



Carmelo Bene e la musica per film

LA MUSICA PER GLI OCCHI

di Roberto Calabretto

Secondo Bene è stata la musica ad insegnare al cinema la tecnica del montaggio, e non viceversa; giacché la tecnica del montaggio, come hanno messo in rilievo studiosi, la musica ha sempre utilizzato nei processi compositivi, soprattutto Monteverdi, Bach, Mozart, Verdi.

Fortunato chi s'intende di musica! / Suonare non è mai esser suonato!, così scrive Carmelo Bene nel quasi racconto 'Credito italiano V.E.R.D.I.'. Queste parole, quasi fossero un manifesto di poetica, costituiscono una ben precisa chiave d'accesso anche per capire il suo utilizzo, particolarissimo e guarda caso destabilizzante e controcorrente, della musica nel suo cinema. Bene, infatti, parimenti a molti altri registi illuminati, ha più volte dichiarato l'estraneità del linguaggio sonoro alle immagini in movimento che, come ricordavano Robert Bresson e Michelangelo Antonioni, non dovrebbero necessitare di alcuna forma di accompagnamento e, tanto meno, di commento. Da cui la loro condanna nei confronti della musica che procede per scontate equazioni ("Si sa che bisogna suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto...", lamentava Ernst Bloch descrivendo le performances cinematografiche), oppure delle partiture magniloquenti del cinema americano che accompagnano ininterrottamente lo scorrimento delle immagini.

Ma ciò che spinge ancor più in là il rifiuto del Nostro da quello dei registi della 'nouvelle vague' francese e del cinema d'autore europeo degli anni Settanta non è tanto il rifiuto di questo utilizzo della musica

ma, ancor più, della musica tout court nel cinema: quella musica applicata in post-produzione quando un film è stato ultimato che risulta essere una semplice etichetta, del tutto estranea alle leggi del cinema.

Varrà allora la pena affrontare il problema a monte, per meglio capire le sue parole, raro esempio di coerenza teorica, e ciò di cui esse si fanno portatrici. In una delle tante interviste rilasciate nel corso della sua vita, Bene sorprendentemente afferma di pensare alla musica "in termini cinematografici", poi precisando che a lui non interessa tanto la colonna sonora quanto piuttosto "la musica delle immagini". Precisa poi che egli gira sempre pensando alla musica (dico all'operatore: "Fai attenzione! Lì c'è un valzer") e, ribaltando un luogo comune, afferma che non è stato il cinema ad aver insegnato all'arte dei suoni l'utilizzo del montaggio ma piuttosto il contrario. A suo avviso Monteverdi, Bach, Verdi e Mozart più di tutti hanno messo in risalto come la musica nasca da processi compositivi in cui il montaggio ha un ruolo di fondamentale importanza, come del resto aveva dichiarato anche Walter Murch che, a proposito della musica di Beethoven, parlava di tagli, dissolvenze, campi lunghi e primi piani. Un seguito di affermazioni che preludono ad un'idea molto affascinante, per cui Bene pensa ad



un cinema in cui le immagini tendono verso la musicalità. 'Nostra Signora dei Turchi', allora, sarebbe un melodramma, ma non per la melodia "che arriva alle orecchie" quanto per quella "che arriva gli occhi" così come Verdi "creava azioni per le orecchie" contrariamente a lui che "crea musica per gli occhi".

Una definizione molto affascinante e di estremo interesse che riporta agli albori del cinema, quando le voci dell'avanguardia, partendo dal presupposto che coglieva la tendenza "da parte delle arti plastiche e delle arti dello spazio di diventare musica, per entrare nel dominio delle arti del tempo", avevano parimenti pensato che "il cinematografo potesse e dovesse essere come una musica per gli occhi, retta anch'essa dal ritmo; ma un ritmo sui generis, che si svolge nel tempo e nello spazio". Un assunto che allora le ricerche sul cinema astratto e d'animazione di Riciotto Canuto e Sebastiano Arturo Luciani avevano risolto in termini metaforici per postulare l'innata musicalità della settima arte, quasi la musica fosse un ideale da applicare con una certa disinvoltura alle immagini in movimento con nozioni prese a prestito dal metalinguaggio della teoria musicale - come ritmo, contrappunto, Leitmotiv e melodia - che allora affollavano gli scritti sul cinema. Pur muovendo da questi presupposti Bene ha, invece, il merito di concretizzare queste metafore e di mostrare cosa sia realmente la "musica per gli occhi".

