

Carmelo Bene
e il
Tubo Catodico

Lisa La Pietra



Accademia di belle arti Venezia

Elementi di informatica di base

E

Fondamenti di informatica

Prof. Manuel Frara

Alunna Lisa La Pietra

Corso di laurea: scenografia e architettura di scena

Anno III°

Anno accademico: 2008-2009

Carmelo bene “viene abortito” in provincia di Lecce nel 1937.

Dopo gli studi classici studia presso l’Accademia d’arte drammatica “Silvio D’Amico” a Roma, dalla quale si ritira dopo il primo anno, convinto della sua inutilità.

Da questo aneddoto si percepisce già l’incompatibilità fra teatro classico e la destrutturazione della recitazione, della messa in scena e dell’immagine, che invece contraddistinguono il suo genio e la sua arte ormai nella storia.

C.B. è forse l’ultimo grande autore di un secolo ancora troppo confuso, il ‘900.

È quasi impossibile attribuirgli un posto è dovuta al fatto che Bene, nonostante gli evidenti contatti con le avanguardie, permane all’interno di una tradizione culturale ben più antica, quella del grande attore ottocentesco. Ciò è evidente, in particolare, per quanto concerne i testi utilizzati sia nel teatro che nel cinema. Shakespeare in testa, sono i grandi maestri del passato ad offrire il miglior materiale su cui lavorare.

Tuttavia gli studiosi hanno circoscritto la cinematografia beniana nell’ambito delle avanguardie del secolo scorso, raccogliendo le critiche degli appassionati i quali sostengono che i critici eclissano fenomeni come questo perché incapaci di comprenderne la genialità fino in fondo.

Carmelo Bene è senza dubbio un autore molto complesso la cui poetica si è espressa principalmente nel teatro.

Ma la sua parentesi cinematografica è di grande interesse per la combinazione di elementi già in luce nel cinema d’avanguardia sviluppatosi tra il 1910 e il 1930.

(Bene parte dal teatro con lo stesso intento di Schönberg: dar vita a qualcosa che lo superi, lo attraversi, ed è così che giunge a dar vita al suo cinema).

Proprio sui due binari di tradizione e avanguardia prende il via il progetto beniano di demolizione dell’immagine, nonché della comunicabilità filmica.

Quando Giancarlo Dotto chiede a Bene come sia arrivato al cinema, questi gli risponde:

“dal detestar qualcosa.

Per poi demolirla”_la domanda a questo punto è come.

La risposta è lui stesso a darla: “invece del racconto, questo bricolage di suoni e immagini destinato a una citazione di racconto, questa miriade di segni alla deriva dell’onda sonora che detta il movimento”_.

Bene si rifiuta di narrare, non vuol sentirsi legato alla storia fin quasi a negarla, sostenendo che sarebbero utili solo a confondere ulteriormente i piani della narrazione.

Per ottenere il suo scopo comincia a disfare l’impianto cinematografico dal suo costituente principale: il montaggio.

Il montaggio dei film di Bene è la sede principale dell’opera di distruzione figurativa che attende le immagini girate: vivisezionate, le sequenze perdono il loro significato originale per acquistarne uno nuovo che deriva dall’accostamento di frammenti spesso così brevi da far sorgere nello spettatore il dubbio di aver solo immaginato ciò che hanno visto(o meglio intravisto). Il senso(o non-sense).

L’immagine anziché dare vigore al messaggio lo sopisce, quasi a cancellarlo e il dettaglio, l’ingrandimento eccessivo hanno lo stesso effetto di un rimpicciolimento estremo: la cancellazione.

Bene “ crede che il cinema possa operare una teatralizzazione più profonda del teatro stesso, ma lo crede solo per un breve istante. Ben presto pensa che il teatro sia più adatto a rinnovare se stesso e a liberare le potenze sonore, che il cinema troppo visivo ancora limita, anche a costo che la teatralizzazione integri supporti elettronici piuttosto che cinematografici.

Nel 1967, tornato da Ouarazazate, deserto marocchino dove aveva allestito “Edipo re” di Pisolini, con “Hermitage”, Bene apre un nuovo capitolo della sua vita: il suo primo mediometraggio a colori prodotto nel 1968 dalla Nexus Film; tratto da “Credito Italiano”, interamente girato in una suite dell’Hotel Hermitage di Roma.

