

Masini, Mario, *I miei film con Carmelo Bene*, a c. di Carlo Alberto Petruzzi, Venezia, Damocle Edizioni, 2020, 129 pp.

All'interno della carriera artistica di Carmelo Bene il cinema ha rappresentato una parentesi relativamente breve ma appassionata: nella sua biografia scritta insieme a Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Bompiani, 1998), questa fase della regia è descritta nei termini di un'esperienza irripetibile e faticosa, poiché il cinema è anzitutto, come il teatro, un luogo di sperimentazione e smarginatura (per usare un termine caro a Bene) dei limiti tecnici e retorici coi quali una maggioranza di fruitori e operatori circoscrive la stessa arte. Se ci si attiene a una visione d'insieme, in effetti, il cinema rappresenterebbe una meteora, un passaggio obbligatorio per maturare esperienze coi mezzi audiovisivi, di cui si servirà fino agli ultimi anni. In realtà il Bene "regista" opera in piena soluzione di continuità rispetto alle produzioni teatrali e letterarie, formando un ventaglio di possibilità che permette all'autore di espandere un soggetto e rappresentarlo in infinite varianti: l'esempio più evidente è dato da *Nostra Signora dei Turchi*, pubblicato in forma di romanzo nel 1966, a cui segue nello stesso anno un adattamento teatrale e infine, due anni dopo, il celebre film, risultato vincitore del Premio speciale della giuria alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Le ragioni per cui Bene abbia quasi subito abbandonato il cinema, dopo cinque film e alcuni sceneggiati più brevi, vanno ricercate nell'incompatibilità tra l'artista, gli spettatori e la critica italiana, che ha a dir poco osteggiato i suoi prodotti. Bene, che amava le occasioni di contrasto con i suoi detrattori, sfruttandole a fini pubblicitari, rispose con la sua proverbiale asprezza e ironia, addirittura facendo stampare nell'*Orecchio Mancante* (Feltrinelli, 1970) per ben quindici pagine la stessa recensione negativa a *Nostra Signora dei Turchi*; inoltre, in questo libro, l'artista analizza la questione della fruizione dell'arte attraverso la critica, definita da Bene "paternalistica" poiché accusata di compiere un lavoro di mediazione (e dunque di semplificazione) tra opera d'arte e pubblico.

Come avverrà per il teatro durante gli anni Settanta, Bene trova osservatori più attenti in Francia: oltre ad alcune interviste apparse su *Cahiers du cinéma* in occasione dell'uscita del suo secondo film, *Capricci* (1969), pubblicate più recentemente da Minimum Fax in un volume dal titolo *Contro il cinema* (2011), la consacrazione della pratica cinematografica beniana è contenuta ne *L'image-temps. Cinéma 2*, un ampio studio di Gilles Deleuze sulla settima arte. Qui Bene viene definito creatore per eccellenza di quelle che il filosofo definisce "immagini-cristallo", cioè sequenze filmiche non lineari, non immediatamente intelligibili e dunque in grado di rompere la narrazione logica degli avvenimenti, che per Deleuze costituisce il *cliché* rappresentativo del cinema. Non solo, poiché la piena fruibilità dell'opera cinematografica permette proprio quella passività dello spettatore che secondo Bene scaturisce in gran parte dalla critica di mediazione: se consideriamo che Deleuze avesse già sviluppato osservazioni del tutto analoghe per il teatro, in un saggio poi confluito in *So-*

vrapposizioni (1978), ciò è sufficiente per fugare ogni dubbio sull'assoluta centralità della fase cinematografica nel tentativo di sperimentare con ogni mezzo la messa in discussione dei dogmi della rappresentazione.

Benché lo stesso Bene, negli anni successivi, sbrigherà frettolosamente la faccenda sul cinema ritenendo di aver esaurito e sperimentato al massimo le sue possibilità, non sono fortunatamente mancati studi organici sull'argomento a opera di studiosi che ne hanno riconosciuto uno spessore non trascurabile: ci riferiamo anzitutto alle monografie a cura Cosetta Saba, una edita da Il Castoro nel 1998 e un'altra più recente dal titolo *Carmelo Bene. Cinema, arti visive, happening, teatro* (Postmedia Books, 2019); a queste si aggiungono *Carmelo Bene. Il cinema della dépense* di Paola Boioli (Falsopiano, 2011), l'indispensabile studio di Alessandro Cappabianca, *Carmelo Bene. Il cinema oltre se stesso* (Pellegrini Editore, 2012) e infine *Il ritornello crudele dell'immagine: critica e poetica del cinema di Carmelo Bene* di Giulia Raciti (Mimesis, 2018), che già nel titolo propone in maniera esaustiva una lettura interdisciplinare della produzione cinematografica beniana.