Schematizzando la sua riflessione, che si presenta complessa e disposta all'interno di continui crocevia in cui si sedimentano nodi concettuali molto importanti, Bene ricerca la musicalità nel cinema a partire dal montaggio che, si noti, non deve avvenire in post-produzione alla moviola ma piuttosto nascere dagli stessi movimenti della macchina da presa che cattura le immagini secondo una logica dettata da un ritmo ben preciso. "Quando il montaggio avviene nello stesso istante delle riprese - egli stesso dirà - allora è possibile ottenere un film-musica. La distanza tra l'avvenimento e colui che lo guarda viene allora ridotta, epurata", contrariamente a quando il montaggio nasce dopo le riprese cercando di trasformare la realtà e unendo immagini e suoni in funzione dei concetti. Un'operazione artificiosa a lui completamente estranea. La telecamera, allora, diventa uno strumento musicale, o meglio uno strumento del ritmo, che dà vita ad un montaggio paratattico, privo di relazioni di contiguità sintattica, che crea continue rotture del punto di vista. In questo, 'Salomè' rappresenta il compimento estremo, in quanto la possibilità di dar vita ad una musica visiva, "quasi fossero gli occhi ad afferrare il suono" come ben dirà Deleuze, qui viene portato alle estreme conseguenze. Il montaggio frammentario e privo di raccordi con tagli netti, qui genera un flusso discontinuo e vorticoso delle inquadrature (ben 4.500 in 80 minuti) che si risolve in musica. Ma si pensi anche

al finale di 'Don Giovanni' in cui assistiamo ad una vera e propria apologia del montaggio, esaltato dalle mutazioni immediate che si uniscono alle trasformazioni continue del punto di vista cinematografico - oggettive, soggettive e false soggettive - per cui l'immagine si piega, si avvolge e riavvolge su se stessa. Nel falso prologo, invece, il montaggio con stacchi in asse simula una panoramica orizzontale lungo i diversi volti fino allo sfondamento del fuori campo: qui le immagini assecondano la musica di Mozart che detta il ritmo alla sequenza.

Macchina da presa, montaggio e corpo degli attori sono pertanto gli elementi che stanno alla base della 'musicalità sub specie film'. Questi elementi, però, non negano la presenza della musica vera e propria, ossia la colonna sonora, che in tutti i film di Bene è ben presente. 'Hermitage', 'Nostra Signora dei Turchi', 'I capricci', 'Don Giovanni', 'Salomè', 'Un Amleto di meno' sono letteralmente pervasi dalla musica. Non della tradizionale musica per film affidata ai compositori di mestiere, però, che egli detesta, ma piuttosto delle pagine del repertorio classico, operistico in primis ('il grande referente culturale italiano'), che Bene utilizza non per le sue sedimentazioni storiche e culturali, come accade nel cinema di Luchino Visconti ad esempio, ma piuttosto per la sua capacità di sollecitare le possibilità creative del regista. "La scena di 'Capricci' - confida - in cui la donna ritrova i propri indumenti, ha per accompagnamento sonoro un brano di 'Macbeth' di Verdi, cosa molto importante per il ritmo della scena. Ma se c'è chi pensa che, una volta riconosciuta la fonte della musica, si possano leggere intenzioni nascoste, si sbaglia di grosso. A contare non è la vicenda di Macbeth, bensì la visione e la musica la cui scena è motivata dal suo ritmo".

La lontananza delle funzioni di commento alle immagini, legge sovrana del cinema, viene quindi radicalmente negata anche ricorrendo alle pagine del repertorio che abitualmente i registi hanno assunto come veicolo privilegiato per lasciare una traccia di autorialità nelle colonne sonore dei loro film. Si pensi a Bach in 'Accattone' di Pier Paolo Pasolini oppure ai luoghi verdiani che affollano il cinema di Visconti, Bertolucci e Bellocchio. Come ben scriverà Maurizio Grande, nel cinema di Bene invece "le musiche non sottolineano emotivamente, non commentano l'evento, ma semmai, costruiscono, a livello formale, un complemento ritmico dell'immagine in movimento, anticipando temi o riconducendo ad altro (hanno, cioè, una funzione strutturale e formale in senso stretto)". Privata delle sue tradizionali funzioni, risulta allora legittimo chiedersi quali possano essere le modalità di applicazione della musica alle immagini e, soprattutto, in che modo possa essere complementare "alla musica per gli occhi". Osservando la filmografia di Bene ci

