

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
Facoltà di Lettere e Filosofia

TESI DI LAUREA

in
Drammaturgia digitale

OTELLO, IL MO(ST)RO DI VENEZIA
(L'OTELLO DI CARMELO BENE, DAL TEATRO ALLA TELEVISIONE)

Candidato:

Felice Altarocca

Matricola 973098

Relatore:

Professoressa

Antonella OTTAI

Correlatore:

Professoressa

Paola QUARENGHI

Anno Accademico 2003 - 2004

INDICE

CAPITOLO I: BUON COMPLEANNO OTELLO.

I,1: Il teatro e le immagini

I,2: Carmelo Bene

I,3: Eppure (non) si muore (Lo stile teatrale di Carmelo Bene)

CAPITOLO II: OTELLO IL MO(ST)RO DI VENEZIA.

II,1: L'*Otello* teatrale di Carmelo Bene.

II,1.1: La scenografia

II,1.2: Attori

II,1.3: Cieco chi guarda (o il lavoro dell'onesto Jago)

II,1.4: Il cuore e le mani

II,1.5: La deficienza di Desdemona

II,2: Otello o la deficienza di Lydia (una donna per Bene)

II,3: Otello e Cassius Clay

CAPITOLO III: “MA QUELLI CHE VEDONO, NON VEDONO QUELLO CHE VEDONO” OVVERO IL CINEMA DI CARMELO BENE.

III,1: Il cinema di Carmelo Bene

III,1.1: La Sceneggiatura

III,1.2: La ripresa

III,1.3: Il montaggio

III,2: La voce e il volto

III,3: Un cinema iconoclasta

III,4: Dalla macchina da presa alla macchina attoriale

CAPITOLO IV: RADIOFONIA E TELEVISIONE.

IV,1: Radiofonia

IV,2: Televisione

IV,3: Le apparizioni

CAPITOLO V: L'OTELLO TELEVISIVO DI CARMELO BENE.

V,1: L'Otello televisivo di Carmelo Bene

V,1.1: La luce

V,1.2: La scenografia

V,1.3: Riprese e montaggio

V,1.4: Il suono

V,1.5: Contrappunti

V,2: Conclusioni

APPENDICE

Conversazione con Marilena Fogliatti

Conversazione con Gian Carlo Dotto

Divisione in inquadrature dell' *Otello* televisivo di Carmelo Bene

BIBLIOGRAFIA

BUON COMPLEANNO OTELLO

Venezia, un giorno imprecisato di un mese imprecisato dell'anno 2004. Perduto tra i canali un nero fantasma in abiti cinquecenteschi, soffia su quattrocento candeline. I suoi possenti polmoni soffiano con la stessa intensità con la quale, quattrocento anni fa, soffiavano il suo “folle amore” al cielo. L'amore per una donna che poi - geloso del suo non tradimento, perché istigato da un malvagio alfiere - avrebbe strangolato in un letto cipriota, dove era andato a difendere “Nostra Signora *dai Turchi*”. E soffiando su quelle candeline, un desiderio sfiora i suoi pensieri: morire una volta per tutte senza reincarnarsi continuamente (come un demone che si impossessa di corpi diversi per manifestarsi) cambiando ogni volta, faccia, voce, vestito; senza dover più strangolare mogli diverse sui palcoscenici di tutto il mondo. In questi quattrocento anni il “prode Otello” ha anche cantato e con una sigaretta in bocca, ha ripassato la propria storia tra un ciak e l'altro. William Shakespeare, Giuseppe Verdi, Gioacchino

Rossini, Orson Welles, Akira Kurosawa, Franco Zeffirelli, Kenneth Branagh, Pier Paolo Pasolini, sono solo alcuni nomi dei demonologi che hanno tentato di riscrivere (sulla scena, sulla pellicola e nel pentagramma) la sua storia, con l'intento di carpirne il senso profondo. Richard Burbage, Edmund Kean, Tommaso Salvini, Laurence Olivier, Orson Welles, Vittorio Gassman, Placido Domingo, Mario Del Monaco, Carmelo Bene, Ninetto Davoli, sono solo alcune dei corpi che questo "demone nero" ha posseduto nei suoi quattro secoli di vagabondaggio sotto il nostro cielo, sotto le nostre nuvole. Secoli di corpi posseduti e poi lasciati, dopo l'ultima replica, al loro destino mortale. Vecchie marionette che un mondezzaio insensibile - canticchiando di "folli amori soffiati al cielo" – getta in una discarica pensando: "un Otello di meno". Otello, fantasma evanescente come il mondo da cui proviene, il teatro. Il teatro inteso non come testo, ma come evento scenico, la cui caratteristica principale è l'interazione pubblico-platea. Così come lo intendevano gli elisabettiani, per i quali:

[...] i testi - o meglio i copioni – dei drammi non venivano considerati opere letterarie.[...] erano nati come pretesti per un evento scenico che si rinnova di giorno in giorno, mai uguale a se stesso [...] il testo vero, insomma, è la rappresentazione, lo spettacolo. È questa la ragione per cui [...] i drammaturghi elisabettiani [...] non si curavano di veder pubblicate le loro opere.¹

E in questo contesto, *Otello* fu uno dei testi maggiormente rimaneggiati da Shakespeare:

Nonostante il successo della tragedia [...] essa non fu pubblicata durante la vita di Shakespeare. Solo cinque anni dopo la sua morte, il 6 ottobre 1621, l'editore Thomas Walkley la fece iscrivere nello *Stationer's register*, e l'anno successivo la fece stampare [...] il testo si basa su un copione risalente a prima del 1606, quando fu promulgata la legge che vietava l'uso sulla scena di espressioni blasfeme. [...] quando un anno dopo (1623) «La tragedia di Otello, il moro di Venezia» venne inclusa alle pagine 310 – 39 della sezione *tragedies* della grande raccolta in-folio, il testo usato era profondamente diverso da quello della prima edizione. L'esistenza di due testi così differenziati eppure entrambi autentici è la dimostrazione dell'instabilità del testo drammatico: spetta all'uomo di teatro scegliere quello che meglio si addice alle circostanze oggettive della nuova presentazione scenica, o di contaminare le versioni pervenute.²

Il testo non è altro che una registrazione lacunosa di quegli eventi irripetibili, che furono i drammi elisabettiani:

[...] se è vero che il cosiddetto “testo” drammatico è sempre null'altro che un pretesto per la rappresentazione e si realizza solo in quanto spettacolo, nel caso delle opere di Shakespeare le forme stesse di trasmissione dei testi rivelano la loro natura di pre-testi. Come ha osservato acutamente Stanley Welles [...] i testi shakespeariani sopravvissuti al tempo «presentano quei drammi in vari stadi di composizione», ciascuno di essi non è che «*l'istantanea scattata, fra le tante altre possibili che non furono mai scattate*». [...] Shakespeare è soprattutto Teatro e del teatro ha tutta l'impermanenza in quanto lo spettacolo offerto varia continuamente a seconda dell'interpretazione, dell'impegno degli attori, dell'atteggiamento del pubblico, del tempo e del luogo ove viene presentato.³

Il testo, ci presenta vagamente la vicenda rappresentata sulla scena, ma non ci restituisce (se non indirettamente) informazioni sulle pratiche di messa in scena sul modo di recitare degli attori. Non ci restituisce quello che contemporaneamente allo

spettacolo avveniva in una platea alquanto vivace, come quella che nel XVI secolo frequentava i teatri londinesi:

[...] Si potevano incontrare ogni sorta di persone: dal ladro furtivo al gentiluomo alla prostituta. Queste categorie, comunque, costituivano solamente una piccola porzione della folla totale, parassiti di quella maggioranza il cui obiettivo primario era di *vedere lo spettacolo* ⁴

In questo *paesaggio umano* variegato, spesso si mimetizzava la stessa regina. Era un modo di fruire l'evento teatrale molto distante dal nostro, più vicino a quello greco. Il testo dunque è in grado di raccontarci una storia e di darci - tramite le didascalie - una pallida idea dell'assetto scenico. Il testo però non può dirci nulla su come quell'inchiostro si trasformerà in materia sensibile. Il testo non può dirci nulla sulla gestualità, sulla voce, sui movimenti dell'attore, sulle luci o sulla musica. Il testo non può dirci nulla su quella componente fondamentale dell'evento teatrale che è la relazione attore - spettatore. Il testo, insomma, parla alla nostra immaginazione, ma non ai nostri sensi. Per questo lo studio del teatro ha da tempo abbandonato il paradigma testocentrico, in favore dello studio di documenti teatrali che permettano al ricercatore di concentrarsi sulle componenti spettacolari. Fra questi documenti, quelli audiovisivi rappresentano per lo studioso uno strumento indispensabile per poter condurre le proprie ricerche.

IL TEATRO E LE IMMAGINI

Fin dai suoi esordi, il cinema ha messo in immagine il teatro. L'arte drammatica coi suoi secoli di vita in più, forniva alla neonata arte un vasto repertorio di storie. La cinepresa permetteva ai registi di dare maggior realismo alle gesta di quegli stessi eroi che, prima dell'arrivo del treno alla stazione della Ciotat, avevano diretto in palcoscenico. Carica di enfasi era la recitazione degli attori, troppo truccati i loro occhi, troppo ampi i loro gesti. Gli ultimi discendenti di Melpomene e Talia, si trovarono di colpo trasportati dal palco al set, faticando a capire la differenza. Gli spettatori si trovarono di colpo davanti ad uno schermo, senza nessun attore in carne ed ossa da applaudire o fischiare. Da un altro punto di vista, però, si può dire che dove non era arrivata la cellulosa, arrivò la celluloida. Grazie al cinema, il teatro poteva essere documentato mostrando direttamente i gesti dell'attore, i suoi occhi. Pochi anni dopo la tecnologia farà sentire anche le voci, la musica e i colori. Qualcuno non si limiterà a far rivivere Amleto, Otello, Macbeth o Re Lear, ma anche la folla che nella "grande O di legno", ne seguiva le gesta. Stiamo parlando dell'*Enrico V* di Laurence Olivier. Bazin, in una parte di *Che cosa è il cinema*, incentrata sul problema del teatro filmato, parla di questo film come di un esempio riuscito di fusione tra teatro e cinema:

Laurence Olivier ha saputo risolvere nel suo *Enrico V* la dialettica

del realismo cinematografico e della convenzione teatrale [...] Non pretende di farci dimenticare la convenzione teatrale ma, al contrario la denuncia. Il film non è direttamente e immediatamente *Enrico V*, ma è la *rappresentazione* di *Enrico V* ⁵

Enrico V di Olivier è la rappresentazione di una rappresentazione. La ricostruzione cinematografica di uno spettacolo teatrale elisabettiano. Olivier, insieme al dramma di Shakespeare, mette in scena uno spaccato della cultura teatrale inglese di quel periodo. La sua trasposizione cinematografica aveva inoltre il dichiarato intento di far rivivere sullo schermo - in piena seconda guerra mondiale – una delle pagine più gloriose della storia inglese, narrata dai versi del suo più importante poeta. Quello che a prima vista ci sembra un semplice *documento* (seppur ricostruito) ha, in realtà, delle finalità ben precise. Non parla da una posizione neutra. Non si tratta della ripresa in diretta che avrebbe potuto fare una immaginaria troupe televisiva seicentesca.

Se ai propri inizi, il cinema vagava con voce impostata⁶ la neonata tv, il 3 gennaio 1954 (giorno della prima trasmissione ufficiale...buon compleanno, tv) trasmetteva dal suo unico *canale* (televisivo) *L'osteria della posta* del veneziano Goldoni, diretta da Franco Enriquez. In seguito molti altri registi si cimenteranno con il teatro televisivo (Fino, Ferrero, Majano, Cottafavi) realizzando una corposa produzione di spettacoli di prosa: 40 nel 1954, 64 nel 1955, oltre 100 nel 1956, fino ad arrivare alle 151 nel 1962. Si trattava però di:

[...] operazioni di «trasporto» del teatro in televisione [...] molto povere dal punto di vista linguistico [...]⁷

Si trattava, per dirla con Bazin, di “teatro in conserva”. Alcuni registi (Lodovici, Strehler, Squarzina) cercarono soluzioni innovative, per affinare un linguaggio piuttosto elementare. Le riprese venivano effettuate con quattro telecamere – la cui grandezza impediva inquadrature particolari - controllate dalla cabina di regia. Queste attrezzature rendevano difficoltoso l’utilizzo di dissolvenze e stacchi, costringendo il regista a girare lunghe sequenze. Il montaggio delle immagini avveniva durante le registrazioni e non a posteriori. L’illuminazione rendeva le immagini piatte, una uguale all’altra, simili per la gamma di grigi che contenevano. Gli attori (come abbiamo visto per il cinema) provenivano dal teatro e recitavano davanti alle telecamere, come se si trovassero in palcoscenico. Tale standard produttivo veniva usato indifferentemente sia per le commedie girate in studio, che per quelle riprese dal vivo. Queste produzioni di scarso valore artistico sono una preziosa fonte di documentazione per lo studioso. Una *memoria elettronica* in grado di fornirci informazioni sulla metodologia produttiva della televisione nei suoi primi anni di vita e sull’arte scenica dei registi e degli attori. Lasciare un documento della propria arte, era l’intento di Eduardo De Filippo, uno dei primi registi a porsi - nel trasporto del teatro dal palcoscenico alla televisione - problemi estetici e di linguaggio.

[...] Noi del teatro ci serviamo di questo mezzo per fare teatro e non dobbiamo fingere di fare cinema o televisione col teatro [...] un solo punto di vista, quello dello spettatore. Io non faccio mai controcampi, mai sovrapposizioni, vado avanti come si va in teatro, con un pubblico immaginario, qui, e quando faccio un primo piano secondo me significa il binocolo dello spettatore che va a colpire proprio il punto che ci interessa.⁸

Tra il 1962 e il 1977 Eduardo registra per la RAI molte sue commedie, divise in quattro cicli. Le videocommedie di Eduardo sono caratterizzate da una messa in scena antinaturalistica, in controtendenza col linguaggio narrativo normalmente utilizzato nelle produzioni della RAI. Un antinaturalismo già presente nel suo teatro, ma riadattato per lo schermo.

Altri registi si spinsero più in là sulla strada della sperimentazione del linguaggio televisivo. Uno dei primi ad usare in maniera espressiva il croma key (fino ad allora usato solo per gli sfondi del telegiornale) fu Carlo Quartucci nel 1973 con *Moby dick*. Quartucci fu uno dei primi ad intendere il mezzo televisivo, non solo come un tramite tra l'evento teatrale e il pubblico, ma come un mezzo di scrittura dello spettacolo. L' *Orlando Furioso* di Luca Ronconi - dopo aver sconvolto le abitudini percettive degli spettatori teatrali⁹ - arrivò in televisione nel 1975, spiazzando il pubblico abituato al linguaggio rigidamente convenzionale degli sceneggiati. Le ottave ariostesche risuonavano nelle sale di villa Farnese a Caprarola, pronunciate da attori che le recitavano in maniera straniata, tra elementi scenografici altamente simbolici (tappeti di foglie, finti cespugli, barche e finti cavalli). I tempi dei pochi tagli di montaggio e dei lunghi movimenti di macchina, erano dettati dal verso, dalla sua lettura. Una cifra stilistica adottata in altre occasioni da Ronconi - in *Gian Gabriele Borkman*, ma soprattutto in *Bettina*¹⁰ - per il quale l'atto di guardare la televisione ha affinità con la lettura. Questi registi partendo da uno spettacolo teatrale (o da un testo) e utilizzando il linguaggio specifico del nuovo medium, hanno cercato di

creare delle opere televisive. Non un teatro fotografato dalle telecamere, ma opere a se stanti. Riscritture televisive dello spettacolo teatrale. I problemi estetici, linguistici e tecnici che complicano la ripresa di eventi teatrali, sono molteplici. Cambia il modo di fruire lo spettacolo. La ripresa trasformando il “qui” ed “ora” del teatro in un “lì” ed “oramai”, toglie all’evento la sua aura. La relazione attore – spettatore (fondamentale perché vi sia evento teatrale) in televisione non è più possibile. Di conseguenza il regista e l’attore, devono reinventare lo spettacolo – pena la sua cattiva riuscita – per uno spettatore che li tele-vede. La semplice ripresa di un evento teatrale, non può restituircelo, non può salvarlo “dal suo millenario destino di fenomeno effimero e irripetibile”.¹¹ Come nota De Marinis:

[...] una delle grandi tentazioni della cultura occidentale è stata quella di ridurre/ricondurre sempre, in qualche modo, lo spettacolo (eventuale, effimero) al Libro (durevole) allora questa concezione della registrazione audiovisiva dello spettacolo come sua restituzione integrale, suo doppio, ne costituisce di sicuro l’espressione contemporanea.¹²

Qui De Marinis sembra aver presente i tipografi inglesi, che stampavano i drammi di quegli uomini di teatro per i quali:

[...] il testo scritto del dramma è solo appunto un “copione”, una partitura, un pre-testo [...]¹³

Ma gli stampatori d’oltremania non sono gli unici ad aver creduto in questa grande tentazione: il cinema nasce, secondo Bazin, col “complesso” della mummia.¹⁴

La semplice registrazione dell'evento teatrale, non è l'evento teatrale, ma una sua traccia. Va detto però che alcuni dei materiali prodotti da questa grande tentazione – si pensi solo all'importanza che hanno le commedie di Eduardo per uno studio della sua arte - ci sono utili come documenti. Riguardo a questa funzione dell'audiovisivo Maurizio Grande nota che:

[...] l'idea di documentazione *per memoria* del fatto teatrale comporta una *schematizzazione dell'evento* [...]¹⁵

A meno che non si creda nella neutralità del documento. A meno che non si creda che la ripresa possa restituirci intatto, l'evento teatrale. Ma la scena:

[...] Non può essere intesa come un quadro piatto nel quale ritagliare sezioni di montaggio *orizzontale* [...] Il montaggio scenico segue principi di segmentazioni peculiari che tendono a comporre un insieme *simultaneo*, una percezione *istantanea*, nella quale i vari elementi si distribuiscono *verticalmente* o *diffusivamente*, e non si giustappongono mai per continuità o per contiguità (se non nella distribuzione puramente materiale dei pezzi nella consecutività dello spettacolo).¹⁶

Seguire l'evento non significa seguire solo lo sviluppo del dramma e la recitazione dell'attore. Questa è una visione semplificata, schematica.

Maurizio Grande individua allora, due casi nei quali la ripresa è in grado di restituirci la *verticalità* della scena. Il teatro *visto dalla* televisione ed il teatro *per* la televisione. Nel primo caso si tratta di

una parziale *ricomposizione* dello spettacolo originale secondo l'ottica e i mezzi del dispositivo audiovisivo che dà luogo ad una *sintesi linguistica* nella quale si possono *leggere* sia le costanti espressive e materiali dell'originale e sia i linguaggi del *trasformatore* semiotico (il video).¹⁷

Nel secondo caso si tratta di:

una globale reinvenzione dei testi e dei codici drammatici [...] si tratta di *pensare teatralmente un'opera in video*, piuttosto che pensare il teatro secondo l'ottica specifica della televisione. Il teatro *per* la televisione mantiene l'impianto drammatico del testo [...] rendendo attuale il montaggio virtuale della scena¹⁸

Il mezzo televisivo attualizza quelle componenti spettacolari che in teatro – a causa delle sue modalità di fruizione - sono solo virtuali. Qualcosa di molto simile al montaggio verticale di Ejzenstejn. Una concezione musicale del montaggio, nella quale i diversi materiali spettacolari sono trattati come gli elementi di una orchestra. I vari elementi che compongono il video, sono pensati come se fossero le linee di una partitura. Ogni linea (timbrica, armonica, luministica, cromatica, drammatica, ecc.) è una micropartitura, che si riflette nella macropartitura globale. Si crea così un'opera che trascende teatro e televisione.