Dal 1967 al 1972 C.B. scaturisce curiosità e polemiche nel cinema italiano all’ora ancora neorealistico, considerandolo cinematograficamente troppo legato al teatro.

A differenza dei suoi concittadini i progetti multimediali di Bene venivano apprezzati dai giapponesi e considerati dai francesi l’unica risposta al “New Cinema Americano”.

Nonostante gli incassi desolanti, le critiche sui giornali e i cinema devastati dalla ritorsione della gente indispettita dall’etica e la poetica del teatrante cineasta, C.B. attraverso la pellicola acquisisce risonanza internazionale. Dal quel momento diverse sono le produzioni cinematografiche che si susseguono.

Nel 1968, a Carmelo Bene viene affidato dalla Nexus Film il compito di girare tre documentari nel

Salento_, di cui solo uno vedrà la luce *Il barocco leccese*, recentemente restaurato. Utilizzando i fondi stanziati per la realizzazione di questi lavori,



Bene gira il suo primo lungometraggio *Nostra Signora dei Turchi*, senza neppure una vera sceneggiatura.

I mezzi a disposizione della troupe, composta da Mario Masini (direttore della fotografia) e Bene (attore-regista-ideatore), sono decisamente limitati : attrici senza compenso e per le comparse “coloni indigeni acquisiti con un bicchiere di vino rosso procapite”.

Il film è interamente girato negli ambienti “reali”, un unicum per Bene, con una macchina da presa Arriflex ST in 16 mm, poi ingrandito in 35 mm.

Il girato viene letteralmente de-costruito in due settimane di montaggio grazie alla maestria di Mauro Contini, un montaggio forsennato capace di cancellare la narrazione per lasciar il posto alla demolizione.

Nostra Signora dei Turchi non merita ancora i prodigiosi montaggi dei successivi film di Bene, ma la sua realizzazione ha del miracoloso: “avevamo la pellicola misurata (...). Ci si arrangiava con gli scarti di pellicola, e con gli scarti s’addizionavano immagini ammantate di nulla, in nome di quel mio metodo ormai classico che aggiunge per sottrarre”.

Bene si avvicina al detestabile cinema per poter fare a pezzi il visivo fisicamente, materialmente. Il nostro Carmelo si scaglia contro l’immagine, contro la rappresentazione, “il cinema è sempre servito a spacciare storielle, ma nessuno ha mai spacciato la pellicola (...).

Squartata, bruciata, fatta a pezzi”.

Nelle lunghe sedute di montaggio la *pelle-pellicola* subisce trattamenti inimmaginabili: trinciata con coltelli, bruciata con cicche di sigaretta, stropicciata e calpestata fino a rendere impossibile un’oggettiva visione.

Insieme alla pellicola si distrugge ogni possibile incontro con il pubblico, volontariamente privato dell’opportunità di fruire l’immagine quanto il suo significato.

“Era questo disammantare l’ammanto che costituiva il mio primo film. Ma si è sempre al primo film. Si è sempre al primo verso, si è alla prima battuta. Si è sempre di prima, come mi piace ricordare”.

A seguire “Capricci” e poi ancora: nel 1970 *Don Giovanni*, terza avventura cinematografica di Carmelo Bene.

Set del film una stanza d’albergo: tendaggi pesanti alle finestre, pochi metri reali a disposizione dilatati infinitamente nella finzione filmica.

Il film viene presentato a Cannes, alla *Quinzaine des réalisateurs*, nel maggio del 1970 e nell’agosto alla Mostra del Cinema di Venezia, un film castigato dalla distribuzione, meno che in Francia.

A differenza dei due precedenti lungometraggi, quest’opera non ha origine da varianti letterarie né tantomeno teatrali.

Il soggetto trae spunto da “Il più bell’amore di Don Giovanni”, una novella di Jules-Amédée Barbey d’Aurevilly, in cui il conte Ravila di Ravilès ricorda l’amore provato per una strana tredicenne, figlia di una sua amante, convinta di essere stata ingravidata dallo sguardo di Don Giovanni, durante un’esercitazione ad un piano dai tasti che suonano a vuoto.

