

Quaderni d'Italianistica

VOL . 41, NO . 2, 2020

**Mario Masini. *I miei film con Carmelo Bene*. Venezia: Damocle, 2020.
Pp. 130. ISBN 9788832163261.**

Mario Masini è stato lo storico direttore della fotografia dei film di Carmelo Bene, e con questo volume ci fornisce un resoconto intimo e tecnico della sua esperienza artistica con l'autore di Campi Salentina. Il libro è frutto delle conversazioni intercorse tra Masini e Carlo Alberto Petrucci, il quale ha curato il testo finale avvalendosi della prosa asciutta e aneddotica tipica del registro orale. Il racconto di Masini (riportato in italiano, inglese e francese) è ricco di episodi e considerazioni che fanno luce sul percorso produttivo dei film di Bene, e che lo rendono una pubblicazione di sicuro interesse per gli studiosi della sua opera.

Dalle pagine del libro emergono aspetti che chiariscono la complessità tecnica e concettuale del cinema di Bene. Molte pagine sono spese su *Nostra Signora dei Turchi* (1968), film che, alla luce dell'esperienza di Masini, si configura come un'opera di scavo interiore. A suo avviso, infatti, la pellicola costituisce il tentativo da parte di Bene di fare i conti col suo passato. Masini sottolinea come la sfera intima dell'artista fosse segnata tanto dalla cultura cattolica tipica di un certo

meridione quanto dal trauma della morte del primo figlio, Alessandro, perduto a Firenze nel 1963 a soli cinque anni. Dalla testimonianza di Masini affiora un Bene particolarmente affettuoso, in particolare con i due piccoli figli del direttore della fotografia. Una tenerezza che deve sorprendere solo coloro che conoscono Bene come intellettuale polemistà o artista bizzoso, ma che invece viene confermata da tutti coloro che ebbero la fortuna di conoscerlo di persona: «Carmelo era una persona molto buona, affettuosa e rispettosa delle persone con cui lavorava» (11).

Una generosità che l'autore non mancò di mostrare durante la travagliata lavorazione di *Nostra Signora dei Turchi*, nonostante i ridottissimi mezzi concessigli dal produttore (che finanziò il film con la convinzione che Bene stesse realizzando un documentario sul barocco leccese). Il regista, infatti, non mancò di coinvolgere persone del posto che lo aiutassero a portare a termine il film e che contribuissero alla produzione come comparse o come semplici tuttofare. Numerosi sono gli aneddoti legati a tre anonimi ragazzi di Santa Cesarea, il cui apporto alla realizzazione è fissato nella memoria di Masini in racconti avventurosi, come nel caso delle carrellate all'inizio del film (realizzate spingendo Masini dentro un passeggino su incerte assi di legno) o di quando alcuni paesani furono convinti «a prendere parte alle riprese in cambio di qualcosa da bere» (16).

In altre occasioni, l'incontro tra Bene e gli abitanti del posto non poteva che sortire effetti grotteschi e stranianti nella inerme popolazione contadina, sicuramente non pronta a fare i conti con il fervore creativo del regista. La comunità fu letteralmente travolta dal suo turbinio artistico, come quando un fuoco d'artificio distrusse un palo della corrente elettrica lasciando al buio il paese per diversi giorni; oppure quando alcune contadine si convinsero che Lydia Mancinelli, vestita da santa, fosse la Madonna.

Lo spirito che maggiormente contraddistingue queste pagine è proprio il senso di avventura che sta dietro non soltanto alla realizzazione faticosa di *Nostra Signora dei Turchi*, ma che permea ulteriormente una certa fase del cinema italiano. Il racconto di Masini, infatti, inizia nel 1967 con l'incontro di Carmelo Bene al tavolino di un bar a Roma. Sono anni in cui nella capitale si vive un grande fermento sperimentale che coinvolge particolarmente il cinema indipendente. Fu proprio l'esperienza di Masini in questo campo che portò Bene a incontrarlo e a esporgli la sua idea circa *Nostra Signora dei Turchi*. Bene si limitò a descrivere la trama e le immagini che aveva in mente, chiarendo subito che «non esisteva una sceneggiatura» (8). Questo approccio trovò l'entusiasmo di Masini, che colse al volo l'opportunità di poter lavorare con grande libertà.

Il lavoro intenso richiesto dal film permise ai due di entrare in simbiosi. Masini divenne il braccio operativo al servizio della visione di Bene, l'uomo capace di organizzare e dare concretezza allo sguardo cinematografico dell'artista, già straordinariamente fervido, ma ancora non esperto delle consuetudini produttive che la lavorazione di un film esige (come, ad esempio, la necessità di girare più volte una scena per realizzare controcampi e dettagli utili in fase di montaggio). Masini è assai generoso nel fornire i dettagli tecnici che gli consentirono di dare corpo alla visione di Bene, e nel raccontare l'autonomia con cui poté operare, inimmaginabile in qualsiasi altro contesto produttivo (libertà che si riscontra nei movimenti di macchina e nell'uso continuativo di zoom, specchi e vetri).

L'esperienza successiva di Masini con Bene è contraddistinta da una simile disinvoltura tecnica, che gli permise di trovare soluzioni brillanti a scene molto complicate: «Una follia, ma lo facemmo» (26) sono le parole che l'autore usa per riferirsi a *Don Giovanni* (1970) e alla sfida di ricreare un castello medievale in un appartamento di due stanze. Questa frase, a ben vedere, sintetizza perfettamente lo sperimentalismo che attraversa tutti i lavori che Masini ha realizzato con Bene. Una follia che ha contraddistinto anche due progetti incompiuti di cui l'autore della fotografia ci dà testimonianza: *Faust e Giuseppe Desa da Copertino* (opera così ardita da far dire a Masini: «Forse la tecnologia attuale avrebbe potuto risolvere questi problemi,» 34).

Le collaborazioni seguenti quali *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973) furono vissute all'interno di produzioni più strutturate e meglio finanziate. Masini ricorda tali esperienze come molto stimolanti, anche se questo nuovo contesto portò a smorzare i toni delle sperimentazioni precedenti e a cedere il passo a scelte più narrative e monocromatiche.

Le memorie di Masini conducono il lettore dentro il processo creativo di un artista senza eguali. Le sue parole ci permettono di attraversare un'epoca così stimolante e avventurosa che non possono evitare al racconto di chiudersi con una nota nostalgica, rivolta a un cinema e una libertà artistica irripetibili, ma soprattutto a un amico e un artista che non ci sono più: «Oggi manca totalmente il senso della libertà. [...] Manca totalmente il senso dell'ironia, del sarcasmo, del mettersi in ridicolo. Manca in breve qualcuno come Carmelo» (35).

ANGELO IERMANO

Università degli Studi della Basilicata