Ne nasce una molteplicità di *scritture drammatiche* e di *partiture video* pensate come forme specifiche di teatro e *videodramma* (copia più partitura video) [...] l'accordo fra scena e *orchestra-video* (qualcosa che è stato annunciato nelle opere televisive di Carmelo Bene).¹⁹

CARMELO BENE

Uno tra i più audaci sperimentatori del linguaggio televisivo è stato Carmelo Bene. In questa sede ci soffermeremo in particolare sul suo *Otello*. Questo video presenta diverse particolarità²⁰, che analizzeremo in seguito. Otello è - insieme a Pinocchio e Amleto - uno dei personaggi maggiormente frequentati dall'attore salentino, tanto da segnare i punti principali della sua storia artistica: l'inizio, il mezzo, la fine, come ricordano le parole di Walter Maestosi (suo compagno di studi all'accademia Silvio D'Amico) :

Nel 1957, per l'esame del secondo anno, Carmelo Bene preparò la lettura proprio dell'*Otello* di Shakespeare, che poi letto e riletto, pensato e ripensato, codificato e decodificato, vent'anni dopo divenne *l'Otello di Carmelo Bene*, e quarantacinque dopo, il 18 marzo scorso, è stato il suo ultimo saluto al pubblico, post mortem, al Teatro Argentina di Roma. Ed è davvero curioso scoprire che Otello - protagonista passionale ed egocentrico che più che agire, rimugina e si rode mentalmente - abbia accompagnato Carmelo Bene dall'inizio alla fine della sua carriera. Quasi fosse il suo alter-ego.²¹

Per Giancarlo Dotto rappresentava, già nel 1981, il compimento di un tragitto e una sorta di lascito testamentario:

l'Otello può ben dirsi, oltre che il compimento di un tragitto, una sorta di lascito testamentario, una sintesi critica di tutti i suoi spettacoli precedenti.²²

Una frequentazione lunga trent'anni che produrrà due radiodrammi, due spettacoli teatrali, un libro e una edizione televisiva. Nel 1973 Carmelo Bene registra per la radio, un testo di Giorgio Manganelli *Cassio governa Cipro*. Sei anni più tardi, il 18 Gennaio, debutta al teatro "Quirino" di Roma il suo *Otello*. Nell'ottobre dello stesso anno, gli studi RAI di Torino ospitano le riprese della versione televisiva. Sempre del '79 è una registrazione per la radio del suo *Otello*. Nel 1981 esce per Feltrinelli, *Otello o la deficienza della donna*. Il volume contiene, oltre al testo dello spettacolo del 1979, alcuni saggi critici di Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Maurizio Grande, Giancarlo Dotto e Jean Paul Manganaro. Il 13 Marzo del 1985 al teatro "La Pergola" di Firenze, debutta una seconda edizione dell'*Otello*, stavolta con uno Jago nero. Il 18 Marzo 2002 al teatro "Argentina" di Roma, viene proiettato l'*Otello* televisivo. Seguiremo l'evoluzione dell'*Otello* di Carmelo Bene, il passaggio da un mezzo espressivo all'altro, prima di soffermarci sulla versione televisiva. Questo ci permetterà di analizzare il lavoro di un artista che si è misurato con diversi media. Vedremo quali operazioni compie Carmelo Bene sul dramma shakespeariano, per ottenere il suo *Otello*. Vedremo inoltre come l'aspetto di questo oggetto muta, in funzione delle esigenze di ciascun mezzo col quale entra in contatto.

EPPUR (NON) SI MUORE
(LO STILE TEATRALE DI CARMELO BENE)

Sarà opportuno, prima di esaminare la versione teatrale dell'*Otello* di Carmelo Bene, tentare una sintesi del suo *stile* teatrale. Si tratta di un concetto di teatro inedito, talmente personale che è difficile accomunarlo alle altre grandi rivoluzioni del novecento. Molti, per definirlo, hanno usato l'espressione "rivoluzione copernicana" del novecento teatrale. Il lavoro teatrale di Carmelo Bene parte da una feroce critica al concetto di rappresentazione, che ha caratterizzato il teatro occidentale dai greci fino ai giorni nostri. Secondo Carmelo Bene il teatro non può essere ridotto alla messa in scena – da parte di attori - di un testo, della cui corretta interpretazione il regista si farebbe garante. Se, da sempre, al centro dell'evento teatrale c'è il testo drammatico e il suo interprete (il regista), la sua "rivoluzione copernicana" affermerà invece la centralità dell'attore e del suo lavoro sui materiali spettacolari (la voce, il gesto, le luci, i costumi, il rapporto col personaggio, il rapporto col pubblico, ecc.). L'attore non si limita ad interpretare delle parti, ma assume su di sé gli altri ruoli generalmente affidati a operatori diversi. Nei suoi spettacoli, Carmelo Bene non si limita a comparire come attore, ma figura spesso come regista, scenografo e costumista. Quello di Bene è un concetto di teatro affine a quello di Artaud, ma se le teorie del francese non avranno applicazione pratica, quelle dell'attore salentino, nel mostrarsi sulla scena si spingeranno ancora oltre:

Artaud conosce la seduzione del vuoto, ma nell'atto di pensare al teatro, lo pensa in funzione della forma, piegandosi alla tentazione

dell'essere. La direttrice di Bene è esattamente contraria: frugando nell'impensato di Artaud, ne liquida i residui occidentalistici legati al concetto di tragico.²³

Anche nei confronti di Brecht, le riserve di Bene sono le stesse: quella del tedesco, è una delle più grandi operazioni critiche mai compiute sul teatro, ma ha il limite di realizzarsi sulla carta e non sulla scena. Nel primo periodo di attività la recitazione di Carmelo Bene è già lontana dai modelli accademici, come lui stesso spiega a Giancarlo Dotto, parlando del suo primo spettacolo, *Caligola* nel 1959:

[...] La mia era una recitazione molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa. Non c'erano microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero. Fu uno sconvolgimento. Studiavo già allora tutte le voci liriche, i parlari d'opera, i recitati in musica. Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggieri e Zacconi.²⁴

Nel 1961 Carmelo Bene dirige la sua prima sala teatrale, il teatro "Laboratorio", un teatro decisamente diverso da quelli tradizionali:

[...] Nel cortile al numero 23 di piazza San Cosimato in Trastevere [...] Case popolari a sei piani, la biancheria intima sciorinata su inferriate a balconata multipla. Una specie di *Sing Sing*, anche per la qualità dei condomini, quasi tutti ex o futuri galeotti. [...] C'erano poi una piccola cassa, un arco e un palcoscenico elisabettiano. Un gradino e basta, cinque metri di boccascena.²⁵

In questo spazio si provava bevendo e mangiando in continuazione, grazie al compagno di scena di Carmelo Bene:

Cucinava Manlio Nevastri, in arte Nistri, cinquantenne senese che utilizzava una bombola a gas e un fornello da campo.²⁶

Il palcoscenico del “Laboratorio” ospitava spettacoli folli, senza testi, puri esperimenti, happening:

C’era una tavola apparecchiata, di quelle da osteria. Lui (Nistri [ndr]) faceva da mangiare in scena [...] Ci mettevamo così tutti a tavola. Antipasto, primo e secondo. C’era chi mangiava, chi dialogava, chi leggeva un giornale, un altro ruttava. [...]per essere ammessi a curiosare questo happening si doveva passare una selezione severissima e pagando comunque a caro prezzo. Il “Living” non era ancora passato a Roma. I primi happening li facevo io. Perigliosissimi. Si rischiava tutte le sere di essere ammazzati di botte.²⁷

Un teatro avventuroso, nel quale il pubblico veniva continuamente provocato e subiva di tutto:

Li facevamo attendere anche tre ore nel bar attiguo e poi li convocavamo per il “trucco”. Andava il signor Nistri in persona, molto compito, in *tight*, con la sua erre molto moscia da vecchio nobile in rovina: “I signori spettatori sono pregati di passare al trucco”. [...] L’addetto al pitting era sempre lui, Nistri. Li segnava come apaches, con segnacci rossi, gialli e neri. [...] Questa cosa aveva una sua funzione. Quando all’intervallo andavano al bar, sempre sotto le catinellate d’acqua, e provavano a far discorsi seri sullo spettacolo, si guardavano in faccia allo specchio e sbottavano a ridere [...] I loro seriosi pettegolezzi tagliati alla fonte.²⁸

oltre a questi happenig, nel teatro “Laboratorio”, Carmelo Bene mette in scena nel giro di un anno e mezzo: *Amleto*, *Pinocchio* e due *Majakovskij*, spettacoli che danno

avvio alla sua pratica di distruzione dei classici.

Il mio, già allora, era teatro degenerare. Non somigliava a nessun altro. [...] Il “Laboratorio” era semplicemente la necessità di avere uno spazio per la ricerca tutto mio e a basso costo, dove smontare in tutta fretta i cadaveroni della prosa prima che il mio olfatto ne subisse danni irreparabili.²⁹

Una pratica che consisterà nell’elaborazione di scritture sceniche basate sull’amputazione dei testi drammatici. La conclusione della intensa e breve vita del

“Laboratorio” sarà causata dagli eccessi scenici dell’ultimo happening, un clamoroso

Cristo '63:

La sera della prima succede un parapiglia infernale [...] Si finì a tavola anche lì [...] In questo caso, si trattò davvero dell’*ultima cena*. Era tutto a soggetto. Un *happening*. L’apostolo Giovanni cominciò a dare in escandescenze. [...] In ribalta, si alza la veste, mette il lembo tra i denti e comincia a orinare nella bocca dell’ambasciatore d’Argentina, della consorte in visone e dell’addetto culturale.³⁰

La demolizione del teatro di rappresentazione, continua in un altro spazio: il teatro

“Carmelo Bene” in vicolo del Divino Amore.

È stato il mio ultimo laboratorio di ricerca, prima del cinema e dei grandi teatri di fine anni '70 e '80. Gli spettatori stavano incastrati nei banchi di scuola dell’epoca, stile lager.³¹

Incastrati tra questi banchi non ci sono più i visi truccati e stupefatti degli spettatori ansiosi vivere una serata bizzarra. I volti in prima fila sono ora quelli di attori, reg-

isti e intellettuali (Antonioni, Eduardo De Filippo, Pasolini, Landolfi, Flaiano, De Chirico, Moravia, Elsa Morante). Gli happening lasciano il posto a spettacoli che pur avendo un testo non lo seguono fedelmente. La scrittura scenica la fa da padrona e se molti salutano in Carmelo Bene l'Artaud italiano, altri vedono in lui soltanto un dissacratore che si diverte ad oltraggiare i classici:

La Manon che arriva in go-kart, Amleto in blue jeans, Ofelia in camicia da notte pazza, il profeta Jokanaan, che invoca un bicicletta, ecc.³²

Questi saranno, per il momento, gli ultimi classici fatti a pezzi da Bene. La parentesi cinematografica (vedi cap. 3) e le esperienze ad essa connesse, forniranno all'attore salentino nuove armi con le quali portare avanti la sua "rivoluzione copernicana". La tecnica recitativa, abbandonati gli eccessi sperimentali degli inizi, si fisserà (seppur momentaneamente) in uno *stile* ben preciso. Della sua tecnica d'attore ne parla Carlo Cecchi, sintetizzandola con una frase di sapore artaudiano, "Il grande attore e il suo doppio":

[...] la tecnica, "l'Arte" del Grande attore non serve più per rappresentare un personaggio ma per agire (*jouer; to play*) la parodia di questa rappresentazione; alla fine, la sua impossibilità. È a partire da qui che cominciava a mancare il terreno sotto i piedi allo "spettacolo di rappresentazione".³³

Carmelo Bene è ora un attore che:

[...] conosce in maniera prodigiosa le tecniche del Grande Attore e se ne serve: ma [...] per deriderlo e per deridere la sua pretesa di rappresentazione. Egli è l'attore nel tempo dell'impossibilità di rappresentare Amleto, Macbeth Otello, ecc.³⁴

Le tecniche usate in precedenza per costruire il personaggio, ora vengono usate per farlo a pezzi, aprendo all'interno della rappresentazione:

[...] una voragine che trascina tutti i termini del rapporto teatrale, li modifica *in atto qui e ora*. Quel conflitto che è agito sotto i nostri occhi, fra il corpo di un attore e le macerie derisorie della rappresentazione, dell'interpretazione, del personaggio, si allarga, da una parte, al rapporto con gli altri attori [...] dall'altra, al rapporto con il pubblico, le cui idee e abitudini teatrali vengono violentemente messe in crisi [...]³⁵

Una certa familiarità con la tecnologia (con l'uso della strumentazione fonica) lo porterà sempre più a porre maggiore attenzione alle componenti sonore dello spettacolo. Non a caso, quelli successivi al cinema, saranno anche gli anni della frequentazione della radiofonia e della televisione.

I lasciti del cinema: [...] Carmelo Bene torna al teatro, fa radio e televisione, portandosi dietro dall'esperienza del set cinematografico, l'elettronica e le nuove tecnologie. L'idea, soprattutto, che anche l'immagine è ascolto. Le posture del corpo, le poggiate del capo, gli abbandoni, tutto è musica. [...]³⁶

Dal *Romeo e Giulietta* (1976) in poi, l'utilizzo del playback sarà una costante degli spettacoli di Carmelo Bene:

Da allora in poi il play-back l'espedito tecnologico-teologico del mio situare la voce al di là del soggetto.³⁷

Questi saranno anche gli anni nei quali le teorie di Artaud, messe in pratica dalla scrittura scenica del primo Carmelo Bene, vengono superate.

[...] se la prassi teatrale artaudiana è giocoforza abortita senza scampo, quella che mi compete è, viceversa (universalmente riconosciuta), la più indiscussa rivoluzione copernicana del Novecento teatrale.³⁸

Il teatro di Carmelo Bene ora – in realtà fin dagli inizi, ma ora con il supporto di una tecnica affinata negli anni - mira all'irrepresentabile, o meglio a mostrare "l'indicibile attraverso il detto"³⁹. Tramite la frantumazione del linguaggio, tenta di arrivare - al di là dell'espressione e oltre qualsiasi forma – alla "parola prima delle parole". Più che di mettere in scena, si può parlare di "togliere di scena" i vari *Amleto*, *Otello*, *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, ecc. Questo lavoro comporta un ripensamento radicale del testo drammatico e della sua interpretazione (il rapporto tra l'attore, la *dramatis personae* e i ruoli ad essa assegnati). Il testo (lo vedremo più avanti) viene amputato, letteralmente fatto a pezzi. Una immagine frequente negli spettacoli di Carmelo Bene è quella del personaggio che strappa qualcosa: stoffa o carta. I libri sono fatti a pezzi, i loro brandelli masticati e risputati:

Il testo! Il testo! il testo! Nel teatro moderno-contemporaneo si persevera insensatamente su questa sciagurata *conditio sine qua non* del testo [...] la messinscena subordinata al testo. Dopo Artaud, quel che conta (urge) è liberare il teatro da *testo e messinscena*. Ma, nella drammaturgia, il testo è lo scritto (morto-orale) di uno spettacolo già rappresentato (scandito in “luoghi”, “didascalie”, “ruoli”, e “caratteri” *definitivi*). Insomma, il testo è già cartacea ri-presentazione d’una *precedente* messinscena. “L’autore-drammaturgo” (autore di un bel niente), nella struttura-frastica, ha trascritto una certa sua *idea* d’allestimento (un accidente sbobinato) di spettacolo. [...] Insomma: “spartito”, “testo”, “sceneggiatura” sono stesure di eventi già trascorsi. Registrazioni. Repliche. La stesura “drammaturgica” testuale (testamentale) è, struttura d’un agire-patire ineludibile delle *dramatis personae*. [...] La decisione (“consacrazione”) testuale dei cosiddetti ruoli costringe il drammaturgo a optare per un’unica definizione degli stessi personaggi (sequenze e situazioni), scartando, quindi, la serie interminabile delle possibili varianti (doppi) oramai incompatibili con la scelta da lui necessariamente (è il limite) operata. [...] Ho una sola chance: quella di frugare tutte le zone (l’infinità dei doppi) estromesse da quell’unica notificata. [...] tra-dire. *Dire-tra*.⁴⁰

Klossowski, parlando del modo di Carmelo Bene di concepire l’interpretazione, lo accosta agli attori dei giochi scenici romani, nei quali le divinità, dopo la preghiera e l’adorazione, davano spettacolo osceno di sé nei teatri pubblici incarnandosi in donzelle e fanciulle lussuose. Come questi istrioni si abbandonavano alla galassia dei loro doppi, così il corpo sottile di Carmelo Bene (non garantendo la sua stessa anima) si abbandona all’infinità dei doppi lasciando risuonare il personaggio nel proprio corpo d’attore:

Il mio divenire in scena abolisce tutte le garanzie, le flagella: *il mio stesso corpo non garantisce la mia stessa anima* e tantomeno la fisionomia di una *dramatis personae* [...] Lo scandalo [...] è dato soprattutto dalla proliferazione meta(e)stasiata dei *doppi*. È la mia rivoluzione copernicana a teatro. È soprattutto l’*uguale* che bisogna

contraffare e disintegrare, implicandone la dissomiglianza. Nella dissomiglianza il doppio artaudiano non basta più. Diventa un termine, ha ragione Klossowski, “equivoco”. Non si tratta di contraffare l’originale del personaggio, ma piuttosto la *dissomiglianza dell’uguale*. Contraffatto nelle sue infinite varianti. “Sono” Riccardo III, “sono” Otello, ecc.⁴¹

La “variazione” è uno dei concetti chiave di *Un manifesto di meno*, il celebre saggio di Gilles Deleuze dedicato al teatro di Carmelo Bene. La novità del teatro di Carmelo Bene sta, secondo Deleuze, nel fatto che le sue opere teatrali sono dei saggi critici sul testo che si è scelto di trattare. L’operazione critica consiste nell’amputazione, nella sottrazione dal testo e dalla rappresentazione, degli elementi che rappresentano il potere. Il potere del teatro e il teatro del potere:

[...] eliminare le costanti o gli invarianti, non solo nei linguaggi e nei gesti, ma anche nella rappresentazione teatrale e in ciò che è rappresentato sulla scena; dunque eliminare tutto ciò che “fa” Potere, il potere di ciò che il teatro rappresenta (il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema), ma anche il potere dello stesso teatro (Il Testo, il Dialogo, l’Attore, il Regista, la Struttura) [...]⁴²

L’amputazione di questi elementi spettacolari agevola lo sviluppo di altri, che nell’originale erano solo delle virtualità. In *Romeo e Giulietta* ad esempio l’amputazione della parte di Romeo permette lo sviluppo di Mercuzio, che in Shakespeare muore, ma nella pièce di Bene rimane agonizzante fino alla fine dello spettacolo. Lo spettatore assiste alla nascita e allo sviluppo di Mercuzio, alle variazioni del suo divenire personaggio in scena. Questa operazione di “minorazione” del testo ha l’obiettivo -

trattando un autore maggiore (in questo caso Shakespeare) come se fosse un minore - di sorprendere il classico nel suo divenire, prima che la storia lo normalizzi e lo fissi in una forma definitiva. Il testo (che, dice Deleuze: "è come il dominio della lingua sulla parola") diventa allora, solo un materiale per la variazione, al quale sottrarre le costanti, gli elementi stabili o stabilizzati (Il dialogo per esempio non esiste nelle pièce di Bene, perché trasmette alla parola gli elementi di potere e li fa circolare) perché appartenenti all'uso "maggiore". In questo modo possiamo scoprire l'anima "minore" di un testo, cancellata nel suo storico divenire maggiore (il classico). All'interno del testo però, gli elementi ottenuti dalla sua amputazione devono continuare a variare. Non farli variare significherebbe bloccarne il divenire, consegnandoli ad una forma storica definitiva appetibile al potere.

[...] e poi far passare tutto attraverso la variazione continua, come su una linea di fuga creatrice, che costituisce una lingua minore nel linguaggio, un personaggio minore sulla scena, un gruppo di trasformazione minore attraverso forme e soggetti dominanti [...]⁴³

Gianni Turchetta, parlando dei gesti comunicativi di Carmelo Bene introduce la nozione di "paradigma dello slittamento":

Bene rifunzionalizza il paradigma negato: egli propone una forma e intanto la smentisce, produce appunto uno slittamento rispetto al paradigma appena affermato. Così facendo sottolinea e demistifica la convenzionalità della forma scelta [...]⁴⁴

Il gesto e la parola, in Carmelo Bene non possono mai affermarsi compiutamente, ma sono sempre impediti. I costumi e gli oggetti di scena, sono studiati per intralciare il lavoro gestuale degli attori ai quali - tramite il playback – viene amputata anche la voce; anche i costumi sono sempre indossati e poi tolti:

L'abito messo e smesso, che cade e che viene rialzato, è come la variazione del vestito.⁴⁵

Sono i vestiti, gli oggetti - in una parola il trovarobato del teatro – a decidere, ad informare i gesti dell'attore. I vestiti sono umori da indossare e togliere per entrare ed uscire dal personaggio con uno stesso gesto. Spesso gesti e parole vengono ripetuti, ma ogni volta in un modo diverso. All'attore viene imposta la continua variazione dei gesti e della dizione. La *forma* è messa in continua variazione, senza che si riesca a raggiungerne una definitiva. Non a caso Carmelo Bene si identificava con Lorenzaccio, il personaggio che nel compiere un gesto si disapprova, disapprova il proprio agire. Quello che conta non è mostrare una *forma*, ma la sua variazione nel tempo, come accade nella musica. I copioni di Carmelo Bene somigliano a degli spartiti musicali, sono pieni di indicazioni e di operatori che esprimono la scala delle variazioni. L'azione negli spettacoli di Carmelo Bene diviene, di spettacolo in spettacolo, sempre meno presente. Se agli inizi la sua recitazione era più mobile, dagli anni '70 in poi, tende a farsi maggiormente "contemplativa". L'attore recita come se si stesse guardando recitare, come un bambino che recita davanti ad uno specchio.