Partendo da questo semplice episodio, il nostro Bene opera la decostruzione del mito di

Don Giovanni dimenticando la sua storia e dilatando in modo estenuante la sua avventura con la piccola tredicenne, non ancora sfiorita in donna (Gea Marotta). Proprio lei, giovane e pura, marca

l'impossibilità per Bene-Don Giovanni della copula. Ciò che viene raccontato qui è l'agire sospeso, irrisolto di un uomo per cui "di ogni donna messa a nudo il corpo è terra irriducibile, limite che esclude ogni conquista (...), conquistatore sì, Don Giovanni, ma del suo proprio scacco(...), più che fallire non può il seduttore nella rovina in sé che germoglia e dilaga".

Carmelo Bene infligge un grave colpo al dongiovannismo già dal falso prologo in bianco e nero, dove ostenta l'indifferenza del protagonista verso il catalogo delle dodici donne sfilanti dinnanzi al suo sguardo. In realtà tutte le donne del catalogo non sono che la ripetizione differita di un'unica donna, sempre la stessa, l'amata Lydia Mancinelli.

Il corpo attoriale di Lydia si traveste per attuare un'impossibile seduzione, preso in un'estasi cosmetica crea altro da sé, moltiplica il suo essere: "è l'uguale che si contraffà implicando una dissomiglianza".

Don Giovanni offre la risposta a come provocare i crampi alla rappresentazione, come distruggere l'immagine. "Amplificazione e ingrandimento: primissimi piani, dettagli, ferocità cromatica, corpo in frammenti simili a coriandoli, arguzia, sfocatura, sovrimpressioni, graffi sulla pellicola, montaggio al limite del subliminale, contrazione testuale, rumori, citazioni, phonè, vetri infranti? Questo film è un flusso e ci mostra la distruzione in un campo di battaglia composto di fotogrammi".

Il particolarissimo montaggio qui adoperato aiuta Carmelo Bene a disegnare il suo corpo a corpo con l'immagine, la sua strenua lotta per demolirla. Spazialità e temporalità sono dislocate da un montaggio che costringe l'immagine a "eccedersi in quattro-cinque-seimila inquadrature che sono altrettante traiettorie di caduta, fulminei inabissamenti durante i quali Bene prova a filmare tutti i singoli istanti di questa curva temporale, vista come una grande onda che travolge tutto al suo passaggio".

Questo accade soprattutto quando la bambina, la madre e Don Giovanni attraversano il corridoio che conduce alla camera rossa.

Le loro immagini avanzano e retrocedono continuamente come la musica di un vecchio vinile rovinato, mediante variazioni della scala delle distanze create con il passaggio velocissimo dal dettaglio al primo piano e addirittura al primissimo.

Si verificano anche repentine variazioni di direzione mediante continui salti in avanti e indietro. Prende vita così un circuito dell'immagine in cui si iscrivono i personaggi con il loro innaturale incedere, scorrevole per qualche frazione di secondo, per poi interrompersi subitaneamente e riprendere dal punto di partenza.

L'estrema sezionatura dei fotogrammi, la reale difficoltà nel recepire immagini che si susseguono

ad una velocità impressionante disfa la narrazione, alcune sono talmente brevi da essere percepibili solo a livello subliminale ma questo non è ancora abbastanza.

La vera ossessione del film è rappresentata dall'amplificazione, legata in prima battuta al gonfiaggio subito dalla pellicola nel passaggio da 16 mm a 35 mm.

Oltre il puro dato tecnico, l'amplificazione è in grado di far esplodere i fotogrammi, fargli perdere la misura, la loro educata composizione.

L'oggetto amplificato non guadagna visibilità, bensì si sfuoca perdendo ogni possibilità di essere decifrato, cancellandosi nel suo espandersi.

L'eccesso si pone come regola e non permette più di cogliere la differenza tra accrescimento e diminuzione.