Se dunque appare ben sviluppata una prospettiva critica sul cinema di Carmelo Bene, si rivelerà non meno utile la diffusione delle testimonianze di coloro che hanno partecipato in prima persona alla realizzazione delle sue opere. Tra le più recenti, tra cui non si può non segnalare il libro *Cominciò che era finita* (Edizioni dell'Asino, 2020) di Luisa Viglietti, compagna e collaboratrice dell'artista dal 1994 fino agli ultimi anni, vi è una nuova pubblicazione a cura di Carlo Alberto Petruzzi, *I miei film con Carmelo Bene* (Damocle Edizioni, 2020), che raccoglie l'esperienza di Mario Masini in qualità di direttore della fotografia dei film *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Don Giovanni* (1970), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). A questi si aggiunge il curioso caso del cortometraggio *Barocco Leccese* (1968): Bene, una volta ottenuti dei finanziamenti destinati alla produzione di tre cortometraggi sul Salento, avrebbe immediatamente dirottato i fondi per la realizzazione di *Nostra Signora dei Turchi*, e dunque il cortometraggio in questione (un'unica ripresa sulla Basilica di Santa Croce a Lecce, con il commento di una voce fuoricampo non riconducibile a Bene) sarebbe una sorta di diversivo per attestare la sua fedeltà al progetto iniziale. Petruzzi, che nel 2018 ha già pubblicato con la stessa casa editrice *Carmelo Bene. Una bibliografia (1959-2018)* un catalogo completo degli articoli, saggi, monografie e interviste dedicate all'artista, prosegue nell'intento di offrire strumenti inediti a studiosi e appassionati; a ciò si aggiunge la doppia traduzione già contenuta nello stesso volume, una in francese di Léopoldine Govin e l'altra in inglese a cura di Carole Viers-Andronico, che ha recentemente tradotto anche *Sono apparso alla Madonna* (1983) per la casa editrice americana Contra Mundum Press (*I appeared to the Madonna*, 2020).

Il racconto di Mario Masini è breve ma denso di dettagli e curiosità sul metodo di lavoro che Carmelo Bene pretendeva anche dai suoi collaboratori: fin dalle prime pagine, infatti, Masini chiarisce che il regista salentino lavorasse in totale libertà, sviluppando le proprie intuizioni in presa diretta, per cui le abilità necessarie per lavorare al suo fianco erano, più che la propensione alla disciplina, la capacità d'improvvisazione e di risoluzione degli innumerevoli imprevisti (verrebbe da dire, le stesse richieste sul palcoscenico ai suoi attori). Masini non solo riporta i suoi ricordi legati al set, ma fornisce anche indicazioni tecniche e trucchi del mestiere che ne hanno fatto uno dei collaboratori prediletti da Bene: in *Nostra Signora dei Turchi*, ad esempio, la cui peculiarità è data dalla profondità della luce e dall'ipersaturazio-

ne del colore, la fotografia è frutto di tecniche analogiche, come l'impiego di vetri colorati che distorcono le immagini o di specchi che riflettono su un unico piano elementi posti su dimensioni differenti. Il capitolo dedicato a questo film è il più dettagliato, poiché in esso Masini sperimenta tecniche che sfrutterà anche in quelli successivi. Di ogni scena viene riportata la genesi, da cui scaturisce un racconto vivido, appassionante e in grado di restituire un ritratto inedito del Bene cineasta: si parla ad esempio delle sue lotte municipali per convincere gli abitanti del paese non solo a non ostacolare la realizzazione del film, ma addirittura a parteciparvi; si ricorda poi con un certo stupore la noncuranza per la sua salute, tanto da mettersi fisicamente in gioco nelle scene più pericolose, come quando in *Nostra Signora* si getta (realmente) dalla finestra. Sorprendente è il ricordo di Masini riguardante una scena improvvisata e per la quale non aveva ricevuto altra direttiva che appostarsi su una finestra e riprendere ciò che si vedrà poi nel film: durante la festa patronale di un paese limitrofo a Santa Cesarea Terme, in cui è ambientato, Bene fece irruzione tra la folla con una valigia in mano, prima sbandando tra gli astanti e infine fingendo di svenire; fu richiesto l'intervento di un'ambulanza, la banda smise di suonare e Bene, non appena scoperto, fu portato via dalla polizia.