Lo specchio e le tematiche psicologiche ad esso connesse sono centrali nella poetica teatrale di Bene: primo fra tutti il narcisismo, implicito nella sua recitazione.

Maurizio Grande ha definito Bene: un attore che “sembra parlare con se stesso – e, così facendo, parla di se stesso - , ma in pubblico”⁴⁶. Un attore Narciso, Eco di se stesso. Un attore che sulla scena amplifica la propria singolarità, la propria solitudine, escludendo il rapporto col pubblico:

Al centro dello spettacolo [...] sta un attore-autore che evoca e avoca a sé ogni evento o visione, attraverso *l'amplificazione di una studiata e difesa solitudine*. [...] intesa come *negazione della relazione* con lo spettatore; [...] un attore che si ascolta, che si guarda, che assorbe in sé e nel suo gioco il ruolo dello spettatore [...] Carmelo Bene è il grande attore senza il “suo” pubblico: non ci sono spettatori di Bene, ma soltanto spettatori “per” Bene [...]⁴⁷

Se il mondo è volontà e rappresentazione, il suo teatro è “la fine del mondo”: fine della volontà e della rappresentazione, fine della volontà di rappresentazione.

Attraverso la rappresentazione (la scena) Bene vuole raggiungere qualcosa che sta al di là della rappresentazione: l'osceno (in senso etimologico, o-skenè, il fuori scena), l'irrappresentabile, la vita:

Carmelo Bene sa perfettamente che l'arte è un linguaggio, e dunque un fatto collettivo [...] egli desidererebbe mettere in scena (si badi: non rappresentare) l'unicità inafferrabile dell'emozione individuale. Che è quanto il linguaggio si sforza di comunicare ma al tempo stesso fatalmente nega per effetto stesso della sua natura sociale e contrattuale.⁴⁸

Carmelo Bene si situa nel punto mediano tra la vita vissuta e il suo racconto, perché tende a mostrare attraverso l'arte la propria soggettività, ad "essere osceno in scena", dal momento che "Non esistono fatti personali, se raccontati. Singolare è una vita vissuta."⁴⁹. Se nella tragedia classica si rappresenta il conflitto tra libertà e destino nell'uomo, nelle tragedie di Carmelo Bene si rappresenta il conflitto tra vita e arte nell'attore. Il senso del suo narcisismo d'attore va cercato in questo: che si tratti di Mercuzio, di Amleto, di Pinocchio o di Otello, ogni volta il protagonista è sempre l'attore e quindi Carmelo Bene e il suo essere Mercuzio, Amleto, Pinocchio oppure Otello. Ecco perché il suo discorso teatrale, il suo linguaggio è sempre metalinguistico. Tutto il suo teatro è una grande metafora del lavoro dell'attore, del suo lavoro di attore e della sua singolare soggettività:

Chi pratica l'arte facendo di sé arte non è che desiderio all'eccesso:
Narciso⁵⁰

Sulla scena Bene difende la propria soggettività dagli attacchi del mondo esterno. Quell'*infinità* di doppi, quella multiforme non-identità che è il soggetto, rifiuta di cadere nell'identità, di comprimersi in *una* forma, di farsi Io. Mostrare la propria nuda soggettività non mediata dall'Io (l'istanza dell'identità, della riconoscibilità, della forma) significa contestare la rappresentazione (il teatro dei ruoli), della quale l'Io stesso è garante. Nel teatro di Carmelo Bene la forma è in continua variazione, il suo divenire sulla scena non ne garantisce la conoscenza. La si può solo riconoscere (conoscere di nuovo) sotto nuove forme. Questa sfida impossibile ed

eroica alla riconoscibilità, al teatro della rappresentazione, è la sfida che il teatro del soggetto lancia al teatro dell'Io. Una sfida persa in partenza, perché per rappresentare l'irrappresentabile si deve pur sempre rappresentare. In questo risiede, secondo Maurizio Grande, la componente patetica del teatro di Carmelo Bene:

In questo senso il patetico denuncia anche la sconfitta eroica del soggetto di fronte all'Io, la "sincerità della catastrofe" di fronte all'Altro.⁵¹

Lo si può vedere nel modo di (non) morire dei personaggi negli spettacoli di Carmelo Bene - una costante dei suoi spettacoli - attraverso la quale viene praticata la sospensione del tragico. Un modo di non accettare il *destino*, perché sarebbe accettare l'Io, il mondano, il mondo dell'altro:

Il patetico allora. Che cos'è. Penso al modo di morire in scena dei personaggi di Carmelo Bene. [...] un addormentarsi nella nostalgia: della fine dello spettacolo e della fine di qualche cosa che non può essere [...] un modo di fingere la morte, di anticiparla, di addestrarsi a scomparire senza cedere all'*esperienza della morte*. [...] per Narciso – e per Narciso a teatro – non potrà essere che così: *un morire nel fittizio*.⁵²

La morte è l'immagine della fine, non è così del morire, che è un continuum:

L'attore può solamente odiare se stesso, andare avanti...Il *morire*, non la morte. Il morire è metodologia, è il rigore. Non è fermare un attimo, è il lasciar correre un attimo [...] L'immagine è la morte, l'immagine è mortale, ma non è il morire. Il morire è il continuum [...] ⁵³

In *Otello*, ad esempio, la scena della morte di Desdemona viene citata all'inizio dello spettacolo, come se ci trovassimo tra la fine di una replica e l'inizio di quella successiva. Si inizia morendo. Ma si tratta di una morte scenica, di un morire nel fittizio. Otello non ucciderà Desdemona e non si ucciderà. Alla fine dello spettacolo, carezzando la sua memoria si addormenterà nella nostalgia delle sue imprese, dicendo la sua ultima battuta:

“ ...Ah, ...ecco... Una volta io... ad Aleppo... (*dimenticando il gesto... S'addormenta*)⁵⁴

Carmelo Bene chiarisce il suo pensiero sulla morte (sulla morte in scena e sulla morte in generale), parlando di un metodo recitativo che si insegnava all'accademia:

Era un metodo fondato sul risveglio dei sentimenti. Per commuoverti dovevi fare cose turpi, come pensare che tua madre era morta. Stanislavskij beato. Io a mia madre volevo molto bene, m'aveva pure concesso di iscrivermi all'accademia, ma pensarla cadavere mi ripugnava, e comunque non mi risvegliava un bel niente. Non mi faceva piangere. La morte, in generale, non mi ha mai fatto piangere. È così incipiente. È un incipit.⁵⁵

Ecco la formula della sua “rivoluzione copernicana”: Eppure (non) si muore. La morte è un inizio. Come in *Romeo e Giulietta*, dove la morte di Mercuzio è l'inizio dello sviluppo della sua virtualità. Come abbiamo visto, con una morte inizia il suo *Otello* e un giorno dopo la morte di Carmelo Bene, la versione televisiva del suo *Otello* comincerà la sua vita (vedi cap. 4). “Tutto è un modo di dire, se si dice.

Quando si muore è un modo di morire”⁵⁶, dice l’attore nel finale di *Credito Italiano*, “Una battuta in punto di morte e la morte è battuta”, potrebbe dire il suo Otello. Anche il poeta protagonista di *Capricci* (un film del 1969), si accascia per terra e cerca la posizione migliore per morire. *Majakovskij-Block-Esenin-Pasternak* è il sottotitolo di uno spettacolo-concerto nel quale Carmelo Bene si cimenta con i versi dei quattro poeti russi e che ha per titolo: *Quattro modi diversi di morire in versi*. Il morire in scena non è la morte. Morire in scena è un modo di morire, di finire in versi, come in una poesia di Baudelaire, poeta amatissimo da Carmelo Bene, dove si parla di morte e di versi:

- Je suis un *cimetière* abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs *vers*
Qui s’acharnent toujours sur mes *morts* les plus chers.⁵⁷

Nell’ultimo periodo di attività il lavoro di amputazione dei testi e della loro messin-scena si radicalizza. Carmelo Bene arriva a togliere completamente di scena l’azione, per mettere in risalto la componente sonora, un ulteriore e decisivo passo verso la rappresentazione dell’irrapresentabile. Il corpo dell’attore, quasi immobile sulla scena, è solo la cassa di risonanza della propria interiorità (come in *Macbeth* del 1983). Il corpo dell’attore tende a cancellarsi e la voce amplificata - da impianti degni dei grandi concerti rock – ad invadere lo spazio, come nella *Lectura Dantis* dalla Torre degli asinelli a Bologna del 1981.

Nelle sue esibizioni concertistiche, C.B. si fa spesso applicare, prima di salire in palcoscenico, vistosi cerotti adesivi su tutto il viso: [...] Il risultato che si propone Bene è la cancellazione del viso-interferenza, l'invisibilità⁵⁸

Il suo modo di agire sulla scena, già tendete all'aprassia, ora diviene vera e propria stasi. Carmelo Bene immobile, spesso seduto, è circondato da una scenografia che conserva comunque quell'impatto visivo che aveva caratterizzato le sue produzioni teatrali e cinematografiche precedenti. L'importanza che Carmelo dà alla componente visiva dei suoi spettacoli è testimoniata dal fatto che spesso per realizzarla si affida a pittori o scultori. In *Hommelette for Hamlet*, ad esempio, le scene sono dello scultore Gino Marotta. "Macchina attoriale" è il nome che Carmelo Bene dà all'ultima creazione della sua "rivoluzione copernicana" del teatro:

La macchina attoriale (coniugata alla strumentazione fonica amplificata e alla lettura come non ricordo) è, finalmente, la dissoluzione d'ogni problematica equivoca – ogni problema è un falso problema – teatrale. [...] è l'esplosione indiscutibile (intestimoniabile) di qualsivoglia teatrino nel teatrino, d'ogni allestimento "fondato" sulla testualità drammaturgica, d'ogni velleità decorativistica di regia che si ponga come messinscena di "pretesto" e di "critica al testo", d'ogni escamotage di "scrittura scenica" in quanto culturalità cartacea a monte, ecc.⁵⁹

Carmelo Bene preciserà che macchina attoriale lo era sempre stato, anche quando non recitava amplificato:

Fin dagli esordi, senza alcun supporto elettronico, mi producevo oralmente come già avessi incorporata una strumentazione fonica a venire. Non recitavo, non ho mai recitato, per un “di fuori” [...] Suoni masticati e deglutiti all’interno della cavità orale, piuttosto che estroversi⁶⁰

La recitazione si allontana dalla prosa per farsi canto. Un’idea di teatro che era già presente nel Bene bambino:

Per me il teatro era solo quello d’opera [...] Mi ci portavano i miei genitori, appassionati di lirica, quando andavamo in villeggiatura. Il teatro era cantato. Lo vedevo e soprattutto lo ascoltavo in radio. Ignoravo il teatro di prosa. E non ho mai smesso di ignorarlo.⁶¹

E Jean Paul Manganaro vede addirittura in Carmelo Bene un predestinato:

[...] un nome può di per sé contenere ed esemplificare tutto un destino: nel nome di Bene ci sono il *carne* e il *melos*.⁶²

Per la macchina attoriale, il testo è ancora un semplice pre-testo, materiale per le variazioni. L’attore diventa sempre di più il centro dell’evento teatrale, mentre la regia viene definitivamente bandita dalla scena. L’attore assumerà tutte le voci dell’evento teatrale. Nei suoi ultimi spettacoli Carmelo Bene sarà spesso da solo sul palco (raramente accompagnato da una attrice) e tutti gli altri personaggi verranno evocati in playback dalla sua voce. Come in un concerto, l’attore ha davanti un libro-spartito che però non gli serve per ricordare la parte, la lettura viene intesa come un non ricordare. L’attore mangia il libro e lo vomita sulla scena. Leggere sig-

nifica cancellare lo scritto tramite l'orale: lo scritto è la fissazione di una oralità ad esso precedente, la lettura ha la funzione di liberare le energie della parola, represses nella sua fissazione in segno grafico. La potenza repressa della parola viene liberata ponendo l'accento sul suono, sul significante. Lo spettatore non può andare a teatro a sentire la voce dell'attore che riferisce significati, ma solo abbandonarsi al gioco sonoro dei significanti. I microfoni non vengono utilizzati, come nel teatro di prosa, per far arrivare meglio allo spettatore la voce dell'attore. Il volume eccessivo delle casse produce un blow-up acustico che non favorendo la riconoscibilità dei suoni, complica la comunicazione tra palco e platea. Un fenomeno che Carmelo Bene spiega con un esempio ottico:

[...] ho tra le mani un foglio, scritto o disegnato. A distanza, ne decifro perfettamente i margini e il significato totale. Lo accosto a venti centimetri dagli occhi e ne decifro il senso dei dettagli. Avvicino questo foglio al mio naso e qualunque leggibilità è sbiancata. Il massimo del *Blow-up* ottico-acustico coincide con il minimo dell'ingrandimento (visibilità-udibilità zero). Ecco l'amplificazione come ri-sonanza. [...] È accecato l'ascolto.⁶³

L'amplificazione non sarà, come nel normale teatro di prosa, la protesi della voce, sarà al contrario un modo per togliersi ulteriormente di scena:

La mia strumentazione fonica non si limita ad amplificare. Esige altro. Arriva ad altro. Arriva a troncare ogni comunicazione, è un *dentro* che parla a un altro *dentro*. È il "tra" che salta. Salta tutto completamente, salta la mediazione, salta la retorica del porgere, del portare la voce. Più che recitati, dall'*Otello* in poi, i miei sono spettacoli ingoiati.⁶⁴

Ma se la macchina attoriale si toglie di scena, il pubblico – con il quale prima non si cercava la relazione - arriverà ad essere “espulso” dalla sala:

Piano piano pervenni, dal cinema in poi, alla decisione di recitare al “Quirino” per degli spettatori accomodati all’”Argentina”. Ecco la chiusura ermetica. L’edificazione della quarta parete. Tecnologicamente come? [...] mentre il palcoscenico del “Quirino” [...] è assordato da dieci-dodicimila watt [...] gli spettatori al teatro Argentina sono penetrati all’interno del loro corpo d’ascolto. Ecco il *di dentro* che tra-passa a un altro *di dentro*. *Voce ascolto* e *voce-udita* intime proprio perché dislocate, sottratte l’una all’altra. Che cosa è *caduto* in tutto questo? La traiettoria del flusso orale riferito.⁶⁵

Dall’*Otello* in poi, gli spettacoli di Carmelo Bene diventano sempre più simili a dei concerti, che a degli spettacoli di prosa.

[...] L’*Otello* doveva segnare il suo addio al teatro e infatti basandosi tutto sulla partitura sonora già entrava nel campo della musica;⁶⁶

Concerti tenuti da una voce che con le sue variazioni di colore, sembra comportarsi come un’orchestra. Jean Paul Manganaro, parlando del suo *Manfred* del 1979 (anno in cui è contemporaneamente presente sulle scene con *Otello*) sottolinea la mostruosità della voce di Carmelo Bene:

[...] Quel suo polimorfismo vocale che attraversa tutti gli stadi umani e animali passando per scale e toni, sfuggente dal nasale al gutturale, dall’assordante al vellutato con insinuazioni continue di freddezza, asprezza, rabbia, dolcezza e pietà, ne fa un *monstrum*.⁶⁷

NOTE - capitolo 1

¹ Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma – Bari, 2000. Pag 10,11

² *Ibidem.* pag 475

³ *Ibidem.* Pag 13,14. Corsivo mio

⁴ Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna, 1994. Pag 125. Corsivo mio

⁵ André Bazin, *Che cosa è il cinema*, Garzanti Editore, Milano, 1999. Pag 154

⁶ si pensi ai molti adattamenti per il grande schermo di classici teatrali o alle personalità teatrali chiamate dai fratelli Lafitte per produrre i loro “film d’arte”

⁷ Franco Prono, *Percorsi teatrali della televisione italiana* in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994. Pag 58

⁸ intervista di Antonio Lubrano a Eduardo De Filippo. Radiocorriere tv, numero 52, 25 – 31 dicembre 1977 in *Eduardo, l’arte del teatro in televisione*, (a cura di) Antonella Ottai, RAI Radiotelevisione italiana, Roma, 2000.

⁹ Lo spettacolo teatrale andato in scena a Spoleto nel 1969, era congegnato in modo tale da non permettere una visione d’insieme. Lo spazio - abbattendo la canonica divisione tra palcoscenico e platea - era formato da due diverse piattaforme, in mezzo alle quali il pubblico assisteva in piedi. Il passaggio di alcuni carrelli, sui quali gli attori arrivavano declamando i versi, costringeva gli spettatori a muoversi. La presenza di più scene recitate contemporaneamente, obbligava il pubblico ad una visione selettiva ed “antologica” dell’evento. L’impossibilità di vedere tutto, rendeva possibile la costruzione di un personale montaggio spettacolare, a seconda del percorso visivo seguito.

¹⁰ *Bettina* (prima parte: *La putta onorata*, seconda parte: *La buona moglie*) di Carlo Goldoni, trasmessa in due puntate il 24 e il 25 giugno del 1976. *Gian Gabriele Borkman* di Henrik Ibsen trasmesso il 4 gennaio 1982

¹¹ Marco DeMarinis, *Assestamenti teorici provvisori sull’uso degli strumenti audiovisivi nello studio del teatro* in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 182

¹² *Ibidem.* Pag 184

¹³ Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, op. cit., Pag 10,11

¹⁴ André Bazin, op. cit., Pag 3

¹⁵ Maurizio Grande, *Il teatro verticale* in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 213

¹⁶ *ibidem.* pag 214

¹⁷ *ibidem.* pag 215

¹⁸ *ibidem.* pag 216

¹⁹ *ibidem.* pag 217

²⁰ A cominciare dalla sua storia produttiva: *L’Otello* venne girato negli studi RAI di Torino nel 1979. Il materiale filmato è stato montato però nel 2001.