Nel catalogo femminile a disposizione di Don Giovanni l'amplificazione diviene ingrandimento cutaneo: la cosmesi attuata sul volto di Lydia eccede l'intento di occultamento dei difetti per restituire volti devastati, in cui l'eccesso di trucco pare abbia infine accelerato la distruzione del tessuto stesso, lasciandolo in preda a bolle pestilenziali.

Preso dal deturpare l'immagine, il nostro Carmelo realizza un'ultima cosmesi: quella sui cadaveri. "Don Giovanni è un trattato sulla morte, sulla putrefazione dei morti ancora viventi", sulla demolizione del corpo prima ancora che del vedere.

Questo film dissipa il movimento in ogni infinitesimale fotogramma, in ogni dettaglio:

Lydia-amante-madre si fa persino quadro, si dà come pura immagine.

"L'effetto quadro" rappresenta la risposta alla preliminare domanda da cui parte tutto il cinema di Carmelo Bene: la differenza tra l'immagine fissa e quella in movimento.

"Detestandole entrambe, mi limito a dire che la virtualità d'un corpo in movimento è assai meno dinamica d'un virtuale apparentemente incantato una volta per tutte (olio su tela...), dove l'oggetto figurato sprigiona un'energia sospesa, impassibile d'una fruizione definitiva da parte di chi guarda. Al contrario, l'immagine in movimento non può generalmente sottrarsi al limite mediocre del già sciaguratamente espresso".

Dunque Lydia diviene citazione viva ed esplicita della *Baigneuse* di Ingres per cambiare ancora e scivolare nella *Venere allo specchio* di Velásquez.

Dall'immagine fissa, Bene trapassa fino all'immagine meccanizzata e artificiale della marionetta avvolta in fili che le danno la vita ed una pseudo-movenza, quegli stessi fili che cingeranno Carmelo Bene impedendo una volta ancora l'atto amoroso, la congiunzione dei corpi, impedendo il compiersi dell'essenza vera di Don Giovanni. A seguire ancora: "Salomè" (1972), "Un Amleto in

meno”(1973) con il quale conclude l’esperienza cinematografica, ripresa solo nel 1979 con l’“Otello”, girato per la tv e montato solo in tempi recenti.

Oltre alla demolizione dell’immagine, alla “non narrazione” e alla repulsione per la storia, fra le caratteristiche cinematografiche beniane, si distingue l’applicazione dell’“immagine-riflesso”: teoria di Bergson che si esplica nell’unità indivisibile tra un’immagine attuale e un’immagine virtuale che le corrisponde come un riflesso.

Immagine attuale e quella virtuale creano un circuito interno di elementi distinti che si alternano all’infinito cosicché diventa complesso e talvolta impossibile distinguere l’immagine reale da quella virtuale. Questo principio non appartiene solo all’effimero ma anche ad oggetti materiali come lo specchio.

Nel *Don Giovanni* Lydia Mancinelli vede emergere dallo specchio che le è di fronte un’immagine virtuale-citazione pittorica della Venere allo specchio di Velàzquez.

Nel finale del medesimo film, lo specchio diviene protagonista: attraversato da Carmelo Bene, si riduce in frantumi, ma quando Lydia si china a raccogliere i cocci, ecco comparire il riflesso del nostro Carmelo, ingurgitato dalla magica superficie riflettente che torna ad essere integra.

In *Nostra Signora dei Turchi* Bene-protagonista nega il volto come unità e, nel rifletterlo allo specchio, iscrive dentro quest’ultimo l’immagine in primissimo piano di Santa Margherita, operando così una moltiplicazione dei piani di analisi.

Non solo dunque l’immagine allo specchio è virtuale in relazione al personaggio attuale, ma c’è da tenere in conto l’attualità e la virtualità della santa, a sua volta riflessa, e le possibili combinazioni tra le varie entità del circuito così generato.

Ecco cosa rappresenta *Nostra Signora dei Turchi*, “un film sulla dissipazione della soggettività in quanto tale, radicalmente differita nel doppio, nel triplo, nella moltiplicazione continua dell’esserci in/di un corpo, dove ogni singolo movimento di macchina è rigorosamente mancato o interrotto, quasi solo immaginato come le ferite di cui si vorrebbe veder proliferare il proprio corpo”.

Appendice

“Antologia di fotogrammi”



Il rituale delle cadute volontarie; Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* (1968).

Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* (1968).



Lo specchio e l'immagine cristallo;
Carmelo Bene in *Nostra Signora dei Turchi* (1968).



Carmelo Bene e Lydia Mancinelli in *Nostra Signora dei Turchi* (1968).



Immagine fissa e immagine movimento;
Lydia Mancinelli in *Don Giovanni* (1970).



Lydia Mancinelli in *Don Giovanni* (1970).

Ancora un'immagine cristallo;
Carmelo Bene in *Don Giovanni* (1970)



Primo rituale di seduzione: la cerimonia del tè; Carmelo Bene e Lydia Mancinelli in *Don Giovanni* (1970)(sopra).



Terzo rituale: i doni di Don Giovanni;
Gea Marotta in *Don Giovanni* (1970).



Ultimo rituale: Travestirsi da Gesù Cristo; Carmelo Bene in *Don Giovanni* (1970).



Bibliografia

- A. Amendola “Carmelo Bene. Un’avanguardia tra reinvenzione e riscrittura simbolica” in *Quaderni del dipartimento di Scienze della Comunicazione n.2 Simboli, linguaggi e contesti*, Carocci editore, Roma 2002;
- A. Amendola “Dell’eterno ritorno. Totò nell’avanguardia scenica tra Leo De Bernardinis e Carmelo Bene” in *Quaderni del dipartimento di Scienze della Comunicazione n°3 Linguaggi e maschere del comico*, Carocci editore, Roma 2002;
- A. Aprà “Bene oltre lo shermo” in *Per Carmelo Bene Linea d’ombra*, Milano 1995;
- C. Bene “autografia di un ritratto” in *Opere*, Bompiani 1995;
- C. Bene “Nostra Signora dei Turchi” in *Opere*, Bompiani 1995;
- C. Bene “La voce di Narciso” in *Opere*, Bompiani 1995;
- C. Bene “Sono apparso alla Madonna in *Opere*, Bompiani 1995;
- C. Bene–G. Deleuze “Sovrapposizioni” Feltrinelli, Milano 1975;
- C. Bene-G. Dotto “Vita di Carmelo Bene” Bompiani, Milano 1988;
- J. Narboni, “Carmelo Bene: Nostra Signora dei Turchi”, *Cahiers de Cinema n. 206*, 1968, Parigi;
- R.Censi (speciale a cura di) “Giocare col fuoco” in *Cineforum 437 fascicolo n.7 Agosto/Settembre 2004*;
- G. Deleuze “L’immagine-tempo”, *Ubulibri*, Milano 1989;
- A. Di Caccia-M. Recalcati “Jacques Lacan” *Mondadori*, Milano 2000;
- E. Ghezzi “Il cinema che non si vede” in *Film critica, fascicolo n.524 Aprile 2000*;
- L. Esposito “Il cinema Bene non esiste” in *Film critica, fascicolo n.524 Aprile 2000*;
- M. Grande (speciale a cura di) “Carmelo Bene, il circuito barocco” in *Bianco&nero n.11-12 Settembre/Ottobre 1973*;
- M. Morandini “Il Morandini dizionario dei film” *Zannichelli*, Bologna 2003;
- P. Bertetto “Il cinema d’avanguardia” *Saggi Marsilio*, Venezia, 1983;
- F. Quadri (speciale a cura di) “Don Chisciotte di Bene, barocco della crudeltà” in *Sipario n.278- 279*, 1969, Milano;
- I. Moscati “Una rivoluzione che parte dal teatro” in *Sipario n.270*, 1968, Milano;

G. Bartolucci *“Il trittico-immagine”* in *Scrittura scenica n.3*, 1971, Roma.
C. Saba, Carmelo Bene, Milano, 1999, *Il castoro cinema.*

Filmografia

“Nostra Signora dei Turchi” 1968;
“Capricci” 1969;
“Don Giovanni” 1970;
“Salomè” 1972;
“Amleto di meno” 1973.

Interventi televisivi

Maurizio Costanzo Show “Uno contro tutti” 27 Giugno 1994;
Maurizio Costanzo Show “A dispetto di tutti” 23 Ottobre 1995.

