggire, come dice Deleuze, e che privilegia, piuttosto che il dispendio, per dirla con Bataille, un procedimento di produzione e conservazione, della vita e delle ricchezze, in totale antitesi al culto, al monumento umano o meno, alla creazione della vita, alla vita come monumento, così come alle forme di dialettica, di conflitto, e alla dissipazione, al dispendio di sé, al dono artistico di sé:

Non si può vivere con la vita. Ma l'unica forma di governo che garantisca qualcosa cos'è? La democrazia, senz'altro. E' la più accettabile, paradossalmente (...). Ma, vi domando io: cosa garantisce la democrazia che una dittatura non possa garantire? Certo, garantisce qualcosa. Ma lo sapete qual è: garantisce la invivibilità della vita. Non risolve la vita. Chi sceglie la democrazia, chi sceglie la libertà, sceglie il deserto. Se la democrazia fosse mai libertà. Ma la democrazia non è niente. E' mera demagogia. Ma qualora noi inventassimo la libertà, dovrebbe essere affrancamento dal lavoro. E non occupazione sul lavoro.

Tutto si dispiega, per Bene, al di là di progetto, di una storia, di un sistema. Il suo teatro sarà allora, dice Bene medesimo, il primo vero teatro, radicalmente oppo-

sto a quello di rappresentazione e ripetizione, quello che Artaud, giudicò un «teatro d'invertiti, droghieri, imbecilli, finocchi: in una parola di occidentali», che è ciò che Bene riesce a eludere di continuo. A rischio di una tragica sospensione del gesto, a volte terribilmente grottesca, come Mercuzio che non riesce a morire, non può morire, e rimane a giacere agonizzante sulla scena («ridi, ridi, non si muore più...»).

Un altro aspetto fondamentale del cinema di Bene, evidente in particolare in *Nostra Signora dei turchi*: Bene vuole stare da entrambi i lati della macchina da presa, come Keaton e Godard. Il suo stesso corpo in azione sul set diventa così un autentico *procedimento di composizione*, che si mostra nell'immagine, nell'immagine-cristallo, come la chiama Deleuze. Ancora meglio, si deve dire che egli non vuole essere né autore né attore, bensì operatore, operatore di macchina, e risultante meccanica del set. Bene vuole cioè *farsi-scena*, *farsi-luogo*, disfarsi sul set, nel dispositivo, e sulla scena, agganciandosi a tutti gli oggetti, e pure a oggetti privati della loro funzione, ancora come nel cinema di Keaton e Godard.

Il suo corpo finisce così con l'accidentarsi, farsi accidente, esser evento accidentale, dis-facendosi di situazione in situazione, in una celebrazione, distrutto dalla scena e dalla macchina, e dalle contusioni e lacerazioni che l'io si procura continuamente, annientando la propria individualità, divenendo un corpo speso, che dando un corpo alla macchina da presa, vi si immola.

Nostra signora dei turchi è esemplare, con le sue visioni vibranti, disfatte, fluide, deformate, la struttura frammentaria di una ricostruzione impossibile come in *Rappor-to confidenziale* di Welles, la fisicità, sempre rocambolesca a tratti insensata, come in Keaton, e la dissociazione tra audio e video, col narratore che da uno spazio esterior-re (*voce over*) raccorda su di un unico piano, impossibile, due esistenze del passato: un'esistenza della memoria e un'esistenza immaginaria, quella di una leggenda cristiana che narra una carneficina turca del XVI secolo.

Questa è la non-struttura stessa del soggetto Bene, una non-struttura del suo essere anti-soggetto, e della sua autobiografia, anti-autobiografia, fino a un farsi immaginario, impossibile, e perdersi nella profondità di un tempo aperto, smisurato, non personale, che invade il corpo e lo spazio della scena, per dislocazioni e ripetizioni continue, che le parole stesse rimarcano («*ci risiamo, ci risiamo...*»), determinando un mondo multiplo e paradossale, invasivo peraltro da canzoni, poesie, pensieri, emissioni vocali impersonali, parole in prima, seconda, terza persona, tre voci, un individuo disindividuato, nevrotico e anche più, che si parla, s'interroga e si risponde senza darsi una risposta, si fa passare per un altro, nel travestimento, di cerimonia in cerimonia, di corpo in corpo, sperimentando in concreto il desiderio l'ossessione d'esser assente, oltre che l'ottusità consustanziale a ciò che è l'essere, per *farsi invece fuori*.

L'arte di Bene è questa forma di dissipazione, esaurimento, annientamento, *dépense* del corpo, montaggio della macchina sul corpo, ancor prima del montaggio, in disinquadrature scomposte, falsi raccordi o salti inesplicabile (ancora Keaton e Godard) che porta in uno spazio fuori, che corrisponderà, nella percezione del film, a una parallela *dépense* dello spettatore: «lo spettatore dovrebbe sapere tutto, dovrebbe essere ideale, quindi uno che sa tutto»; e «sapere tutto equivale (...) a non sapere niente»; «il che sarebbe perfetto»; il problema «è che il pubblico sa qualcosa», che è «qualcosa di sbagliato».⁵

(Stoccolma, gennaio 2008)

⁵ Cfr. C. Bene, in M. Grande, *L'estetica del dispiacere. Conversazione con Carmelo Bene*, "Cinema e Cinema", 1978, no. 16-17, p. 160