²¹ Intervista a Walter Maestosi sul sito internet: <http://www.caffeeuropa.it/attualita03/173bene-accademia.html>

²² Giancarlo Dotto, *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 56

²³ Maurizio Grande in AA. VV. , *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio editori, Venezia, 1990. Pag 112

²⁴ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 61

²⁵ *Ibidem.* Pag 123

²⁶ *Ibidem.* Pag 123

²⁷ *Ibidem.* Pag 127

²⁸ *Ibidem.* Pag 127, 128

²⁹ *Ibidem.* Pag 124

³⁰ *Ibidem.* Pag 131, 132

- ³¹ *Ibidem*. Pag 175
- ³² *Ibidem*. Pag 182
- ³³ Carlo Cecchi, *contro la rappresentazione* in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, linea d'ombra, Milano, 1995. Pag 69
- ³⁴ *Ibidem*. Pag 69
- ³⁵ *Ibidem*. Pag 69
- ³⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit. Pag 310,311
- ³⁷ *Ibidem*. Pag 323
- ³⁸ *Ibidem*. Pag 313
- ³⁹ Umberto Artioli in AA. VV. , *Il teatro senza spettacolo*, op. cit., Pag 106
- ⁴⁰ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 328
- ⁴¹ *Ibidem*. Pag 333
- ⁴² Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002. Pag 105
- ⁴³ *Ibidem*. Pag 105
- ⁴⁴ Gianni Tuchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore*. in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, op. cit., Pag 103
- ⁴⁵ Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Sovrapposizioni*, op. cit., Pag 100
- ⁴⁶ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni editore, Roma, 1985. Pag 202
- ⁴⁷ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore per Bene* in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, op. cit., Pag 37
- ⁴⁸ Gianni Tuchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore*. in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, op.cit., Pag 101
- ⁴⁹ Carmelo Bene, *Credito Italiano/V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano, 1967. Pag 116
- ⁵⁰ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 208
- ⁵¹ *Ibidem*. Pag 213
- ⁵² *Ibidem*. Pag 214
- ⁵³ Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*, op. cit., Pag 141
- ⁵⁴ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 154
- ⁵⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 45
- ⁵⁶ Carmelo Bene *Credito Italiano/V.E.R.D.I.*, op. cit., Pag 163
- ⁵⁷ Sono un cimentero aborrito dalla luna,/dove, come rimorsi, lunghi vermi si trascinano/ e infieriscono sui miei morti più cari. (traduzione di Claudio Rendina), corsivo mio. *Spleen* in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Newton Compton editori, Roma, 1992. Pag 147. Si tenga presente che la parola francese "vers", significa sia "vermi" che "versi" e che la parola "morts" (morti) è omofona a "mots" (parole)
- ⁵⁸ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 340
- ⁵⁹ *Ibidem*. Pag 337
- ⁶⁰ *Ibidem*. Pag 337, 338
- ⁶¹ *Ibidem*. Pag 41
- ⁶² Jean Paul Manganaro, *Il pettinatore di comete* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 65
- ⁶³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 340
- ⁶⁴ *Ibidem*. Pag 349
- ⁶⁵ *ibidem*, pag 339
- ⁶⁶ Franco Quadri in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 352
- ⁶⁷ Jean Paul Manganaro in Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 352

L'OTELLO TEATRALE DI CARMELO BENE

La prima edizione diell' *Otello (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, debutta il 21 gennaio 1979 al teatro "Quirino" di Roma. Carmelo Bene è regista, scenografo e costumista. Le musiche originali sono di Luigi Zito. Insieme a Carmelo Bene protagonista, sul palco ci sono anche: Cosimo Cinieri (Iago), Luca Bosisio (Cassio), Jean Paul Boucher (Roderigo), Cesare Dell'Aguzzo (Jolly), Licia Dotti (Emilia), Susanna Javicoli (Bianca), Michela Martini (Desdemona). *Otello* vince tutti e cinque i premi della critica: miglior spettacolo, miglior regia, migliori scene, miglior attore, miglior attore non protagonista. Lo spettacolo segue abbastanza fedelmente la linea shakespeariana, ma le battute vengono compresse o spostate. Carmelo Bene ridisegna la tragedia shakespeariana, stravolgendola secondo i principi del suo *stile*:

Questo Otello sarà velato, fasciato, protetto da un doppio ordine di eventi spettacolari: quelli relativi al personaggio di Otello e al testo Shakespeariano (rispettosi della tradizione e della memoria di secoli depositata nella coscienza dello spettatore) e quelli relativi ad un'"altra vista" del pubblico. [...] per cui si può scorgere nell'evento

teatrale una operazione compiuta sul teatro e sulle attese dello spettatore, sull'attrezzatura scenica che "consente" il teatro e tuttavia ne denuncia l'insufficienza del "rappresentare" quanto già si sa. In tal modo Carmelo Bene rispetta le regole del gioco teatrale ma mira anche a scompagnarle [...]¹

Si tratta come sempre in Carmelo Bene di un saggio critico su Shakespeare. Le regole vengono scompagnate, partendo dal personaggio che dà il titolo alla tragedia. Per Carmelo Bene, Otello non sarà semplicemente il geloso o il grande generale raggrato da un astuto alfiere:

Nei raggiri della corte, Otello si colloca dunque come un barbaro eccessivamente civilizzato, un *monstrum*, un "diverso" che si conquista la fede con gloria militare, ma che resta pur sempre "il moro", uno straniero, un soldato dai natali sconosciuti. Nella corte e nella Politica del Palazzo, Otello inserisce il cuneo dell'amore, la scheggia del privato, la sconnesura del costume alieno; altera le leggi scritte e quelle non scritte del potere, usurpa la tradizione, scrolla le usanze. La sua negrezza, per di più, è scandalosa portatrice di una bianca castità, negatrice di lussuria e di lusso; tenera mollezza dell'ingenuità e fosco accendersi del carattere che accoglie la passione solo nella cura dell'onore.²

Lo spettacolo comincia con la famosa scena della camera da letto, nella quale Desdemona viene soffocata, ma qui Otello non la ucciderà:

perché non crede alla duplicazione sulla scena di quanto è scritto nel copione. Otello lascerà Desdemona addormentata su quel letto di trame che ha dissolto il loro amore intoccabile³

Ma anche perché nel teatro di Carmelo Bene non si muore, ci si addormenta o si muore “come un cigno”, si muore in musica, come dirà alla fine Emilia. La morte di Desdemona è una necessità teatrale, dettata dal copione, dalle sue parole, ma nel teatro di Carmelo Bene le parole cessano di fare testo. E come si potrebbe replicare questa morte tutte le sere? Allora questa famosa scena, Carmelo Bene la inserisce all’inizio dello spettacolo, quasi a volerla citare per rispetto del testo - come se ci trovassimo tra la fine di una replica e l’inizio di quella successiva - ma contemporaneamente lasciando intendere che non ci sarà nessun uxoricidio, che questa tragedia non si farà.

[...] la *Seduzione* di ciò che in scena non appare celebra il suo trionfo in *Otello* [...] Per questo, dunque, era necessario sbarazzarsi, sin dal principio, dell'intrigo e di Desdemona, puri impedimenti al desiderio che spinge Otello da pettegolezzi e vecchie *scenate*.⁴

Non assistiamo infatti alla tragedia che ci aspetteremmo, alla stessa trama replicata da quattrocento anni. Questo Otello sarà la tragedia del diverso, il mostro, al quale tutti vogliono somigliare. La sua diversità consiste nell’essere l’ultimo sopravvissuto della civiltà dell’onore e della gloria, una civiltà alla quale si oppone Iago, personaggio simbolo della civiltà dell’uomo non eccezionale, che persegue i propri interessi sfruttando l’astuzia e il tradimento. Dopo questa scena iniziale, Iago ed Emilia sulla sinistra ripropongono le vicissitudini del loro ménage subdomestico, commentato dai suoni di piatti e stoviglie. Mentre lei sparcchia la tavola, Iago legge il libro delle

avventure di Otello mandandole a memoria, come se stesse studiandone la parte e infatti, poco dopo, Iago tenterà di strangolare Emilia come se fosse la sua Desdemona. Infine lui sporcherà di nero la sua faccia con la polvere raccolta sul pavimento della scena, mentre lei gli fischerà la testa, come fa Desdemona con Otello. Dopo essersi soffiato il naso con un fazzoletto, il malvagio alfiere ripropone con Roderigo e Brabanzio (sotto la casa del vecchio padre di Desdemona, che Otello ha appena sposato) la scena della “bestia con le due schiene”. Carmelo Bene sottolinea la contemporaneità del matrimonio di Otello e l’inizio del lavoro di Iago. Otello si degrada nel matrimonio per questo, secondo Carmelo Bene, Iago non è il carnefice ma il complice del Moro. Otello all’inizio dello spettacolo è nero, ma piano piano, saranno gli altri a sporcarsi e a diventare neri, mentre lui andrà sempre di più sbiancandosi. La degradazione, la perdita di stile di Otello viene resa tramite il gioco dei colori:

E tutto lo spettacolo è incentrato sul contrasto tra bianco e nero e sul contrasto tra: La “diversità” di Otello (e forse anche di Cassio, fiorentino) e la “legittimità” (in quanto bianco, veneziano e perché scelto come luogotenente da tre senatori) di Iago [...] ⁵

Qui Iago deve ridurre il magnifico onore di Otello, alla sua dimensione “subdomestica”, portarlo nel mondo delle passioni quotidiane, tanto lontane dal mondo favoloso nel quale il Moro è immerso. Se la tragedia è la rappresentazione di azioni compiute da uomini più grandi di noi e inferiori agli dei, Iago è l’antieroe, colui che

fa diventare l'eroe uguale a noi. Ed infatti come nota Lombardo, con Otello siamo di fronte ad un nuovo tipo di eroe tragico, l'eroe tragico moderno: non più vittima del fato, ma della sua incapacità di leggere la realtà:

Certo egli è vittima della diabolica intelligenza «teatrale» di Jago [...] Ma Jago non è il fato. Othello ha una responsabilità individuale, diventa vittima di Jago perché è troppo credulo, è cieco di fronte alla realtà, non sa leggere il mondo. È immerso, con la nostalgia e la memoria, in un suo remoto, quasi favoloso passato di gloria e regalità e magia [...] il presente non sembra esistere per Othello, e la stessa realtà del passato è diventata una sorta di favola della sua vita, quel «racconto» [...] che ha incantato Desdemona e incanta i senatori [...] Immerso in sua realtà non libresca e tuttavia diventata sogno, fantasia, racconto, Othello si muove in Venezia senza nulla veramente vedere. Non vede, così, la propria condizione di diverso, di *stranger* ⁶

Come sempre in Carmelo Bene, la vicenda smargina nella metateatralità. Possiamo allora intravedere nella vicenda (l'«altra vista» di cui parla Maurizio Grande) del moro di Venezia, la:

[...] Tragedia indicibile di un attore che ha svuotato a tal punto la sua parte da consegnare al teatro un fantasma: il fantasma di un ruolo messo nelle mani di un autore (Bene-Otello) che assottiglia la finzione drammaturgica per ingigantire i materiali dell'inganno a teatro: voce, luci, musica, costumi; [...]⁷

Bene-Otello, tramite la tragedia shakespeariana parla di sé, della sua tragedia di attore:

La tragedia dell'attore che non vuole tornare dietro le quinte dopo la rappresentazione, che vuole rivedere il copione, che ha scoperto altre strade per mettere in scena la tragedia, che si sente diverso e irriducibile sia al "mestiere del tragico" e sia al "consumo di tragico" ⁸

Quando la scena si sposta a Cipro, quel fazzoletto che abbiamo visto passare di mano in mano, si fa gigante e va ad occupare l'intero fondale, mentre una voce grida: "UNA VELA!...UNA VELA!". Seguono i giochi di parole a sfondo sessuale tra Desdemona, Iago ed Emilia, poi Cassio si allontana con le due donne. La prima parte dello spettacolo si conclude con l'accensione e lo spegnimento di alcune candele che lasciano intravedere brani della tragedia. All'inizio della seconda parte, il sipario aprendosi, mostra agli spettatori un enorme fazzoletto con tante fragole disegnate quanti sono i personaggi in scena. Otello – che ha già tradito se stesso sposando Desdemona - continua a degradarsi ogni qual volta sua moglie, lasciato il "libro delle avventure di Otello", si spoglia per offrirglisi come donna lasciva. La degradazione viene resa visivamente con lo strapparsi di dosso, da parte di Otello, quelle medaglie e quei gradi che adornano il suo vestito di soldato. Otello continua a degradarsi e a perdere il suo stile, la sua diversità. Il culmine si raggiunge nella scena in cui l'amplesso tra Otello e Desdemona – durante il quale lei gli parla di Cassio aumentando i suoi sospetti – si conclude con il corpo della giovane veneziana sporcato dal trucco dell'ormai sbiancato e degradato generale nero. L'apprendistato d'attore di Iago è completo. Iago e Otello sono livellati nella bassezza, così insieme – in uno scambio serrato di battute – discutono del modo in cui

uccidere Desdemona. A questo punto molti dei personaggi sono sporchi di nero, mentre Otello è quasi bianco.

Otello che sbianca definitivamente: il suo disonore. Tutto lo spettacolo è sul contrasto del bianco sul nero e del nero (in quanto sporco-affumicato) sul bianco, il bianco immacolato delle coltri, dei fazzoletti, delle vele. Come un contagio. Maquillage e démaquillage. Sporatura degli altri ⁹

Segue la scena del ferimento di Cassio e dell'assassinio di Roderigo, risolta da Bene in un modo particolare: Gli attori sguainano le spade, sincroni col rumore delle lame, ma non c'è azione; Iago, Roderigo, Cassio, fendono l'aria. Alla fine Roderigo muore chiudendo gli occhi, come se si fosse addormentato. Nel finale si ritorna alla scena, con cui era iniziato lo spettacolo, cioè la non morte di Desdemona:

[...] il finale quanto di più lirico abbia mai portato a teatro. Otello bacia sulla fronte Desdemona, è troppo tardi, lei sviene, lui scivola giù dal letto in ribalta, accecato dalle lacrime, cerca tentoni i gradi del suo costume...poi affascinato contempla la mano, quasi nera della polvere del palcoscenico, per un attimo sfiorato da una carezza svogliata della sua memoria. E tentando di portarsi quella mano al volto..."Ah,...ecco...Una volta io...ad Aleppo", dimenticando il gesto, s'addormenta.¹⁰

LA SCENOGRAFIA

La scenografia è composta solo di un letto che occupa il centro del palcoscenico.

Tutto avviene intorno e sopra a questo letto:

Carmelo Bene ha immaginato la tragedia di Otello in una scena cortigiana centrata attorno a un grande letto, corpo luminoso tra quinte e fondali neri, spazio scenico privilegiato dell'azione drammatica, che è come risucchiata in questa grande alcova delle passioni e del potere. Tutto ciò che accade in scena accade sopra, intorno, ai piedi di questo letto rotondo ricoperto di lenzuola candide, via via illuminato o smorzato nella penombra, affollato di personaggi che lo attraversano con i loro intrighi e raggiri.¹¹

Il letto, l'alcova di Otello e Desdemona, diviene nello spettacolo di Bene il centro scenografico attorno al quale si svolge lo spettacolo, come se fosse la sintesi di tutti i luoghi della vicenda. La centralità di quest'unico elemento scenico, si sposa con la scelta registica di ridurre al minimo i movimenti degli attori. Un letto che sembra galleggiare sull'acqua – effetto creato dal pavimento, fatto di un materiale riflettente - quella dei canali veneziani, ma anche quella che circonda Cipro. L'elemento scenografico più importante è il fazzoletto:

Tema centrale della tragedia del Moro di Venezia è dunque il panno candido (lenzuolo e fazzoletto) che si impregna di luce colpito dai riflettori, oppure si addensa e si spegne, si rende come opaco, perché i personaggi che gli ruotano intorno lo imbrattano con i loro maneggi [...] I veli che circondano la "scena di Otello" sono metaforicamente, i legacci che hanno tessuto da sempre la sua storia e il destino di questo personaggio.¹²

Da semplice strumento del piano di Iago, il fazzoletto diventa il punto centrale dello spettacolo, assumendo un valore simbolico elevato:

Un fazzoletto di quaranta centimetri diventa vela, stendardo, alcova smisurata di lenzuola e vesti strappate. Non è più il banale strumento dell'ordito di Iago. Sottratto alla trama, appare ovunque. Bianco.¹³

Un particolare scenico che come altri elementi dello spettacolo – la voce ad esempio – viene ingigantito, amplificato. La sua amplificazione ha una duplice funzione, da un lato sarà l'immagine delle vele quando Otello arriverà a Cipro, dall'altra sarà la sintesi visiva della condizione di Otello:

[...] il fazzoletto che viene piano piano ingigantito sul fondale, *come se fosse ripreso in un dettaglio a tutto schermo*, in sovrimpressioni, ad indicare la crescita spaventosa dell'insidia, la cifra visiva di una manipolazione inarrestabile che avvolge Otello.¹⁴

Una manipolazione che lo porterà alla fine a:

[...] cedere la sua diversità, i suoi stessi natali, il merito, l'onore, al raggio che stritola e pareggia, rende tutti uguali [...] ¹⁵

Abbiamo visto come e quanto sia importante, in questo spettacolo, il gioco del bianco e del nero. Sulla scena, questa opposizione fondamentale, viene resa tramite un utilizzo delle luci inteso a creare atmosfere caravaggesche. Zone illuminate del palcoscenico si alternano ad altre buie, dalle quali escono i personaggi (o parte dei loro

corpi) che sembrano *tramare nell'ombra*:

La gelosia (ma non solo quella di Otello) avvolge questo letto nuziale come una specie di muco lunare, bava maligna delle stelle che raggelano in una luce di ghiaccio la negrezza di Otello; ne schiariscono le parvenze perché – sbiancandole – lo rendono assimilabile agli altri personaggi, preso come loro nella macchina del potere e della guerra che non consente amori sublimi e virtù intatte. Il bianco dei veli e l'accecamento dei riflettori sono come il ghiaccio della gelosia che fascia di una trasparenza sinistra lo spessore del personaggio di Otello, smontandone la forza e la fierezza, le certezze e il portamento eroico mano mano che riescono a ridurlo, a rimpicciolirlo quasi, per farlo entrare nelle trame di un piano che deve fiaccarne la diversità e l'onore.¹⁶

ATTORI

Gli attori sono dei manichini. I loro costumi eccessivi, roboanti sono (come sempre accade in Carmelo Bene) studiati per impedirne i movimenti. I loro movimenti sembrano una parodia di quelli di Otello. Gli altri personaggi sembrano una versione degradata del Moro. Otello indossa un costume cinquecentesco ed ha il volto nero.

Un nero che alla fine sparirà, asportato dagli altri personaggi:

Il nero della diversità di Otello si stinge negli amplesse sul corpo di Desdemona, contagiando tutti gli altri ruoli-corpi, avvocati in una sola voce, la mia in playback¹⁷

All'inizio dello spettacolo, tutti gli attori sono in scena. Il loro movimento intorno al letto è ridotto al minimo. Alla geometria spaziale si sostituisce “una geometria delle

velocità e delle intensità, degli affetti”¹⁸ affidata alla parte sonora dello spettacolo:

Nella sua riduzione all'essenziale, la messinscena dell'Otello non ammette altro movimento che quello della vocalità, svolto con tutti i crismi del discorso musicale.¹⁹

Ma le voci di questo discorso, sono quelle di Bene e Cinieri che doppiano in playback quelle di tutti gli altri personaggi, ad eccezione di quelli femminili:

manichini a sostegno di una voce in playback [...] destituiti di ogni spessore psicologico e scenico, appaiono e dispaiono come fantasmi [...] In primo luogo, per la nota avversione da parte di Carmelo Bene per la “rappresentazione” [...] avversione a prendere sulla scena [...] il posto di un altro e credere che veramente si è lui, fingendone sospiri, lamenti, dolore carattere. In secondo luogo, per il profondo disprezzo che Carmelo Bene nutre per gli attori e per la loro maniera falsa e retorica di impersonare figure [...] Come in molti spettacoli, l'attore viene dunque “cancellato”, la sua parte appena accennata, il suo ruolo smorzato [...] All'attore non spetterà altro compito che quello di *stare* sul palcoscenico e di *prestare* la sua persona fisica al *playback* che lo annulla.²⁰

All'inizio di *Otello o la deficienza della donna*, Carmelo Bene descrive il comportamento dei personaggi del suo spettacolo. Desdemona è una:

adolescente madonna veneziana – “prima attrice giovane – è essenzialmente SPETTATRICE LETTRICE ASCOLTATRICE della FIABA d'OTELLO: è abbastanza per farne una VITTIMA
[...]
Ella, pure se “onesta”, non dà l'AFFIDAMENTO d'uno JAGO. *Non ne ha* l'INFEDELTA' necessaria a soddisfare il DESIDERIO EROTICO del “MORO”, né a garantirgli QUIETE e/o FOLLIA TEATRALI...
INNOCENTE *su qualsivoglia pagina di cronaca nera è tre volte COLPEVOLE TEATRO*²¹

Emilia è la volgarizzazione di Desdemona e Bianca la sua prostituzione: le tre donne vanno intese infatti come un unico volto di donna a tre profili. I personaggi maschili, come abbiamo detto, sono doppiati da Bene e Cinieri:

RODERIGO MUTO

Un BRABANZIO vocalmente artefatto da JAGO

E soprattutto MICHELE CASSIO “doppiato” – sincrono e no – sempre da JAGO²²

Questi agiscono sulla scena come attori senza ruolo, fatti “della stoffa medesima dei segni”, sono soffi di Jago, sono destinati a visualizzare il suo apprendistato. Iago è l’apprendista dello stile teatrale di Otello:

*di fronte al NERO – OTELLO, Iago è SCENICAMENTE
l’APPRENDISTATO elevato a METODO...*²³

Secondo Carmelo Bene il rapporto tra Iago e Otello è un rapporto di amicizia non tradita, perché il tradimento è un destino riservato ai ruoli, mentre loro vanno intesi come attori. Iago non può tradire Otello perché lui si è già tradito sposando Desdemona, si è già degradato. Carmelo Bene sottolinea la contemporaneità, presente già in Shakespeare, dell’iniziativa di Iago e del matrimonio di Otello. Una degradazione civile e militare lega Otello, Cassio e Iago: Generale, luogotenente, alfiere. Cassio dovrà assumere su di sé: “*Il FANTASMA del FEMMINILE ASSENTE nel “donesco” a disposizione*”²⁴, mentre Iago dovrà soccorrere “teatralmente” Otello degradato.