Masini parla anche di un film mai iniziato, *Faust*, un soggetto che Bene aveva già portato in scena pochi anni prima. L'impossibilità del progetto riguardava non solo la reperibilità dei finanziamenti, ma anche le pretese del regista, che chiese addirittura a Moira Orfei di scritturare alcune tigri per una scena: al rifiuto di Masini di filmare le tigri in libertà, dato che le sbarre della gabbia avrebbero sporcato le riprese, l'idea venne abbandonata. La collaborazione tra i due proseguirà con *Don Giovanni*, che vede la curiosa partecipazione del poeta e amico Vittorio Bodini e che venne girato interamente nella casa di Bene a Roma. Successivamente Masini rifiutò di lavorare anche in *Salomè*, poiché spossato dalle esperienze precedenti al fianco dell'artista: fu quest'ultimo, non contento del suo sostituto, a convincerlo a tornare dopo aver visionato i primi risultati delle riprese, fatto che testimonia la stima e la fiducia maturata da Carmelo Bene per un collaboratore che riteneva ormai insostituibile. Difatti Masini rimarrà nella sua troupe fino all'ultimo film, *Un Amleto di meno*, che insieme al precedente poteva avvalersi di una produzione generosa, tanto da poter contare sul supporto logistico di Cinecittà: un cambio non irrilevante considerando i mezzi di fortuna con cui Bene aveva iniziato la sua esperienza cinematografica solo pochi anni prima. In ogni caso non cambia l'approccio tutto beniano al cinema, per cui anche questo film sarà girato senza sceneggiatura e con immancabili imprevisti sfruttati dal regista. In una delle sale di Cinecittà allestite per il film si generò infatti un incendio, sedato solo dall'intervento dei vigili del fuoco: Bene proibì a chiunque di ripulire la stanza, totalmente ricoperta dalla fuliggine, perché ritenuta ideale per il film.

L'ultimo contatto tra i due avviene per il progetto di un film su *Giuseppe Desa da Copertino*, il celebre Frate Asino di *Nostra Signora dei Turchi* e a cui Bene dedicherà il romanzo-sceneggiatura *A Boccaperta* (Einaudi, 1976). Un film assolutamente impossibile per i mezzi del tempo, poiché avrebbe richiesto l'utilizzo di un secondo schermo collocato in alto, inclinato verso il pubblico, in cui sarebbero stati proiettati i voli del santo; un espediente che nell'intento anticipava l'impiego odierno del 3D, ma negli anni Settanta talmente difficoltoso (soprattutto per la struttura delle sale cinematografiche) che lo stesso direttore della fotografia consigliò a Bene di non iniziare un film che non avrebbe potuto terminare. Da lì in poi l'artista chiuderà la

sua esperienza nel cinema e il decennio successivo lo vedrà calcare esclusivamente i palcoscenici teatrali, fino alle produzioni televisive degli anni Novanta. Secondo Masini, Bene non solo comprese di non poter avere una particolare fortuna nel cinema a causa della difficile accessibilità dei suoi film, ma addirittura provò nostalgia di quel rapporto immediato che solo il pubblico a teatro era in grado di garantirgli; inoltre si rivelò impossibile per un artista come lui, perennemente inquieto, accettare di dover licenziare le proprie opere in una forma definitiva e immutabile. Per Masini il sodalizio con Carmelo Bene ha significato un totale «senso della libertà», mai più riscontrato: «Manca totalmente il senso dell'ironia, del sarcasmo, del mettersi in ridicolo. Manca in breve qualcuno come Carmelo» (p. 35).

Alessio Paiano
alessio.paiano@gmail.com