troviamo di fronte alla presenza di molteplici piani sonori articolati con velocità differenti, volumi diversi e con sovrapposizioni temporanee degli elementi che costituiscono la colonna sonora. Si crea così uno spazio sonoro molto complesso che - con le dovute differenze - ricorda quello radiofonico e il bricolage di parte dell'avanguardia, animato da una "miriade di segni alla deriva dell'onda sonora che detta il movimento". Il tutto costantemente giocato sul perfetto a-sincrono audiovisivo, ulteriore caratteristica delle colonne sonore del cinema del Nostro, che demolisce il vero e proprio baricentro dell'audiovisione.

È quanto accade in 'Nostra Signora dei Turchi', nella scena del Palazzo moresco le cui inquadrature hanno un ritmo determinato da un montaggio molto stretto che la musica non sottolinea in alcun modo ma piuttosto contrappunta creando una doppia temporalità audiovisiva di grande impatto. Il rifiuto di organizzare la musica all'interno di percorsi narrativi si dichiara anche nel momento in cui la santa manifesta dolore e risentimento nel vedersi ancora una volta respinta, dopo che si era offerta amorevolmente di cambiare le bende, di passare la sera con lui, di fare un po' di musica, e finanche di portarlo a vedere il mare. Qui le note dell'Intermezzo dal terzo atto di 'Manon Lescaut' di Giacomo Puccini esplodono per poi interrompersi bruscamente e riprendere solamente nella scena in cui viene mostrato il 'funerale della madonna': un catafalco nero con sopra la fotografia della donna-madonna che lui aveva chiesto alla santa. Ancora una volta musica e immagini procedono secondo logiche diverse.

Anche in 'Hermitage' - unico film in cui Bene ricorre ad un musicista, Vittorio Gelmetti - l'articolazione del montaggio procede per alternanze sonore e visive. Alle sei citazioni tratte dall'amato repertorio verdiano qui si uniscono una serie di rumori di sintonizzazione radio di memoria cageana - utile espediente per collegare brani di diversa provenienza - e una pagina di Gelmetti per violino. Simili scelte permettono alla musica e in genere alle colonne sonore del cinema di Bene di essere costantemente in primo piano con scelte che ricordano quelle di Jean-Luc Godard. Anche nel cinema del regista francese i meccanismi dell'allestimento musicale sono parimenti messi allo scoperto, con percorsi volutamente eclatanti se non addirittura provocatori. Si pensi alle situazioni di apparente disordine, per cui Godard taglia o assembla i suoni dando luogo a continue, e reiterate, intermittenze e discontinuità, come se i diversi frammenti della colonna sonora fossero degli anelli di una lunga catena.

Il cinema di Carmelo Bene, pertanto, sconvolge le tradizionali norme dell'audiovisione negando allo spazio sonoro cinematografico i suoi tradizionali

luoghi, come le ricorrenze del sincrono, della sincretisi, dell'accompagnamento e del commento. La musica, però, impossibilitata ad organizzarsi all'interno di un percorso narrativo, proprio grazie a questo complesso di situazioni provoca uno sfondamento dello schermo, per servirsi nella nota immagine pasoliniana: "La fonte musicale - che non è individuabile sullo schermo - e nasce da un 'altrove' fisico per sua natura 'profondo' - sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita", scrive il poeta friulano in un poeticissimo adagio. Verrebbe pertanto da concludere questi nostri brevi appunti dichiarando che il cinema di Bene non utilizza la musica ma è esso stesso musica nel senso che si risolve in un ininterrotto flusso sonoro. Nel continuo spostamento di forme e linguaggi che attraversano i suoi film, per cui l'immagine è presa tra voce, silenzio e parola, il divenire delle immagini stesse produce delle figure che rilasciano sonorità e che richiedono l'ascolto. Una situazione di liberazione del linguaggio che ricorda il teatro di Rossini - non a caso Bene più volte ricorda l'amatissima 'Italiana in Algeri' - in cui, come egli stesso sottolinea, "assistiamo al superamento della musica nella musicalità". Un modello a cui il proprio cinema tende. @

(Roberto Calabretto insegna 'Musica per film' all'Università di Udine)