CIECO CHI GUARDA (O IL LAVORO DELL'ONESTO JAGO)

Tutto lo spettacolo di Carmelo Bene è giocato sulla paradossale dialettica tra bianco e nero. Il nero, metafora cromatica della diversità di Otello, il “candore nero” del suo *stile* in opposizione al bianco e sciatto mondo “subdomestico” dell’oscuro Iago. L’opposizione paradossale di questi due colori era centrale già nel testo shakespeariano. Nella sua prima tragedia *Tito Andronico*, Shakespeare rispettando la tradizionale identificazione del nero con la malvagità, crea il personaggio del diabolico Aron. Nella sua maturità di scrittore, Shakespeare rovescia questo topos del dramma inglese. In *Otello* il malvagio non è più un nero ma il bianco e integrato veneziano Iago. Per il pubblico elisabettiano questa inversione rappresentava una grande novità e Shakespeare, da navigato uomo di teatro, ne sfrutta sapientemente l’effetto. Otello non compare all’inizio del dramma, gli altri personaggi (soprattutto Iago) parlano di lui non chiamandolo mai per nome. Iago, parla del suo generale *dipingendolo* come un lussurioso e scellerato incantatore di ragazze veneziane (così lo descriverà anche Brabanzio), non discostandosi dalla tradizionale identificazione del nero col diabolico. Così facendo Iago prepara il pubblico (noi ma anche e soprattutto il pubblico elisabettiano per il quale *Otello* fu scritto) all’incontro con un demone nero. Ma all’ingresso di Otello in scena, non ci troviamo davanti ad un mostro ma ad un personaggio che usa un linguaggio forbito e che tutti (inclusa la maggiore autorità della repubblica veneziana, il Doge) chiamano “prode”. Per la

platea elisabettiana, abituata ad associare il personaggio nero con qualcosa di sinistro, questo ingresso rappresentava un forte scossone alle proprie abitudini cognitive. Iago ci ha ingannati, ci ha presentato un personaggio che in realtà non è come lui l'ha descritto. Questo è il suo primo inganno e noi le prime vittime del suo diabolico lavoro. Il personaggio di Iago ha sempre esercitato un certo fascino, sugli attori e sul pubblico, a causa della enigmatica particolarità del suo incarnare il tipo del malvagio. Iago è un carattere tipico del dramma medievale inglese, il vizio. Shakespeare rende più complesso questo carattere, tradizionalmente affidato ad attori comici, dotandolo di una intelligenza diabolica che non lo fa essere un semplice mentitore, ma un vero e proprio diavolo tentatore:

[...] nella prima scena Shakespeare fa dire a Iago: I am not what I am (Non sono quel che sono), affermazione che si colora di un significato perché modellata in negativo sull'espressione che nella versione inglese della bibbia (Esodo, 3.14) indica il nome stesso di Dio, I am what I am [...] Iago si caratterizza come l'opposto di Dio, cioè il demonio.²⁵

Un demonio che perseguita il moro. Il suo ruolo di persecutore viene manifestato dall'ironia drammatica di Shakespeare, già con la scelta del nome. Se nella novella di Giraldi Cinthio si parla solo di un "bellissimo e malvagio Alfiero", in Shakespeare:

La scelta di Iago (spagnolo per Giacomo) è ancor più significativa [...] secondo la leggenda l'apostolo era riapparso sulla terra nell'843 su un cavallo bianco mettendo in fuga settemila mori [...] perciò era chiamato Iago matamoros, ossia Giacomo sterminatore dei Mori.²⁶

Come il diavolo, Iago non mostra direttamente la propria natura, al punto che tutti gli altri personaggi, Otello per primo, lo chiamano “onesto”. Questo suo sembrare onesto è il frutto della sua particolare tecnica di mentitore:

Per quanto paradossale possa sembrare [...] Jago di solito non mente, almeno nel senso stretto del termine. La reticenza, l'insinuazione, l'iterazione, la domanda retorica, l'uso di termini che hanno più significati, tutto questo è al centro della sua costruzione; ma è sempre il suo interlocutore a completare quell'opera aperta che egli ha saputo creare.²⁷

Più che essere tradito da Iago, è Otello stesso a *tradirsi* e ad ingannarsi, leggendo male le parole del suo alfiere. L'agire di Otello è frutto di una cattiva interpretazione delle parole di Iago, che dal canto suo fa vedere ad Otello, ciò che lui stesso vuol vedere.

Non a caso è centrale [...] la parola “lie”, quella paroletta polisenso che Jago butta là [...] Giacere? Mentire? È Othello e non Jago, ad assegnare alla parola il significato più “apt and true”, più adeguato a quelli che sono in quel momento i suoi timori, quando immagina che sua moglie sia *andata a letto* con Cassio, invece di rendersi conto che qualcuno sta *mentendo* spudoratamente sul conto di lei. [...] Il progetto di Jago consiste soprattutto nel comporre una grande menzogna con pezzi di verità o con mezze verità²⁸

Le parole di Iago sono un trompe l'oeil: chi guarda la realtà tramite le sue parole in realtà non vede la realtà; come chi (non) leggesse su di un foglio la frase “cieco chi legge” scritta con inchiostro simpatico:

Jago è un artista che non dipinge con colori e pennelli le sue opere, ma assembla *objets trouvés* in sculture mostruose; i pezzi di realtà che usa, in sé neutri e innocui, una volta messi insieme scatenano pericolose passioni. La sua “arte” è, in questo senso, più simile a quella del regista di cinema che a quella dello scrittore o dell’artista figurativo.²⁹

Se guardassimo la vicenda shakespeariana, con gli occhi di Iago e con un pò del suo cinismo, potremmo dire che gli unici personaggi che mentono nel senso stretto del termine sono i poveri Otello e Desdemona (quest’ultima mente addirittura in punto di morte):

EMILIA: Chi ha compiuto quest’atto?

DESDEMONA: Nessuno: io stessa. Saluta per me il mio amato gentile. Oh...addio. (*muore*)

OTELLO: Com’è possibile ch’ella sia stata assassinata?

EMILIA: Ahimè, chi può saperlo?

OTELLO: L’hai udito dalla sua bocca: non sono stato io.

EMILIA: Ha detto proprio così. Bisogna pur che dica la verità.

OTELLO: Ella è discesa tra le fiamme dell’inferno nel mentre pronunziava la sua ultima menzogna. Sono stato io che l’ho uccisa.³⁰

Il lavoro dell’“onesto” Iago si gioca tutto sulle parole. Otello crede alle parole di Iago il quale, consapevole di questa debolezza, la sfrutta contro il suo generale:

[...] si potrebbe ingannare l’orecchio di Otello insinuando che Cassio è forse un po’ troppo intrinseco della moglie sua.³¹

Cieco chi guarda, sordo chi sente. L’errore di Otello è quello di fidarsi *ciecamente* del suo *orecchio*, bersagliato dalle parole di Iago. Otello è sordo anche quando il

diabolico alfiere, lo mette in guardia dal credere alle sue parole:

Ah! vi scongiuro...perché in quel che mi viene da sospettare è possibile che io m' inganni, dal momento che – lo confesso – il peggior difetto, la maledizione della mia natura è proprio di frugar negli angoli bui, e spesso la mia gelosia crea delle colpe che non esistono...³²

Ma quando Iago pronuncia queste parole, il cuore di Otello è già ferito, o meglio Otello si è già ferito al cuore e non ci sono parole in grado di curarlo, come sembrano dirci i versi di *Che cosa sono le nuvole?*, una canzone scritta da Pier Paolo Pasolini, colonna sonora dell'omonimo film, da lui diretto, ispirato all'Otello³³:

Il derubato che sorride
ruba qualcosa al ladro
ma il derubato che piange
ruba qualcosa a se stesso.
Perciò io vi dico
finché sorriderò
tu non sarai perduta.
Ma queste son parole
e non ho mai *sentito*
che un cuore, un cuore affranto
si cura con *l'udito*.
E tutto il mio folle amore
lo soffia il cielo
lo soffia il cielo... così.³⁴

IL CUORE E LE MANI

“Il derubato che sorride /ruba qualcosa al ladro /ma il derubato che piange /ruba qualcosa a se stesso.”. Questi versi della canzone di Pasolini parafrasano le frasi che il Doge - in *Otello* (I,3) – rivolge a Brabanzio, dopo che questi ha “concesso” malvolentieri la *mano* di Desdemona al Moro:

Fatti avanti, o Moro: ecco, io, qui, con tutto il *cuore*, ti do quel che con tutto il *cuore* – se tu già non l’avessi – vorrei impedirti di *toccare*.³⁵

Sorprende il fatto che anche davanti alle parole di Desdemona, che scagionano Otello dall'accusa di averla sedotta con sortilegi, sia il Doge che Brabanzio continuano ad usare - parlando del matrimonio tra Otello e Desdemona - espressioni che hanno a che fare con il campo semantico del furto. Il furto, insieme all'amore è uno dei motivi maggiormente presenti nell'*Otello*. Tutti i personaggi vengono derubati di qualcosa o almeno, credono di esserlo stati. Otello ruba Desdemona a Brabanzio, Cassio ruba il posto di luogotenente a Iago, Iago ruba i soldi a Roderigo, Emilia sottrae il fazzoletto a Desdemona, Otello crede che Desdemona gli abbia rubato l'onore e per questo le ruba la vita. Il furto dell'onore, la perdita del buon nome, sono temi centrali in questa tragedia. Cassio, nella scena della rissa (II,3) si rammarica perché è stato degradato da Otello, perdendo il suo buon nome:

[...] ho perduto la parte veramente immortale di me stesso, e quel che mi rimane è sol la parte della bestia! [...] ³⁶

Un buon nome perduto a causa del vino:

[...] un tal nemico che *deruba* il cervello! ³⁷

Il furto del buon nome è proprio uno degli argomenti usati da Iago – lo stesso che ha fatto consapevolmente ubriacare Cassio - per provocare la gelosia di Otello:

Il buon nome, nell'uomo e nella donna [...] è il gioiello più prezioso dell'anima. Chi ruba nella mia borsa, ruba soltanto del danaro [...]Ma colui che mi truffa del buon nome, mi deruba di qualcosa che non lo fa ricco, e che, all'incontro mi riduce allo stremo. ³⁸

Anche il furto d'amore è un tema centrale, l'amore di Otello per Desdemona che Iago trasforma in gelosia. Anche Iago è convinto di essere stato derubato, uno dei motivi per i quali odia il Moro è che:

[...] si pensa, in giro che tra i miei lenzuoli abbia fatto il mio ufficio. ³⁹

Si è visto come la sottrazione, sia un processo operativo fondamentale nel teatro di Carmelo Bene (vedi cap 1). Nella sua versione dell'*Otello* il motivo del furto, informa il rapporto tra i due personaggi principali, perchè Iago tenta di *rubare* la parte ad Otello:

essere Otello, più che fare in modo che *Otello sia come gli altri*. Iago vuole usurpare il suo ruolo, prenderne la parte, assomigliargli, assumerne il posto nella storia del teatro. Ma visto che non ci riesce vuole essere almeno il suo luogotenente prendendo il posto di un altro, di chi è *in luogo di* qualcun altro: l'attore in luogo del personaggio, ad esempio. E Iago farà la parte di Otello, in tutto e per tutto; tradendolo, infine, perché si rende conto che è l'unico modo per renderlo assimilabile e imitabile [...] ⁴⁰

Visivamente, questo furto viene reso con un gioco cromatico. All'inizio dello spettacolo Otello è nerissimo. Entrando in contatto con gli altri personaggi, li sporca tanto che alla fine dello spettacolo Otello sarà bianco (perdendo la sua diversità, il suo *stile*), mentre gli altri personaggi si sporcheranno del suo nero. Questo gioco, oltre a simboleggiare la perdita di *stile* di Otello ha una funzione pratica di disvelamento della finzione. L'autore ci invita a non considerare il nero sulla sua faccia come un trucco che lo aiuta ad assumere l'identità di un personaggio (Otello), ma come un trucco che una volta svelato, rivela un gioco scenico di un attore (Carmelo Bene), perché: "Se l'attore fa la parte di un altro, chi fa la parte dell'attore?" ⁴¹. Tutto questo ci spinge a leggere la versione di Bene, come la rappresentazione di una lotta, di un confronto tra due attori, che si contendono un ruolo. In *Otello* i protagonisti sono due. Iago, la sua intelligenza diabolica, lo fa essere:

[...] tale che a volte i primi attori chiamati a interpretare la tragedia si scambiano le parti, godendo alternativamente del piacere di entrambi i ruoli. ⁴²

Iago, è a tutti gli effetti:

[...] un personaggio che può *rubare* la parte al protagonista ⁴³

La storia delle compagnie che hanno messo in scena *Otello* è ricca di edizioni nelle quali gli attori si scambiano di sera in sera i ruoli. Una tradizione scenica che ha radici lontane:

[...] molti attori, a partire, nel settecento, dal grande Garrick a Thomas Sheridan, preferirono alternarsi in entrambe le parti di Iago e Otello.⁴⁴

In Italia, celebre è l'edizione del 1956, nella quale Salvo Randone e Vittorio Gassman, si scambiavano ogni sera i ruoli principali. Questa prassi di carattere tecnico nella versione di Carmelo Bene diventa materia spettacolare e non occupa più una posizione esterna al palcoscenico, ma diventa il centro della vicenda. Questo tipo di metatestualità si ritrova spesso nelle riletture di Carmelo Bene. I rimandi metatestuali non mancano nell'*Otello* di Shakespeare – e in tutto il teatro elisabetiano – basti citare la risposta che Otello dà a Brabanzio e ai suoi servitori che lo fronteggiano con le spade sguainate:

Se il battermi fosse stato prescritto dalla mia parte, non avrei avuto bisogno, per entrare in scena al momento giusto, d'alcun suggeritore.⁴⁵

Ma il teatro di Carmelo Bene si spinge più in là con questo gioco. Protagonista delle sue riletture, al di sotto della superficie spettacolare, è sempre la vicenda dell'attore, il suo lavoro scenico. Si sarebbe tentati di pensare che le vicende dei vari drammi, siano solo un pretesto per mostrare l'attore al lavoro con se stesso e con i propri

doppi. Nello Iago della versione di Bene, in quel suo voler prendere la parte di Otello, possiamo vedere la metaforizzazione del lavoro dell'attore, del suo creare un personaggio ispirandosi a modelli interpretativi precedenti, assunti come ideali:

Con la sua pretesa di assomigliare ad Otello, egli si oscura di ottava in ottava sino a farsi cavernosa bestia nel sottoscala povero di canto, dove il meglio che può fare è far da eco alla celeste melodia di Otello. E come nella sua gola il verso si fa grugnito, così il “nero”, nel traversare la sua fronte, le gote e quelle degli altri, si tramuta in “sporco”, nel suo non decifrare più la nobile distinzione del *diverso*, quale è Otello. Geloso sì, ma della purezza del suo stile.⁴⁶

E Carmelo Bene-Otello dirà irato: “Costui mi fa l’eco”, costui (Iago) vuole essere la sua eco, vuole imitarmi, vuole prendere il mio posto. Rubarmi la parte. Visti i riferimenti ai temi del furto e dell’amore, nell’*Otello* di Shakespeare si ritrovano alcuni brani nei quali le immagini delle mani e del cuore (rispettivamente come veicoli del furto e dell’amore) sono citate insieme. L’*Otello* di Carmelo Bene, mantiene questo impianto iconografico. Nel brano che segue, Otello – convinto che Desdemona l’abbia tradito – per comunicare alla consorte il proprio sdegno, utilizza le immagini del cuore e della mano:

OTELLO: Dammi la tua mano: mano
morbida...(leggendogliela)...Esuberante...Leale...Calda, calda...e
morbida...questa mano richiede...isolamento...digiuno e
preghiera...Penitenza – molta! – esercizi spirituali: vedi?...c’è un
diavoletto sudaticcio, un po’ indisciplinato...Ma è una buona
mano...e leale...

DESDEMONA: Vi donò il mio cuore...

OTELLO: Mano liberale. Un tempo erano i cuori a dar le mani, ma
sulla nuova araldica ci sono solo mani e niente cuori...⁴⁷

E più tardi, divorato dalla gelosia, descriverà il suo stato utilizzando le medesime immagini:

...Il mio cuore è diventato pietra...io lo batto e la mano mi fa male⁴⁸

Carmelo Bene affida ad una immagine di furto - il furto dell'onore che come abbiamo visto è "la parte veramente immortale" di se stessi - la chiusura di *Otello o la deficienza della donna*, il libro tratto dal suo spettacolo teatrale:

"Egli l'onore *tolto* m'avea ed io a lui ho la vita *levata*"⁴⁹

LA DEFICIENZA DI DESDEMONA

Nell'*Otello* di Carmelo Bene, Desdemona è l'ascoltatrice delle favole del Moro.

Otello ama Desdemona di un amore castissimo, fatto di racconti delle sue avventure.

Otello è mosso dall'infantile desiderio di poter restare incatenato

[...] al racconto delle proprie avventure fatate e stregare per sempre il cuore di una donna che "per pietà" accetta un narratore invece che un amante.⁵⁰

Perché sia possibile un amore di questo tipo è necessaria l'assenza di Desdemona

come donna, come moglie, come corpo con il quale consumare sesso:

Il suo amore è scavato oltre il consumo sessuale dei corpi⁵¹

Anzi sarà proprio il consumo sessuale, in una scena centrale dello spettacolo, a spogliare definitivamente Otello del suo stile, dalla sua nerezza: Otello, stringendosi in un amplesso con Desdemona, la sporcherà di nero sbiancandosi a sua volta; puntuale Otello esclamerà: “È il caos”. Ma questo è solo il punto di approdo di un gioco dell’assenza, che si svolge lungo tutto lo spettacolo: ogni qual volta Desdemona smette di leggere il libro delle “Avventure di Otello” e si denuda Otello si degrada, strappando dal proprio costume le medaglie, i simbolo del suo onore militare. Di Desdemona, Otello adora l’assenza:

Carmelo Bene [...] cerca inoltre di rendere visibile, manifesta se non comprensibile, la sua concezione della donna come “assenza”. [...] possiamo comprendere [...] perché Otello desideri Desdemona come di lontano, e si dolga della sua disponibilità al congiungimento sessuale e all’amore fisico. Carmelo Bene-Otello vuole amare di lontano, amare un’assenza, un’irriproducibile figura della castità femminile [...] ciò è evidente nelle scene in cui Otello spia Desdemona che ricorda le sue imprese o che si abbiglia sul letto, cospargendo quel letto di rose in omaggio alla di lei *assenza*; per poi raccoglierle e portarle via quando ella torna a mostrarsi e si dispone a offrirgli il suo corpo.⁵²

Carmelo Bene, intervistato da Maurizio Costanzo⁵³, parla proprio della sua visione della donna come assenza, una visione che ha appreso dalla religione:

MC: Quanto avevi in condotta?

CB: sette, ma avevo dieci in religione [...] quando parlo di religione non intendo certamente quella cattolica [...] quando dico religione la intendo in un senso più profondo, più orfico se vogliamo [...] e questa, anche se l'ho appreso per vie traverse, attraverso un rituale ecclesiastico [...] mi ha insegnato da un lato la messinscena e dall'altro mi ha insegnato a sconfessarle, questa religione in quanto cattolica; e a sputare su qualunque forma di laicismo. Io parlo solamente con l'assenza.

MC: Con chi ti identifichi, oltre che con te stesso?

CB: Col mio non esserci, con l'assenza

MC: Credi nel diavolo? E come te lo immagini?

CB: Il diavolo...(ride)...nel demone, non nel diavolo

MC: E come te lo immagini?

CB: Il demone non si immagina, il demone è l'indicibile, è quanto io non saprò mai dire di me stesso [...] il diavolo non esiste. Credo in Dio in quanto non esiste...ma son religioso, son devoto in ginocchio davanti all'assenza. Come sono in ginocchio davanti alla donna se è assente; se mi si presenta, addio "Vita nova".

Adorare l'assenza della donna vuole anche dire trascendere la sua forma storica, la forma che un mondo maschile le ha imposto. Questa idea è al centro di un'altra polemica relativa al ruolo della donna nel teatro. Sempre ad "Acquario" Carmelo Bene, polemizza con l'attrice femminista Saviana Scalfi su questo argomento:

SS: Lei in una conferenza stampa ha detto che (legge) «La peggiore offesa che ha fatto il teatro nei confronti della donna è stata di mandarla in scena, non dico in senso di oltraggio, ma perché con la donna si sono introdotti la famiglia, le corna, gli amanti nell'armadio.». [...] come pensa che la donna abbia introdotto queste cose, quando il teatro non è mai stato scritto da donne, almeno questo tipo di teatro a cui lei si riferisce, non ci sono registe donne e soprattutto le attrici non hanno potere decisionale ?

