

cinema >>> Bene, Lautreamont, Wilde, Bataille.

Ci proponiamo di analizzare una scena della Salomè cinematografica di Carmelo Bene (1972) alla luce dei suoi legami con vari testi amati dall'artista pugliese, in particolare con un passo dei Canti di Maldoror (Lautréamont, 1868)

di Enrico A. Pili

La scena che esamineremo riprende un momento della *Santa cortigiana* di Wilde, opera del 1894 non finita, ideale ampliamento di certi temi già trattati nella *Salomè* del 1891. La sequenza è allegorica e ha poco di narrativo ma per chi non ha visto il film potremmo riassumerla così: Carmelo Bene-Honorius si trova su un picco di roccia; dalle acque sottostanti appare una donna coperta di gioielli (Veruschka-Myrrha); la donna seduce il santo, che cade moralmente e fisicamente nello specchio d'acqua, recitando una variazione sulla battuta wildiana «non c'è altro amore che l'amore di Dio», mentre la donna diventa santa; Bene sale su un picco roccioso e si getta in acqua con un masso (finto) addosso.

Il pensiero poetico di Carmelo Bene è, superati i trent'anni, una complicata stratificazione di riflessioni multiformi, stratificazione riflessa dalla sua opera, che si fa sempre più complessa e spesso volutamente impenetrabile. Potremmo quindi iniziare un'analisi provando a individuare alcuni dei problemi principali posti da Bene nella sequenza che ci interessa. Il primo e più evidente è il problema del rapporto uomo-donna. Viene poi quello del *maschile* e del *femminile* e quello del fare artistico e dell'artista. Come si può immaginare siamo di fronte a concetti estremamente complessi, qui intrecciati inestricabilmente, che necessiterebbero di un ciclo di conferenze per essere sviscerati in maniera perlomeno minima. Il nostro articolo tratterà il solo problema del fare artistico. Per quanto riguarda gli altri, ci auguriamo di riprenderli in un futuro non troppo lontano.

Veniamo ora a *I canti di Maldoror*, opera del simbolista Lautréamont. In un passo del primo canto una gigantesca lucciola appare a Maldoror, intimandogli di schiacciare con un grosso masso la Prostituzione. Maldoror però, salito su uno sperone di roccia, scaraventa il masso contro la lucciola, schiacciandola. Nel dialogo tra Maldoror e la Prostituzione che segue emerge l'empatia che lega i due esseri, inadatti per diverse ragioni alla vita su questa terra. Carmelo Bene è Maldoror e la Prostituzione insieme, mostro che odia l'esistente condannato ad una insopportabile esistenza su questo pianeta (figura da leggersi attraverso il filtro di *All'amato se stesso dedica queste righe l'autore* di Majakovskij) e personificazione del *femminile* (categoria indipendente dal sesso, come già nell'*Eliogabalo* di Artaud, altro artista molto amato dall'attore), principio creatore e generativo, terreno e vitale, così come la Prostituzione. Essere artisti è per Bene essere un'unione instabile (ovvero problematica e lacerante) di questi due concetti complessi. Il discorso sul fare artistico e il discorso sulla contrapposizione *maschile-femminile* procedono paralleli. Il primo è in linea con il pensiero di Bataille sulla *dépense* poetica:



Gli attimi che aprono la sequenza esaminata sembrano fornire un'ulteriore chiave di lettura possibile: l'allegoria sembra infatti "vista" da Erode nel proprio specchio, secondo un chiaro raccordo di sguardo. Il già complesso personaggio di Erode si farebbe così ancora più autobiografico (Bene-Erode "guarda" l'artista in se stesso e nasconde la sua disperazione in orgie e banchetti) e profondo dal punto di vista della femminilità di Erode e del discorso uomo-donna (Erode consapevole del proprio destino di uomo che va incontro allo spellamento finale per mano di una donna maschile con disperata consapevolezza della propria impotenza). Ma anche qui i fili del discorso si moltiplicano e si ramificano, costringendoci per il momento a queste poche proposte di superficie.

«Il termine "poesia", che si applica alle forme meno degradate, meno intellettualizzate, dell'espressione di uno stato di perdita, può essere considerato come sinonimo di *dépense*: esso significa infatti, nel modo più preciso, creazione per mezzo della perdita. Il suo senso è dunque vicino a quello di *sacrificio*. [...] La *dépense* poetica cessa di essere simbolica nelle sue conseguenze: così, in una certa misura, la funzione di rappresentazione [*espressione artistica*] impegna la vita stessa di chi l'assume. Lo vota alle forme di attività più deludenti, alla miseria, alla disperazione, all'inseguimento di ombre inconsistenti che non possono dare altro che vertigini o rabbia. Capita spesso di non poter disporre di parole se non per la propria perdita, di essere costretti a scegliere tra un destino che fa di un uomo un proscritto, tanto profondamente separato dalla società quanto le deiezioni lo sono dalla vita apparente, e una rinuncia il cui prezzo è un'attività mediocre, subordinata a bisogni volgari e superficiali».