CB: [...] sto scrivendo un libro su questo, sul femminile come assenza [...] Non accusavo la donna come il potere decisionale della donna...dicevo che l'avvento della donna sulla scena, dopo lo splendore della parentesi seicentesca elisabettiana, ha determinato il crollo

definitivo del teatro. Questo lo sostenevo a proposito di un discorso sull'androgino. Laddove io sostenevo questo attaccavo anche la presenza del maschio sulla scena. Mi son sempre detto, considerato, una signora [...] io penso che la peggiore offesa che si sia potuta arrecare alla donna è stata trascinarla in palcoscenico. In un palcoscenico della rappresentazione, in un palcoscenico dove si rappresenta la storia maschile, anzi supermaschia [...] poi chi ha scritto per la donna? Altri maschietti [...] la donna si è sentita lusingata dal maggiore affronto. Io avrei preferito prostituta, ma attrice mai [...] in quel contesto di teatro, nell'irrapresentabile, no! Cioè nella poesia, no. Ma in quel contesto di teatro così storicizzato, così vergognosamente dialettico.⁵⁴

Uccidere Desdemona all'inizio, significa ucciderla come moglie, come ruolo (teatrale e non) che una tradizione le ha imposto. Al posto della moglie entrerà in scena "l'infermiera per amor dell'arte", come l'Ofelia Lafourgueana in *Un amleto di meno*:

Una Desdemona di meno, quindi: viene subito l'innocente uccisa in quanto personaggio, vale a dire come *equivoco*. "Tu devi morire, o tutto sarà inganno", - e la si continua a uccidere ogni volta che si presenta, "conviene che tu muoia di tanto in tanto". In questa sovrapposizione di presenza – assenza, ad essere abolita ogni volta è Desdemona nel suo ruolo di moglie, "abitudine" che va ad occupare il posto nel letto coniugale [...]⁵⁵

Una donna che: "conceda i suoi baci solamente ai moribondi, a gente in extremis, e che perciò non possa vantarsene"⁵⁶. L'assenza, la mancanza, la deficienza di Desdemona è necessaria per Otello-Bene, la sua presenza sarebbe la fine del desiderio:

E quale compagna migliore per la veglia funebre di un poeta stanco di guerre e strepiti, della donna che, in quanto *assente*, è nell'assenza desiderata?⁵⁷

OTELLO O LA DEFICIENZA DI LYDIA (UNA DONNA PER BENE)

Carmelo Bene ha sempre dichiarato di non fare distinzione tra la sua vita pubblica e quella privata. Tutta la sua opera è ricca infatti di particolari biografici. Guardando nella sua vita privata, si scopre che l'anno della messa in scena del suo *Otello* è lo stesso della rottura del sodalizio sentimental-professionale con Lydia Mancinelli:

La vostra definitiva rottura a Pisa nell'81, durante le prove del "Pinocchio".

Si, ma era già nell'aria prima, durante l'*Otello*. Lei non partecipò a questo spettacolo: una questione estetica. Era una donna vistosa, stupenda, ma non poteva ovviamente fare Desdemona.⁵⁸

Una storia cominciata nel 1964, anno nel quale la Mancinelli appare tra gli attori de *La storia di Sawney Bean*. Lydia Mancinelli avrà una parte fondamentale nella gestione del lavoro artistico di Carmelo Bene. Sarà lei ad occuparsi di tutte le faccende extra-artistiche:

Quindici anni di convivenza senza screzio. [...] Senza Lydia mi sarei forse ritirato. Non ce l'avrei fatta.⁵⁹

Per una curiosa coincidenza, il suo *Otello* - nel quale è centrale l'assenza della donna amata - è uno dei primi spettacoli in cui Lydia Mancinelli *manca* come attrice, ma anche come compagna. Altro particolare curioso è quello legato alla vita della coppia. In privato, fuori dalla scena, Carmelo Bene più che quella di *Otello*,

sosteneva la parte di una Desdemona inversa, una Desdemona infedele. La parte di Otello era interpretata, da colei che sulla scena non ci sarà:

Lydia era molto gelosa. Quasi patologica. E anche pericolosa [...] ⁶⁰

OTELLO E CASSIUS CLAY

La seconda edizione dell'Otello di Carmelo Bene va in scena il 13 marzo 1985 al teatro "La Pergola" di Firenze. Stavolta il gioco si complica ulteriormente. Al posto di Cosimo Cinieri, ad interpretare la parte di Iago c'è Isaac George, un attore nero. All'inizio dello spettacolo Otello (Carmelo Bene) è truccato di nero, mentre Iago (Isaac George) è truccato di bianco. In virtù del gioco del passaggio dei colori, che abbiamo visto in precedenza, si arriva alla fine dello spettacolo con Otello bianco e Iago nero. Ecco come Carmelo Bene descrive questa seconda edizione:

Questo mio secondo Otello è forse il più grande pugile di ogni epoca. Parlo della boxe come sottrazione del proprio corpo. Clay e Leonard lo hanno insegnato ai massimi livelli. Otello li supera. Un vero fuori-classe a cui non serve infilare un paio di guantoni e mimare un duello mortale per ammettere la propria disfatta. Gli basta sparire...Al tappeto...Non c'è bisogno del tyson-Iago che è in me [...] vado giù da solo. Non fuggo. Sono l'eco della mia stessa voce. Mi lascio sorprendere. Porgo l'altra guancia, ancora prima d'essere schiaffeggiato...Un ring privato dove il gong amplificato è la voce tecno-teologica che mi atterra...Il Moro è un pugile suonato. Che gett la spugna ancor prima di salire sul ring [...] La fine di Otello. Sbiancato in tutti i sensi, è ai piedi di Iago finalmente, clamorosamente nero.⁶¹

Questa non è la sola volta nella quale Carmelo Bene usa, in un discorso teatrale, paragoni presi dal mondo dello sport. La sua idea del teatro come gioco, l'aspetto ludico del suo teatro, è stata sottolineata da Klossowski che accomuna l'attore salentino agli attori dei giochi scenici romani. Nel caso di Carmelo Bene più che il termine italiano "recitare", conviene usare il termine inglese "to play". Carmelo Bene ha sempre dichiarato che i grandi dello sport - come Maradona o Van Basten nel calcio - nelle loro giocate donano alla folla che li guarda, attimi irripetibili di teatro. Il fatto che nel parlare di questo suo secondo *Otello* Carmelo Bene citi dei pugili, ci porta a riflettere su una coincidenza che accomuna il Moro di Venezia ad uno dei più grandi pugili della storia: *Cassius Clay*. Il pugile afro-americano, comincia la sua carriera col suo nome, un nome dal sapore americanizzante. Un nome di battesimo che è lo stesso nome del luogotenente di Otello, il bianco Cassio. Cassius Clay divenne protagonista anche fuori dal ring - dalla *scena* dei combattimenti - per le dichiarazioni sopra le righe rilasciate durante le sue interviste. Particolare che lo accomuna a Carmelo Bene. Divenuto campione del mondo a ventidue anni Cassius Clay si convertì alla religione musulmana, cambiando il suo nome in Muhammad Ali. Procedendo in senso contrario a quello di Carmelo Bene (applicando ad un fatto sportivo un esempio proveniente dal suo teatro) potremmo dire che, diversamente dal suo Otello, l'ancor troppo bianco e omologato Cassius Clay annerisce il suo nome in Muhammad Ali riconquistando la sua diversità, il suo *stile*. L'arrangiamento scenico di questa edizione ha dei punti in comune con un altro dramma incentrato sul rapporto tra bianchi e neri, *I negri* di Jean Genet. Si tratta di un dramma che Genet scrisse proprio per degli attori neri. All'inizio del dramma otto attori stanno

intorno ad un catafalco che ospita la salma di una donna bianca, vittima sacrificale del loro rito. Una piattaforma rialzata ospita altri cinque attori che compongono “La corte” di bianchi che dovrà giudicare i neri. Secondo le indicazioni di Genet, gli attori della corte:

[...] sono Negri mascherati; la maschera è un viso da Bianco, fatto in modo da lasciar vedere intorno una larga fascia del viso nero, nonché i capelli crespi.⁶²

Le analogie tra l’*Otello* di Bene e *I negri* di Genet non limitano a questo. Entrambi i drammi cominciano con una morte, quella della bianca Desdemona nell’*Otello* e quella della bianca vittima ne *I negri*. Nell’*Otello* di Bene la morte di Desdemona è una morte scenica, una citazione per rispetto del testo:

È vero che Desdemona deve morire «o tutto sarà inganno» [...] Ma, come uccidere Desdemona e replicare questa morte tutte le sere? ⁶³

Questo problema della replica sembra preoccupare Villaggio, il personaggio de *I negri*, che ha commesso l’omicidio della donna bianca:

[...] Dimenticate che sono già stanco morto, per colpa di un delitto che dovevo assolutamente compiere prima del vostro arrivo, visto che ogni sera vi serve una salma fresca. ⁶⁴

Anche la questione della salvaguardia del proprio stile, della propria diversità, che caratterizza l’*Otello* di Bene, si ritrova nei protagonisti del dramma di Genet. Nello spettacolo di Bene la diversità di Otello rappresenta anche la diversità dell’attore che

non accetta di farsi personaggio, mettendo in scena narcisticamente se stesso. Il tema del narcisismo lo ritroviamo in una battuta di Arcibaldo - il negro cerimoniere, organizzatore della rappresentazione di Villaggio – al quale Genet affida spesso le riflessioni sulla natura dei neri:

siamo dei grossi bambini. Ma allora, quale regno ci resta? Il Teatro!
Reciteremo per rifletterci nella finzione e lentamente ci vedremo,
grosso narciso nero, sparire nelle sue acque.⁶⁵

Il tema della diversità, dello stile ritorna più avanti. Mentre Villaggio continua ad inscenare il delitto che ha commesso, Arcibaldo richiama all'ordine i propri compagni con queste parole:

Vi ordino di essere neri perfino nelle vene, che scorra in esse del
sangue nero. Che in esse circoli l'Africa. Che i Negri si anneriscano.
Che insistano fino alla follia in ciò che sono condannati ad essere;⁶⁶

Le parole di Arcibaldo sembrano essere messe in pratica, poco dopo, da Bobò – uno dei negri che sta seguendo il racconto dell'omicida – il quale, vedendo Villaggio scosso, gli dice: "Aspetta! sei troppo pallido". Poi, ci dicono le didascalie di Genet:

*(Va a prendere la scatola di lucido e ritorna per imbellettare di nero la faccia e le mani di Villaggio, sputandoci sopra e spalmando il lucido)*⁶⁷

Bobò vuole rifare il trucco al nero Villaggio, troppo bianco, impallidito, che – come l'Otello di Bene - ha smarrito la propria diversità, il proprio stile, la propria mostruosità.

NOTE - capitolo 2

- ¹ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni editore, Roma, 1985. Pag 230, 231
- ² *Ibidem*. Pag 240
- ³ *Ibidem*. Pag 233
- ⁴ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in *Otello o la deficienza della donna*, Carmelo Bene, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 57
- ⁵ Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni editore, Roma, 2000. Pag 121
- ⁶ Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno*, Donzelli editore, Roma, 1996. Pag 62, 63, 64
- ⁷ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 242
- ⁸ *Ibidem*. Pag 236
- ⁹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 346
- ¹⁰ *Ibidem*. Pag 346
- ¹¹ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op.cit., Pag 230
- ¹² *Ibidem*. Pag 231, 232
- ¹³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 346
- ¹⁴ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 232. Corsivo mio
- ¹⁵ *Ibidem*. Pag 233
- ¹⁶ *Ibidem*. Pag 231
- ¹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 346
- ¹⁸ Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002. Pag 102
- ¹⁹ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 56
- ²⁰ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 241
- ²¹ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 82
- ²² *Ibidem*. Pag 80
- ²³ *Ibidem*. Pag 83
- ²⁴ *Ibidem*. Pag 85
- ²⁵ Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma – Bari, 2000. Pag 479
- ²⁶ *Ibidem*. Pag 477
- ²⁷ Paola Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni editore, Roma, 2002. Pag 98
- ²⁸ *Ibidem*. Pag 99, 100
- ²⁹ *Ibidem*. Pag 106
- ³⁰ William Shakespeare, *Otello*, edizioni BUR, Milano, 2000. Traduzione: Gabriele Baldini. Pag 233
- ³¹ *Ibidem*. Pag 69
- ³² *Ibidem*. Pag 131
- ³³ *Che cosa sono le nuvole?* episodio diretto da Pier Paolo Pasolini nel film collettivo *Capriccio all'italiana* del 1968.

- ³⁴ Corsivo mio
- ³⁵ William Shakespeare, *Otello*, op. cit., Pag 57. Corsivo mio
- ³⁶ *Ibidem*. Pag 109
- ³⁷ *Ibidem*. Pag 111, corsivo mio
- ³⁸ *Ibidem*. Pag 131, 132
- ³⁹ *Ibidem*. Pag 69
- ⁴⁰ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 237
- ⁴¹ Frase tratta da un'apparizione di Carmelo Bene al "Maurizio Costanzo Show" del 1990
- ⁴² Paola Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, op. cit., Pag 97
- ⁴³ *Ibidem*. Pag 122. Corsivo mio
- ⁴⁴ Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, op. cit., Pag 480
- ⁴⁵ William Shakespeare, *Otello*, op. cit., Pag 45
- ⁴⁶ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 59
- ⁴⁷ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 137
- ⁴⁸ *Ibidem*. Pag 142
- ⁴⁹ *Ibidem*. Pag 154. Corsivo mio
- ⁵⁰ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 242
- ⁵¹ *Ibidem*. Pag 236
- ⁵² *Ibidem*. 1985. Pag 240
- ⁵³ In una puntata di "Acquario" del 1978 (nello stesso periodo è in replica il suo *Otello* al Quirino di Roma).
- MC=Maurizio Costanzo, CB = Carmelo Bene
- ⁵⁴ "Acquario" del 1978. SS = Saviana Scalfi, CB = Carmelo Bene
- ⁵⁵ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 57
- ⁵⁶ *Hamlet suite* in Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano, 1995. Pag 1366
- ⁵⁷ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, op. cit., Pag 57
- ⁵⁸ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, op. cit., Pag 202
- ⁵⁹ *Ibidem*. Pag 185
- ⁶⁰ *Ibidem*. Pag 195
- ⁶¹ *Ibidem*. Pag 349
- ⁶² Jean Genet, *I negri*, Einaudi, Torino, 1982. Pag 7
- ⁶³ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, op. cit., Pag 235
- ⁶⁴ Jean Genet, *I negri*, op. cit., Pag 15
- ⁶⁵ *Ibidem*. Pag 26
- ⁶⁶ *Ibidem*. Pag 35
- ⁶⁷ *Ibidem*. Pag 37

“MA QUELLI CHE VEDONO, NON VEDONO QUELLO CHE VEDONO”

(IL CINEMA DI CARMELO BENE)

Il teatro, la radiofonia e la televisione frequentati da Carmelo Bene dopo il 1979, scaturiscono in parte da una esperienza cruciale, quella cinematografica. Sarà utile analizzarla perché in essa sono presenti i temi che caratterizzeranno, come si è detto, il suo lavoro futuro.

IL CINEMA DI CARMELO BENE

Come attore, Carmelo Bene fa la parte di un prete in film del 1967 di Franco Indovina *Lo scatenato*, con Vittorio Gassman protagonista. Sempre nel 1967 è Creonte in *Edipo re* di Pierpaolo Pasolini. Nel 1969 appare in un episodio di *Umano non umano* di Mario Schifano, nello stesso anno ha il ruolo di Pannocchia in un film

di Franco Indovina *Tre nel mille*. Tra il 1969 e il 1970 è a New York per sostenere la parte del killer Billy Desco in *Colpo rovente* di Piero Zuffi. Appare infine nel 1970 in *Necropolis* di Franco Bròcani. Sono tutte esperienze che fa “per tirar su un po’ di fondamentale denaro”¹

Il cinema di Carmelo Bene, il suo cinema, si concentra in cinque anni, nei quali produce due mediometraggi: *Ventriloquio* (1967) e *Hermitage* (1968); e cinque lungometraggi: *Nostra Signora dei Turchi* (1968); *Capricci* (1969); *Don Giovanni* (1971); *Salomè* (1972); *Un Amleto di meno* (1973). In questi film, dirà Bene “Ho sempre giocato tutti i ruoli, scenografo, attore, regista, costumista, ecc.”² un lavoro forsennato, un periodo eroico nel quale – egli ricorda - “giravo un film pensandone un altro.”³. Un periodo eroico per i pochi mezzi con l’ausilio dei quali raggiunge risultati eccezionali e per l’impegno fisico che una scelta del genere comporta. Un esempio per tutti: per *Nostra Signora dei Turchi* Bene utilizzò undici minispot da 150 watt cadauno e una macchina a mano Arriflex, per una spesa totale di due milioni e mezzo di lire. Lydia Mancinelli, Mario Masini, Mauro Contini e Ornella Ferrari non riceveranno compenso, mentre i generici e le comparse saranno pagati con un bicchiere di vino al giorno. Come ogni eroe, anche Carmelo Bene può contare sulla totale dedizione della sua banda. Una troupe che lo affiancherà non solo in questo film ma per l’intera durata della sua avventura cinematografica. Ecco come descrive questa parentesi Giancarlo Dotto:

Dal ’67 al ’72: cinque anni di furore iconoclasta mettono a soqquadro

la dormivegliante provincia del cinema italiano [...] il cineasta Carmelo Bene non si discosta dal teatrante. Onnivoro e implosivo. Produttore di se stesso, scenografo, regista, attore, al di qua e al di là della macchina da presa.⁴

Un lavoro forsennato che lo porterà a “dormire un’ora e mezzo per sei anni”⁵ e a farsi praticare delle flebo in piena ripresa, che non bastano per scongiurare il pericolo di trovarlo “svenuto, collassato, sul set”⁶. Se quelle fisiche non saranno migliori, le condizioni di lavoro miglioreranno notevolmente con *Salomè* e *Un Amleto di meno*. Questi due film potrà girarli negli studi di cinecittà disponendo inoltre di un maggior numero di collaboratori e mezzi. I primi tre film sono girati in 16mm poi gonfiati a 35mm. *Salomè* e *Un Amleto di meno* saranno girati direttamente in 35mm.

LA SCENEGGIATURA

“Il cineasta Carmelo Bene non si discosta dal teatrante”, infatti se i suoi spettacoli teatrali non nascevano da testi scritti (*Otello* per esempio prima di arrivare in libreria conta una edizione teatrale, due edizioni radiofoniche e il progetto rimandato di una versione televisiva) nel cinema i suoi film non hanno sceneggiatura e trovano nella ripresa il loro momento creativo.

Hermitage è tratto abbastanza fedelmente dal racconto omonimo che apre un suo libro *Credito Italiano* (V.E.R.D.I.) del 1967. *Nostra Signora dei Turchi* è tratto liberamente dal suo romanzo omonimo, pubblicato nel 1966 e dallo spettacolo teatrale

da questo ricavato nello stesso anno. Non esiste però alcuna sceneggiatura del film. *Capricci* è il mélange di due suoi rifacimenti teatrali: *Manon* (dal romanzo dell'abate Françoise Prévost) e *Arden of feversham* (di anonimo elisabettiano) portati in scena rispettivamente nel 1964 e nel 1968. Anche qui non esiste una sceneggiatura, ma solo tre cartelle di soggetto. Giancarlo Dotto la definisce: “pura partogenesi da set ricostruita e decostruita in montaggio”⁷, “un montaggio sommamente musicale”⁸; *Don Giovanni* è tratto molto liberamente dal racconto *Il più bell'amore di Don Giovanni*, contenuto ne *Le Diaboliche* di Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. Al tema centrale del racconto, si sovrappongono citazioni del *Pinocchio* teatrale di Carmelo Bene. Anche *Salomè* si basa su una sua rilettura teatrale del testo di Oscar Wilde (andata in scena nel 1964), ma l'attore salentino chiarisce che: “Certo avevo già messo in scena il dramma a teatro, ma il film è tutt'altra cosa. Non si può neppure fare un paragone”⁹. *Un Amleto di meno* è liberamente tratto, dalla sua riduzione teatrale di *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale* di Jules Laforgue, andato in scena nel 1967.

Secondo Bene filmare quanto è scritto in una sceneggiatura equivale a: “giocare una partita già preparata, giocata perché provata prima”¹⁰. Carmelo Bene mira a filmare l'immediato, qualcosa che avviene e non che è già avvenuto nella mente dello sceneggiatore, che l'ha poi trascritto su carta: “Non mi è quasi mai capitato di visionare dei misfatti filmantesi, ma solo filmati, opera morta” [...] “Il cinema è parente stretto della crisi novecentesca: manca dell'immediato”¹¹. E infatti l'immediato, il cinema lo trova altrove:

E l'Ulysses di Joyce non è, forse, sulla pagina, la più immediata "pellicola" mai realizzata, via via filmantesi [...] È pensiero *immediato*.¹²

Prima di lui Ejzenstejn in *Teoria generale del montaggio*, illustrando la presenza del montaggio nella letteratura che precede il cinema (l'Urphänomen cinematografico), parla dell'*Ulisse* di Joyce come di un'opera che va oltre "i limiti di una letteratura accessibile alla lettura e alla comprensione"¹³, così "l'ultimo erede di un metodo di lavoro letterario"¹⁴ apre la strada ad un nuovo modo di raccontare: il cinema. Non mancano attestati di stima di Carmelo Bene per il regista sovietico e in occasione di *Don Giovanni*, il critico cinematografico Callisto Cosulich definirà Carmelo Bene "L'Ejzentejn da camera". Coerentemente con le sue affermazioni, l'unica opera di Carmelo Bene nata come sceneggiatura – *A bocca aperta*, una partitura per il cinema sulla vita di San Giuseppe da Copertino datata 1976 – non sarà mai trasposta in immagini. Intervistato dai Cahiers du Cinéma per *Nostra Signora dei Turchi*, Bene dirà che il momento più importante della lavorazione: "sono senza dubbio le riprese. [...] Girando mi autocontesto, contesto i miei progetti, la loro realizzazione [...]"¹⁵

LA RIPRESA

La ripresa è un momento importante nel lavoro cinematografico di Carmelo Bene, lo testimonia anche il numero elevato di inquadrature – girate spesso in un periodo relativamente breve - di ogni suo film. Ecco come Adriano Aprà descrive il periodo

delle riprese di *Nostra Signora dei Turchi*:

L'eroico Masini e Bene [...] girano per una quarantina di giorni a ritmo intensissimo [...] Girano moltissima pellicola, a volte interi chassis per un'unica angolazione, a volte più angolazioni per la stessa scena, con la tendenza "teatrale" a girare comunque per far entrare gli attori in parte.¹⁶

Le riprese di *Nostra Signora dei Turchi* durano quaranta giorni, durante i quali l'eroica troupe si muove tra la villa paterna di Carmelo Bene, il palazzo Sticchi in stile moresco Kitsch e la piazza centrale di Santa Cesarea Terme. Poi si spostano alla grotta Zinzulusa e alla cattedrale di Otranto. Nel marzo del '69 inizia a girare *Capricci*, tre settimane dopo si concludono le riprese. Gli esterni vengono girati sul Raccordo Anulare allo svincolo per Napoli, che diventerà in corso d'opera un cimitero di auto – nel quale qualcuno ha voluto vedere una citazione di *week-end* di Godard, anche se l'autore smentisce dicendo che sono scene estemporanee - e a Campo de' Fiori. Gli interni sono invece girati nella casa cinquecentesca del pittore leccese Tonino Caputo. *Don Giovanni* è girato interamente in interni (nella sua casa di via Aventina) in pochissimo tempo. Le riprese di *Salomè* durano più di quattro mesi mentre quelle di *Un Amleto di meno* durano due mesi. Questi ultimi due film sono girati negli studi di Cinecittà (per *Un Amleto di meno* alcune scene sono girate in esterni). Si rifletta su questi dati: *Don Giovanni* conta quattromila inquadrature in 75 minuti di film (alcune inquadrature sono talmente brevi da essere percepite solo in maniera subliminale), mentre in *Salomè* – che ha la stessa durata di *Don Giovanni*

– ne ha ben quattromilacinquecento. Un numero incredibile di piani, se si tiene conto del fatto che: “nel cinema commerciale, un film è ricchissimo se ne monta seicento in due ore. Bruciavo in un *frem* dei “totaloni” che, per prepararli, avevano richiesto tre giorni (e da questi ai “totalini” e direttamente al p.p.p.) [...] Il montatore, Mauro Contini, mi è stato vicino nella pazienza, anche settanta ore consecutive, tre giorni e tre notti per montare venti secondi, giuntare maniacalmente i singoli fotogrammi”¹⁷. Un lavoro, quello di Mauro Contini, che Bene definisce “ergastolano”. Il montaggio nei film di Carmelo Bene è in genere frenetico, cosa normale per chi intende il cinema non come azione, ma come atto:

[...] C’è una frase di Hitler in *Mein Kampf*. C’è una frase molto importante che vorrei applicare proprio al cinema, e dice: “Per vedere i guasti, la decadenza di un corpo, bisogna sempre considerare l’altezza da cui è caduto, da cui è precipitato.” Io, invece, stacco la frase, non mi interessa il contesto. *Il percorso del corpo* non mi interessa! [...] – mi interessa solamente l’attimo. Il corpo schiantato.¹⁸

Questo è il cinema che Carmelo Bene frequenta e che vorrebbe vedere:

Eliminare la fenomenologia del percorso: è questo che io vorrei vedere al cinema, che poi sarebbe un non-vedere. E invece lo vedo, purtroppo. L’immagine torna a farsi vedere, torna a farsi vedere, torna ad essere descrittiva [...] e quest’azione toglie azione. Ma non è che toglie l’azione, toglie l’atto, l’immediato!¹⁹

Atto e azione, differenza fondamentale per capire il modo di intendere il teatro e il cinema di Carmelo Bene. L’atto è: “senza spettacolo. È senza scena. È teatro senza

spettacolo”.²⁰ L’atto è l’incomprensibile, l’irrappresentabile, l’osceno (dall’etimo o-skenè), il pornografico (Una prerogativa che appartiene a chi, privato della volontà, si pone come oggetto davanti ad un altro oggetto).

IL MONTAGGIO

Il montaggio nei film di Carmelo Bene serve proprio a questo, a eliminare l’azione, a far vedere degli atti, dei picchi, eliminando il tempo intermedio. Il montaggio è inteso da Carmelo Bene soprattutto in senso musicale:

Io penso alla musica come cinema. Non la colonna sonora ma la musica delle immagini. In questo, il montaggio mi interessa enormemente [...] faccio ciò che si fa da secoli in pittura e in musica. [...] Nella musica di Monteverdi il montaggio ha un ruolo capitale. Molti credono di scoprire queste cose col cinema, ma stanno in Bach, in Verdi, in Mozart. Quando parlo di cineasti penso a Borges, a Joyce, a Gounod [...] ²¹

Si tratta di marcare sempre di più gli accenti, come nel puro solfeggio, della musica Rossiniana. Trent’anni dopo questa dichiarazione, Bene la pensa sempre allo stesso modo:

Se devo frequentare il montaggio filmico, penso piuttosto a Borges, Joyce, Kafka o a Gioacchino Rossini²²

Anche Ejzenstejn, nel suo *Teoria generale del montaggio*, individua nelle arti che precedono il cinema (la pittura, la letteratura, la musica) la presenza del principio del montaggio. La novità del cinema è invece quella di utilizzare il montaggio per montare elementi visivi e sonori. Ma questi elementi sonori erano presenti, per il regista sovietico, già nel film muto:

La musica intesa in senso ampio, sia come parole, sia *come voce*, (Carmelo Bene pensa alla voce come musica, la voce-orchestra [ndr]) sia come suono in generale non è qualcosa di totalmente nuovo che fa il suo ingresso nella cinematografia, solo con il cinema sonoro. Infatti nelle tappe precedenti del cinema noi abbiamo il diritto di analizzare come una particolare «premusica» numerosi elementi e tratti che svolgono funzioni artistiche perfettamente determinate.²³

E chiarendo il suo pensiero, Ejzenstejn puntualizza:

[...] qui non ci occupiamo di un fenomeno acustico (il suono) e delle sue varietà, ma di una manifestazione emozionale organizzata artisticamente nel suono.²⁴

Una pre-musica, un pre-sonoro, è quello che troviamo nella *Giovanna D'Arco* di Dreyer; un film famoso (oltre che per i suoi primi piani, i dettagli, i particolari) per essere: "il punto più avanzato del cinema muto in direzione di un superamento puramente visivo e dinamico del silenzio"²⁵ (i primi piani di Lydia Mancinelli in *Hermitage* sono un vero e proprio omaggio a questo film). Immagini sonore: nel senso di immagini che contengono (pur non avendolo) già un suono e nel senso di

suoni che suscitano immagini. Le sue idee sul montaggio verranno realizzate da Mauro Contini, montatore di tutti i suoi film:

Un giovane che viene dalla TV, e come lui duttile e disposto a rischiare, non viziato da pregiudizi²⁶

LA VOCE E IL VOLTO

Un'altra costante stilistica dei film di Bene è l'utilizzo non naturalistico del doppiaggio. Questo è un modo di trattare il suono che si ritroverà nel suo teatro, una volta terminata la parentesi eroica del cinema: nel suo *Otello*, Carmelo Bene e Cosimo Cinieri doppiarono tutti gli altri attori (eccezion fatta per le parti femminili). Carmelo Bene doveva avere in mente questo trattamento del doppiaggio, fin dall'inizio della sua "parentesi eroica" (il 1967). Lo testimonia un fatto narrato da Giancarlo Dotto e commentato da Bene stesso:

Roma, 1967, gli attori scioperano in nome dell'unione voce-volto. Non tollerano di essere doppiati. Una delegazione guidata da Gian Maria Volonté si presenta all'uscita del "Divino Amore", il teatro di Carmelo Bene, che non aderisce allo sciopero. "È tutta la vita che sciopero, oggi tocca a voi", la replica di C.B. al ringhiante corteo. [...]

E l'ignorantissima "crociata" (rivendicazione sindacale) in nome dell'identificazione voce-volto? Bestialità deprimente. Perché mai la mia *immagine orale* non può essere doppiata da una voce femminile, dallo squittir di un topo, dalle fusa o miagolio d'un gatto, eccetera? Oppure *asincrona* (lorenzaccia) all'articolazione labiale. Singola o polifonica? Perché nel cinema-confezione la voce d'uno stesso doppiatore è "paradossalmente" la medesima utilizzata per De Niro, Al Pacino e Dustin Hoffman: una e trina, senza ragione alcuna? [...]²⁷

Nel 1928, Ejzenstejn è tra i firmatari di una dichiarazione, che tratta de *Il futuro del sonoro*:

Il sonoro è un'invenzione a doppio taglio e con grande probabilità il suo impiego prenderà la strada [...] del mero soddisfacimento della curiosità. Così in una prima fase avremo lo sfruttamento commerciale della merce di più facile vendibilità, vale a dire il film parlato. Sarà un genere di scrittura nel quale il suono si attesterà su un piano naturalistico solo perché ci preoccuperà unicamente della coincidenza di movimenti in modo da creare l'illusione di gente che parla, di oggetti sonori, ecc. Ma non sarà tanto questo periodo, puramente sensoriale, a ostacolare lo sviluppo di una nuova arte, quanto quello, spaventevole, che gli farà seguito e che comporterà, insieme al logoramento dell'effetto di sorpresa, anche la perdita dell'originaria purezza percettiva legata alle nuove possibilità costruttive: così verrà sanzionata l'epoca dell'utilizzo automatico del sonoro per la produzione di «drammi di alta cultura» e di svariate ulteriori rappresentazioni teatrali «fotografate». In tal modo l'uso del suono decreterà la condanna a morte della cultura di montaggio.

UN CINEMA ICONOCLASTA

Il cinema di Carmelo Bene è un cinema *inaudito*, impossibile, perché prodotto da un iconoclasta che predilige il piano dell'ascolto. Una caratteristica che dopo la parentesi cinematografica (ma forse da sempre) Carmelo Bene cercherà di portare anche a teatro, da lui sempre inteso come *non-luogo*. Il cinema infatti non lo attira perché: “Non ho quasi mai riscontrato una sola sequenza-pellicola come non-luogo. Al cinema è precluso l'immediato e una sorta di cecità “visiva” della musica”²⁸. A più riprese l'artista salentino, quando interrogato sull'argomento, non perde occasione per chiarire il suo rapporto con l'immagine:

[...] - È bene conoscere tutte le mie riserve sul cinema - io sono un iconoclasta [...] ²⁹

[...] eccedere *la* qualità. La qualità, cioè la forma, è noiosissima [...] L'espressione è volgare. L'immagine è volgarissima. A meno che non *ecceda*. Ecco la mia iconoclastia. ³⁰

Io detesto il cinema. [...] detesto anche l'arte, ma almeno quando becco un singolo fotogramma mi suggerisce delle energie, una dinamica, un'energia... Da dove è nato, da dove viene, dove va...[...] ³¹

L'immagine di Carmelo Bene sembra voler cancellare il visivo mediante l'accumulazione smodata. Sommando sottrae. È un'immagine che va ascoltata e che sembra voler dire allo spettatore: "se mi guardi, sei cieco".

Questo è ciò che rinfaccio al cinema: la visione, la visibilità.
Rinfaccio l'immagine. ³²

Del suo modo di fare cinema ne parla Adriano Aprà:

Il suo radicalismo non è distruttivo; o lo è solo per chi non è disposto a mettere in discussione il proprio sguardo condizionato dalle stratificazioni culturali e a ricominciare da zero [...] La superficie dei film di Bene è un'inferno di immagini e di suoni, mondo impuro, cumulo di macerie. Ma da esso si alza una voce, che sempre più si libera da quelle apparenze [...] ³³

E parlando di *Nostra Signora dei Turchi*:

Propone invece una simultaneità di impressioni visive e sonore, un'amalgama sensoriale: materialmente tale sul piano sonoro, accentuato dall'asincronismo; mentre su quello visivo [...] esso si realizza al livello della percezione, che tende a impastare ciò che è separato, producendo qualcosa come una sovrimpressioni mentale. In altre parole,

Bene tende a mettere una cosa dentro l'altra invece che una cosa dietro l'altra. E poiché ciò che mette sono materiali fra loro in contraddizione cromatica, culturale, cronologica, perviene ad un continuum di dissonanze.³⁴

Altra caratteristica, presente soprattutto in questo film è il rapporto “sadico” con la pellicola, col corpo dell'immagine, questa è la caratteristica che maggiormente mette in risalto l'approccio iconoclasta di Bene all'immagine:

[...] noi abbiamo messo la pellicola sotto ai piedi, in quella sequenza di *Nostra Signora dei Turchi* in bianco e nero. La calpestavamo proprio coi coltelli, con le lamette da montaggio. La sfregiamo e poi la bruciavamo con le sigarette³⁵

Ecco infine la formula dell'iconoclastia di Carmelo Bene: Usare l'audio-visivo per cancellare il visivo a favore dell'audio. Tale cancellazione avviene tramite la costruzione di immagine inaccettabili (colori accesi) e con un montaggio convulso di esse. Si tratta di un cinema che poggia paradossalmente sul non vedere (come nella radiofonia e nella letteratura), di un cinema di demolizione dell'immagine: montaggio convulso, ripetizione, sfondamenti nel bianco contrapposti a colori accesi. Scelte formali che è difficile trovare nel cinema-confezione. E infatti un'altra costante del cinema di Carmelo Bene è l'attenzione per il colore, una attenzione “pittorica”. In *Capricci* collaboratore alla scenografia è Tonino Caputo, un pittore leccese. “Un set da Goya”³⁶ così lo definisce Carmelo Bene. In *Don Giovanni*, Lydia Mancinelli sdraiata sul letto di spalle che si specchia è una citazione della “La baigneuse” di Ingres. Tutto il film sembra un quadro caravaggesco, con uno sfondo nero

dal quale escono corpi illuminati. Stavolta Carmelo Bene è affiancato dal pittore Salvatore Vendittelli, del quale utilizza anche i quadri. E dice Carmelo Bene:” I costumi di Lydia sono dei Rembrandt, dei Cranach, Ingres, ecc.”.³⁷ *Salomè* è tutta incentrata sull’uso del colore. Per questo film Carmelo Bene usa in maniera particolare gli scotch light della 3M (materiali adesivi rifrangenti), ottenendo dei risultati straordinari, tanto da meritarsi la stima di De Chirico, presente a Venezia dove era stato presentato il film. La lavorazione del film, subisce dei ritardi, perché Bene non è soddisfatto del direttore della fotografia, che verrà sostituito con il solito Masini. Gino Marotta collabora alla scenografia con alcune sculture. Il cinema di Bene è un cinema inaccettabile. A Venezia in occasione della proiezione di *Salomè*, il prefetto fu costretto a chiamare prima i celerini, poi l’esercito per sedare i contestatori veneziani. La proiezione di *Nostra Signora dei Turchi* provocò negli spettatori di allora reazioni esasperate, ricorda Bene che al: “cinema “Gioiello” di Torino andarono a fuoco ottanta poltrone [...] A Bari andò anche peggio. Veri e propri bollettini di guerra, poltrone squartate con i coltelli, colata di uova marce sullo schermo.”³⁸. Alla fine il film fu ritirato dal circuito commerciale per essere distribuito in quello d’essai. Un cinema fuori dagli schemi, che fa i *Capricci*:

Capricci è un bell’ attentato a tutto ciò che d’istituzionale, ricattatorio
c’è nel visivo.³⁹

Capricci è in questo senso la sua cosa più riuscita, un grande passo in avanti verso la demolizione del cinema:

Capricci è un film delirante, intenzionalmente sgradevole. Non sta né in cielo né in terra. Brutto a vedersi, senza infingimenti, nudo, crudo, disgraziato. [...] il doppiaggio è del tutto arbitrario, trattato senza l'ausilio del visivo [...] tutto è stecca musicale in *Capricci* [...] È il nulla assoluto ascoltato come fosse musica [...] ⁴⁰

Il suo modo di comporre le immagini trova una sistemazione teorica nelle pagine che Deleuze gli dedica nel suo *Cinema 2 – L'immagine tempo*: Deleuze parla di Carmelo Bene come di un costruttore di immagini cristallo, e lo fa in una parte del suo libro in cui affronta il legame tra cinema, corpo e pensiero:

Ma esiste un altro polo del corpo, un altro legame cinema-corpo-pensiero. [...] non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia [...] di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso o glorioso, per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile. [...] ⁴¹

Questa *cerimonia*, che porta alla scomparsa del corpo visibile si protrae, costringendo il corpo a compiere:

[...] gesti inutili sempre ripresi, in atteggiamenti impediti e ricominciati, fino alla postura impossibile [...] ⁴²

Una cerimonia che:

[...] comincia sempre con la parodia, che concerne in ugual modo suoni e gesti, perché i gesti sono anche vocali e l'aprassia e l'afasia sono due facce della stessa postura [...] ⁴³

Questa *cerimonia* svuota di senso il corpo visibile e lo porta ad un punto di non vol-

ere, un punto in cui il corpo ripete i suoi gesti in maniera automatica, senza una finalità. Ma è proprio in questo punto che:

[...] si liberano la musica e la parola, il loro intreccio in un corpo ormai soltanto sonoro un corpo d'opera nuovo. [...] Non sono più i personaggi ad avere una voce, sono le voci, o meglio i modi vocali del protagonista (mormorio, soffio, grido, eruttazione...) a diventare i soli veri personaggi della cerimonia, in un ambiente divenuto musica [...] Carmelo Bene ha creduto [...] alla capacità che avrebbe il cinema di *dare* un corpo, cioè di farlo nascere e scomparire, in una cerimonia, in una liturgia.⁴⁴

Cancellare il visivo per svanire in musica, come dice Emilia alla fine del suo Otello: “Quanto presentimento...in una canzone...Puoi sentirmi ancora?!...Tu mi ascolti?...Io muoio come un cigno...muoio in musica...”. Tutto è musica, anche le immagini. Immagini da guardare con le orecchie. «Cinema è quando “gli occhi miei si chiudono solo a guardarmi dentro”»⁴⁵

DALLA MACCHINA DA PRESA ALLA MACCHINA ATTORIALE

Come detto in precedenza, una costante del cinema di Carmelo è l'attenzione al suono. Al punto tale che, come dice Deleuze, Carmelo Bene sembra frequentare il cinema solo per acquisire un'esperienza che gli permetta, una volta tornato in teatro, di liberare le potenze del suono:

Carmelo Bene è il più affine ad Artaud. Conosce la medesima avventura: “crede” nel cinema, 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 invece che cinematografici.⁴⁶

Il suo ritorno a teatro, infatti coinciderà con l'invenzione della macchina attoriale.

La macchina attoriale ha il suo prototipo nei disastri laboratori del cinema⁴⁷

Una invenzione grazie alla quale Carmelo Bene arriverà a formulare un tele ascolto:

Piano piano pervenni, dal cinema in poi, alla decisione di recitare al "Quirino" per degli spettatori accomodati all'"Argentina". Ecco la chiusura ermetica. L'edificazione della quarta parete.⁴⁸

Quella quarta parete sarà poi lo schermo televisivo. Il cristallo che racchiude la sua immagine. Una invenzione che lo porterà a trasformare i suoi spettacoli in concerti, a eliminare sempre di più l'azione e a concentrarsi sull'atto, soprattutto vocale. Cosa normale per chi intende l'attore come act-oris, atto retorico: attore (da *agere* non da *agire*)⁴⁹. Questa sua scoperta lo porterà a concentrarsi sempre di più sul suono, sulla phonè. Fino ad arrivare, il 31 luglio 1981, a leggere Dante dalla torre degli Asinelli a Bologna: esperienza cruciale della quale parlerà come di un "apparire alla madonna".