Per riassumere e integrare, l'artista, che rivolgendosi verso se stesso vede la complessità del mondo che gli sta intorno attraverso la propria estrema sensibilità, è schiavo di un'urgenza espressiva che gli costa cara. Dice ancora Bataille: «La nozione stessa di *dépense* si avvicina alla pulsione di morte freudiana». Il *morire* metaforico dell'artista era stato il protagonista del finale di *Capricci* (1969) e si ripresenta nell'introduzione di *Salomé* con leggere variazioni. In fondo, anche se con un masso e una rupe invece che con un'auto in un cimitero di automobili, Bene tenta anche qui, disperatamente, di *farsi fuori*. I continui tentati suicidi, presenti fin da *Nostra Signora dei Turchi*, sono la riproposizione parodica, in negativo, della morte tragica (ricordiamo brevemente che la categoria del *tragico* è divenuta impraticabile nell'era moderna, e ancor più in quella postmoderna, a causa del processo di mercificazione e desacralizzazione a cui è andata incontro, quindi non può che essere resa per altre vie, per esempio attraverso il suo rovesciamento).

Per tornare a *I canti di Maldoror*, pubblicati nella seconda metà dell'800, quindi in piena era moderna, anch'essi erano una parodia disperata, o «une grimace sanglante» per usare le parole di Mario Praz, parole che si adatterebbero perfettamente alla poetica di Carmelo Bene. Una battuta della Prostituzione nel dialogo che segue chiarisce ancor meglio il legame poetico tra le due opere: «Un giorno gli uomini mi renderanno giustizia; non ti dico altro. Lasciami andar via, a nascondere in fondo al mare la mia tristezza infinita. Solo tu e i mostri che pullulano quegli abissi non mi disprezzate». Alterità, tristezza infinita, emarginazione e desiderio di «giustizia» sono tutti aspetti che ben si adattano all'artista moderno. L'artista non è tanto dissimile dalla pazza presa a sassate dai bambini nel terzo canto di Maldoror.

(Per quanto riguarda il desiderio di «giustizia» a cui la battuta accenna, da intendersi in senso memoriale ed estetico, per Bene scivola in una certa fase della sua carriera nella ricerca del successo commerciale. La vera giustizia nell'arte dovrebbe invece compiersi quando un vero artista è reso criticamente inattaccabile, quando la sua opera/*sacrificio*, per tornare a Bataille, viene compresa e presentata in modo da poter essere compresa nella sua complessità e rispettata nella sua sacralità.)

E infatti Carmelo Bene non è Honorius e non cade ai piedi di Myrrhina con adorazione, ma con consapevolezza della illusorietà di quell'«amore di Dio» che ha illuminato la donna. «Myrrhina, ho finalmente capito la verità [*the scales have fallen from my eyes*] e ora vedo chiaramente quel che non vedevo prima. Portami ad Alessandria e fammi assaporare i sette peccati capitali» prega il santo nell'opera di Wilde. Invece nella *Salomé* di Bene l'uomo cade pur sapendo che «non c'è altro», nessun tipo di amore, disprezzando quindi la vanità e la superficialità della donna *santa*. Donna come dannazione dell'Uomo? Donna *maschile* violenta e utilitaristica come descritta da Artaud in *Eliogabalo*? Qui il problema si fa per noi troppo complicato e oscuro per addentrarvi.

Abbiamo provato a dimostrare la presenza di un'allegoria del fare artistico. Ma in controluce è apparsa l'immensa complessità dell'opera *Salomé*. E oggi, in un decennale amaro che segna non il ricordo quanto la rimozione a cui va incontro l'opera di Carmelo Bene (non il personaggio, che continua a mietere successo tra i fan che ripetono acriticamente il mantra lacaniano del significato come sasso in bocca del significante o tra i neofascisti che lo credono un poeta dannunziano), è importante perlomeno questo, ovvero capire che non siamo di fronte ai giochetti di un provocatore o al verbo indiscutibile di un guru, capire che c'è un grosso corpus beniano di opere (cinematografiche, teatrali, letterarie) che necessita di essere studiato a fondo, sviscerato quanto più è possibile senza pregiudizi di sorta, prima che il conformismo e il politicamente corretto lo inghiottano.