Una invenzione che (contrariamente a quanto possa sembrare) invece di avvicinare lo spettatore (a teatro, in piazza o in tv) lo allontana sempre di più, come testimonia Giancarlo Dotto:

Nelle sue esibizioni concertistiche, C.B. si fa spesso applicare, prima di salire in palcoscenico, vistosi cerotti adesivi su tutto il viso: [...] Il risultato che si propone Bene è la cancellazione del viso-interferenza, l'invisibilità.⁵⁰

Una invisibilità sarcasticamente cercata fin dai tempi dell'accademia:

[...] passai a *non* frequentare la "Silvio D'Amico". Diventò presto famigerata la battuta: "come va? Non c'è Bene, grazie."⁵¹

Dopo la parentesi cinematografica, Carmelo Bene torna al teatro. Quell'esperienza gli ha insegnato che la sua rivoluzione - la sua battaglia contro la rappresentazione - deve ripartire dal piano sonoro. Tornerà in seguito a cimentarsi ancora con le immagini, ma stavolta saranno di un tipo diverso: quelle televisive.

NOTE - capitolo 3

- ¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 263
- ² *Ibidem*. Pag 296
- ³ *Ibidem*. Pag 297
- ⁴ *Ibidem*. Pag 263
- ⁵ *Ibidem*. Pag 285
- ⁶ *Ibidem*. Pag 286
- ⁷ *Ibidem*. Pag 290
- ⁸ *Ibidem*. Pag 290
- ⁹ Intervista a Carmelo Bene tratta da "Zoom" (n.1, giugno 1972)
- ¹⁰ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 36
- ¹¹ Da un'intervista rilasciata da Carmelo Bene a Tele+, in una serata dedicata al suo cinema.
- ¹² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 309
- ¹³ Sergej M. Ejzenstein, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio editori, Venezia, 1992. Pag253
- ¹⁴ *Ibidem*. Pag 255
- ¹⁵ Cahiers du Cinéma n.206
- ¹⁶ Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo* in AA. VV., *Per Carmelo Bene (1994)*, Milano, Linea d'ombra, 1995. Pag 130
- ¹⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 286
- ¹⁸ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, op. cit., Pag 98,99
- ¹⁹ *Ibidem*. Pag 100
- ²⁰ *Ibidem*. Pag 118
- ²¹ Cahiers du Cinéma n.213
- ²² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 290
- ²³ Sergej M. Ejzenstein, *Teoria generale del montaggio*, op. cit., Pag 316, 317. Cosivo mio
- ²⁴ *Ibidem*. Pag 316
- ²⁵ Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet – libreria, Torino, 1998. Pag 257
- ²⁶ Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, op. cit., Pag 131
- ²⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 281,282
- ²⁸ *Ibidem*. Pag 267
- ²⁹ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, op. cit., Pag 6
- ³⁰ *ibidem*, pag 13
- ³¹ *ibidem*, pag 35
- ³² *Ibidem*. Pag 95
- ³³ Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, op. cit., Pag 153, 154
- ³⁴ *ibidem*, Pag 154,155
- ³⁵ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, op. cit., Pag 39
- ³⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 292

- ³⁷ *Ibidem.* Pag 304
- ³⁸ *Ibidem.* Pag 283
- ³⁹ *Ibidem.* Pag 295
- ⁴⁰ *Ibidem.* Pag 290, 291
- ⁴¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2 L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989. Pag 211
- ⁴² *Ibidem.* Pag 211
- ⁴³ *Ibidem.* Pag 211
- ⁴⁴ *Ibidem.* 1989. Pag 211
- ⁴⁵ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 309
- ⁴⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2 L'immagine-tempo*, op. cit., Pag 212
- ⁴⁷ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 311
- ⁴⁸ *ibidem*, pag 339
- ⁴⁹ *Ibidem.* Pag 340
- ⁵⁰ *Ibidem.* Pag 340
- ⁵¹ *Ibidem.* Pag 44

RADIOFONIA

Le esperienze accumulate durante il periodo nel quale Carmelo Bene frequenta il cinema, (soprattutto per quanto riguarda il trattamento del suono) vengono messe in pratica nelle versioni radiofoniche dei suoi spettacoli. La radio è un mezzo che Carmelo Bene ama molto:

Hai più volte sostenuto di preferire la radiofonia alla televisione.

Confermo. E in assoluto, la radiofonia, il mezzo che prediligo.

Rispetto a tutte le altre mie frequentazioni, teatro incluso [...] Radiofonia è, prescindendo dalla volontà dell'ascoltatore, sempre e comunque visione accecata.¹

Quella con la radio è una frequentazione assidua e intensa, che comincia nel 1973 con le *Interviste impossibili* di Giorgio Manganelli e Guido Ceronetti e prosegue nello stesso anno con *Marco Aurelio* di Vittorio Sermoni e *Cassio governa Cipro* (sempre di Manganelli). L'anno seguente la sua voce, dai microfoni della RAI, declama le battute di *Amleto* e *Pinocchio*. Nel 1975 porta in radio *Salomè* di Oscar

Wilde e *Tamerlano il Grande* di Christopher Marlowe, per la regia di Carlo Quartucci. Nel 1976 in contemporanea con l'edizione teatrale, Carmelo Bene riduce per la radio *Romeo e Giulietta*. Nel 1979, oltre a *Cuore* di E. De Amicis, adatta per la radio due suoi spettacoli teatrali che porta anche in televisione: *Manfred* e *Otello*. *Egmont* da Goethe-Beethoven, viene registrata nel 1983 mentre nel 1984 è la volta de *L'Adelchi* da A. Manzoni.² Diversamente dai radiodrammi classici, gli spettacoli radiofonici di Carmelo Bene non si limitano ad essere delle letture del testo teatrale. Il lavoro dell'attore non riguarda solo la dizione. Bene lavora sul nastro come aveva lavorato sulla pellicola. Il montaggio cinematografico, lascia il posto al montaggio del nastro. L'importanza dell'esperienza cinematografica è sottolineata da Franco Quadri, in un saggio sulla sua *Salomè* radiofonica:

Ma come passare dal cinema alla radio? Bisogna parlare di passaggio dal cinema alla radio piuttosto che dal teatro alla radio. [...] lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commistioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. [...] la preziosità degli incastri sonori ricomponè il mosaico di quella pioggia di visioni che era stato il film *Salomè*. Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria [...]³

Carmelo Bene non è interessato alla semplice lettura del testo ma ad estrarre teatralità dal testo, sfruttando al massimo le potenzialità del mezzo col quale si confronta.

Le "registrazioni" di Bene hanno rinnovato ed esplorato le potenzialità del mezzo radiotelevisivo, lavorando sulle forze e sulle aporie del

linguaggio. [...]Toccati *per* Bene, poesia, letteratura, musica, cinema, radio o televisione, non importa se strumenti o forme, hanno resuscitato ogni volta e in ogni modo una *teatralità* altrimenti impossibile.⁴

La letteratura, la sua letteratura andrà nello stesso senso.

[...] esiste un Bene letterato diverso dal Bene uomo di spettacolo? Probabilmente è solo questione d'accento [...] nei testi di Bene troviamo esattamente gli stessi gesti che vediamo nel teatro di Bene.⁵

Quella di Bene è “una lingua barbarica transeunte” come la definisce Jean Paul

Manganaro. Una lingua, uno scritto che rimanda sempre alla sua oralità:

Si sente che non è preparata in silenzio a tavolino, ma dettata dalle esigenze fisiche di chi poi la intona.⁶

Carmelo Bene registra per la radio due versioni dell'*Otello*, una tratta dal suo omonimo spettacolo (1979), l'altra da *Cassio governa Cipro* (1973) di Giorgio

Manganelli. Il cast che registra *Cassio governa Cipro* è composto da: Carmelo Bene (Otello), Cosimo Cinieri (Iago), Lydia Mancinelli (Desdemona), Giacomo Ricci (Cassio), Rosa Bianca Scerrino (Emilia), Renata Biserni (Bianca), Alessandro Haber (Roderigo), Piero Baldini (Brabanzio) e Rodolfo Baldini (Ludovico). Le musiche originali sono di Luigi Zito mentre la regia è affidata a Carmelo Bene. Balza subito agli occhi la presenza di Lydia Mancinelli - nel ruolo di Desdemona - che sarà

assente nella versione teatrale e in quella televisiva. In questa versione radiofonica, ogni attore dà voce al personaggio che interpreta, mentre in teatro e nella versione televisiva, le voci di tutti i personaggi – eccetto quelli femminili - saranno doppiate in playback da Bene e Cinieri. La versione radiofonica del testo di Manganelli è tutta incentrata sul personaggio di Iago che fa da narratore, commentando il suo agire e quello degli altri personaggi. Iago oltre a svolgere il suo ruolo nella vicenda ha anche la funzione di coro, perché esprime le sue riflessioni (e quindi quelle dell'autore) sulla storia che stiamo sentendo e sui temi universali in essa trattati (il destino, il tema della diversità, la perfidia umana, la donna). Quello che Iago dice - e che quindi Manganelli fa dire a Iago - a proposito delle figure femminili dell'*Otello* è molto simile al modo in cui Carmelo Bene intende queste stesse figure.

IAGO: Vi prego, non allontanate Bianca. Sebbene la sua professione sia disdicevole, essa la pratica con grazia, con scrupolo, con tenerezza. (*con inflessione dialettale*) Quel ragazzo di Cassio deve amarla in qualche modo [...] Emilia non ama Bianca, ne diffida e Bianca le urlerà: «Io sono onesta quanto te», «Vergogna» risponderà mia moglie. Ma che vuol dire quella frase di Bianca? Può veramente una moglie essere onesta quanto una donna da bordello? [...] (*in italiano*) Bianca risponde: «Non sono peggio di te che m'insulti – sempre equivoca questa innocente – non sono peggiore di te giacché siamo entrambe sguadrine». Ma Emilia non potrà accettare questa parentela senza accettare il ricordo di atti che non le hanno procurato il mondo, ma l'hanno resa passabilmente immonda.⁷

Sei anni dopo la realizzazione di *Cassio Governa Cipro*, Carmelo Bene in *Otello o la deficienza della donna* scriverà:

DESDEMONA trova la sua volgarizzazione in EMILIA:
EMILIA la sua prostituzione in BIANCA. Così, tramite EMILIA, il
DONNESCO trascolora da DESDEMONA a BIANCA e viceversa.

Assente il FEMMINILE, questo unico VOLTO di DONNA a

TRE PROFILI s'imputtana e no. Tutta qui la "differenza"...⁸

Come nella versione di Bene, il malvagio alfiere e sua moglie vivono una condizione subdomestica, sottolineata dall'utilizzo del dialetto col quale talvolta si esprimono. La condizione subdomestica di Iago ed Emilia è presente anche nello spettacolo di Bene. Il rapporto tra Iago e Otello tende all'omosessualità, una tensione esplicitata dalle parole del narratore Iago, in un punto del radiodramma in cui riflette su se stesso:

IAGO: [...] Iago ama in Desdemona la moglie generale del generale che egli odia e dunque ama il generale marito della generale, che come potenza delle potenze, carmi e armi, egli odia. Forse Iago comincia a capire Iago⁹

Sia nella versione teatrale che in quella televisiva del suo *Otello*, Carmelo Bene fa baciare sulla bocca il Moro e l'alfiere (vedi in appendice all'inquadratura 530). Il tema del legame omosessuale tra il Moro e il suo alfiere è presente in molte altre versioni dell'*Otello*, per esempio in quella teatrale diretta da John Dexter nel 1938, in cui Otello è interpretato da Ralph Richardson e Iago da Laurence Olivier. Questa interpretazione del rapporto tra i due personaggi viene ricordata da Orson Welles nel suo *Filming Otello*:

WELLES: [...] Iago si può vedere in molti modi. Nell'Otello realizzato qualche anno fa da Olivier e Richardson, si mise l'accento sul rapporto omosessuale e quando Otello interpretato da Richardson cadde preda del suo eccesso di gelosia, Iago lo baciò appassionatamente sulle labbra. [...] Nel mio film ho seguito l'interpretazione secondo cui Iago era impotente. La sua malvagità era la malvagità dell'impotenza.¹⁰

Ma se nel film di Welles non v'è traccia del rapporto omosessuale tra Otello e Iago, presente invece in Olivier e Bene, il grande regista americano concorda con il grande attore salentino, su due punti: il centro della tragedia è il “matrimonio” tra Otello e Iago e il compito dell'astuto alfiere è quello di degradare il suo generale.

WELLES: [...] Lo stile visivo del film riflette il matrimonio al centro della tragedia, che non è quello tra Otello e Desdemona, bensì il perverso matrimonio tra Otello e Iago [...] il capolavoro di Iago consiste nel degradare il lirismo di Otello in esplosioni di irrazionalità, di frantumazioni della sintassi, di ossessive ripetizioni [...]¹¹

Il tema della degradazione dell'uomo di guerra, lo si ritrova anche in *Cassio Governa Cipro*:

IAGO: [...] E ora Cassio è un mendico. Volete vedere fino a qual punto sa degradarsi un potente?¹²

E più avanti Iago dice:

IAGO: Dunque Cassio ha percorso tutto l'itinerario da luogotenente a bestia ubriaca e più in basso ancora, supplichevole amico di Iago e infine si raccomanda alla moglie di Iago. Non come moglie di Iago ma come serva di Desdemona [...]¹³

La presenza di Carmelo Bene come regista in *Cassio Governa Cipro*, si sente anche nella scelta delle musiche che accompagnano il radiodramma. Il compositore che affianca Bene nel radiodramma, Luigi Zito, è lo stesso che comporrà le musiche originali della versione teatrale del suo *Otello*. La colonna sonora è composta da musiche leggere giustapposte a pezzi sinfonici e d'opera (soprattutto Verdi). Nella versione teatrale e in quella televisiva, scompare la musica leggera per lasciare spazio ai pezzi classici. Ma soprattutto in un punto il radiodramma di Manganelli e la versione televisiva di Bene sono identiche. Quando Otello riflette sul suo destino, pronunciando le parole: “Forse perché io sono un nero e non ho quel facile talento del conversare [...] se Desdemona è falsa il cielo si fa gioco di se stesso, ed io non voglio crederlo.”¹⁴ Il commento musicale che accompagna queste parole nel radiodramma di Manganelli, è lo stesso che accompagna il medesimo passo della tragedia nella versione televisiva di Bene. Verso la fine di *Cassio governa Cipro* Iago descrive il fazzoletto, oggetto che come abbiamo visto sarà centrale nell'*Otello* di Bene:

IAGO: Ecco un oggetto prezioso e vile, un fazzoletto, ricamato a fragole, un dono di Otello a Desdemona agli inizi del loro precipitoso amore. Un fazzoletto elegante, niente più; molto elegante. Ha un disegno inconsueto, o forse inconsuetamente lavorato, per quel che ne capisco. Piacerà a mia moglie, piacerà a Cassio e forse a Bianca. E già questo è strano, che mia moglie vorrà copiarne il disegno, ma mia moglie è donna a cose sì fatte non è indifferente, ma Cassio ugualmente dirà a Bianca: “Questo disegno mi piace, copialo ti prego”. Questo fazzoletto affascina. Innocente, taciturno, deperibile, casuale, leggero si può perdere e nessuno se ne accorge. Ma se lo guardi attentamente, se lo tocchi ti ammalia; è un oggetto sciocco, frivolo,

inutile, quale oggetto migliore per indicare il favore degli dei? Essi danno di questi segni svelti e di sottocchi, come giocatori di carte che amano barare. Il fazzoletto è una carta segnata, senza di lui la tragedia poteva spegnersi come un economico fuoco artificiale. Ma quale furore si raccoglierà attorno all'innocenza di questo disegno campestre! Quali urla, quali ire...solo la sua casualità, la sua fragilità poteva persuadere ad un furore dissennato. Si sta in guardia da un pugnale, un veleno, una macchia di sangue, ma quando il rosso si ingentilisce in una fragola, perché diffidarne? Come non entrare nella selva così innocente e amica? Fragole velenose non esistono che io sappia. Ma queste uccideranno, furibonde come lame e non si saprà di che rosso è il rosso di questo fazzoletto.¹⁵

Alla luce di queste similitudini, si può ipotizzare che Carmelo Bene, nell'atto di pensare la sua versione di *Otello*, avesse in mente proprio la versione di Manganelli che sei anni prima aveva interpretato alla radio, curandone peraltro anche la regia.

TELEVISIONE

La storia delle trasposizioni in video delle opere teatrali di Carmelo Bene, comincia con un mancato incontro. Nel 1969 la RAI gli commissiona un *Don chisciotte*, che l'attore salentino insieme a Gianni Barcelloni e Piero Panza progetta immediatamente. Il cast prevede Eduardo De Filippo come Don Chisciotte con Popov – il grande clown sovietico - come Sancho Panza (inizialmente Carmelo Bene aveva pensato per questa parte a Peppino, ma Eduardo si oppose). Dalì doveva dipingere dal vivo le soggettive di Don Chisciotte. Dopo il benessere di Eduardo e del pittore spagnolo, al momento di volare a Mosca, per proporre la cosa a Popov, la RAI gela

l'entusiasmo di Bene. Secondo la Rai sarebbe stato un *Don Chisciotte* impopolare. Cinque anni più tardi Carmelo Bene porterà sugli schermi televisivi la sua lettura delle poesie di Majakovskj, Blok, Esenin e Pasternak: *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi*, testi adattati insieme a Roberto Lerici, con musiche di Gaetano Giani Luporini, nello stesso anno realizza anche *Amleto*. Nel 1977 è la volta di *Riccardo III*. Nel 1979 realizza *Manfred* e registra *Otello* che, come vedremo, sarà terminato solo nel 2001. *L'Adelchi* viene registrata nel 1984 e tre anni più tardi Bene torna sugli schermi con *Hommelette for Hamlet*, Le sue ultime produzioni per la televisione sono: *Macbeth horror suite*, *Pinocchio*, la lettura dei *Canti* di Giacomo Leopardi e dei *Canti Orfici* di Dino Campana, nel 1998. Bisogna distinguere, all'interno delle trasposizioni televisive delle opere di Carmelo Bene, i video che sono semplice ripresa dell'evento teatrale (ad esempio *Hommelette for Hamlet*, *Macbeth horror suite* e *Pinocchio*), da quelli girati negli studi televisivi (*Riccardo III*, *Amleto* e *Otello*). Mentre per i primi il lavoro consiste nella semplice ripresa dello spettacolo, nei secondi lo spettacolo viene riscritto, ripensato appositamente per il medium televisivo. Per questo secondo tipo di audiovisivi Carmelo Bene elabora un linguaggio che, sfruttando appieno le possibilità offerte dal mezzo, gli permette di produrre opere esteticamente differenti dagli standard televisivi normalmente adoperati. La sua ricerca sul linguaggio televisivo parte da un'unica certezza, cosa in televisione non si deve fare:

Quello che deve fare la televisione è sviluppare il mezzo televisivo.
Quello che non si deve fare assolutamente è la riproposta del teatro morto e lo scemmeggiato, quello con la emme.¹⁶

Ma le sue scelte estetiche non provengono dal nulla, trovano il loro antecedente nelle caratteristiche linguistiche del suo teatro:

Queste scelte registiche sono il logico, necessario risultato dell'operazione che all'inizio degli anni settanta Bene aveva già iniziato a compiere in teatro. Egli in quell'epoca iniziò ad attuare la cosiddetta *poetica della sottrazione*, diretta essenzialmente contro il sistema del mercato teatrale e culturale e tendente, in ultima istanza, a ridurre l'attore a pura *voce*.¹⁷

Anche qui, come in teatro e al cinema, il piano sonoro sarà quello prediletto da Carmelo Bene. Il suo modo di trattare l'immagine mira a cancellare il corpo e la sua visibilità, facendolo passare attraverso le tappe di quella cerimonia di cui parla Deleuze (vedi cap. 3). Far svanire i corpi, farli dissolvere nelle voci, o meglio nella voce, che con i suoi modi diventa la protagonista di questa cerimonia di dissolvimento.

Nel televisionare la mie produzioni sono molto attento [...] a privilegiare, comunque, radiofonicamente la qualità dell'audio sulla visione. Che non per questo trascurò, ma mi sforzo di renderla quanto più possibile "auditiva".¹⁸

Immagini da ascoltare, create sul sonoro, create come si crea una sinfonia. Se normalmente in fase di ripresa i microfoni vengono tenuti lontani dal luogo dell'azione per avere una ripresa panoramica del suono, Carmelo Bene li avvicina all'attore, per fare in modo che si colgano meglio le parole, la musica e i rumori:

Do infatti grande importanza alla colonna sonora. Arrivo a realizzarla per prima cosa e poi a farla diventare la guida del lavoro di composizione delle immagini. È un montaggio continuo, minuzioso, sia sulla guida sonora che sulle immagini.[...] Ho ripetuto spesso che il linguaggio musicale è l'obiettivo del mio lavoro. Elimina il superfluo e ha una estrema concretezza¹⁹

In televisione la parola d'ordine è concretezza, essenzialità. È questo uno dei motivi che spinge Carmelo Bene ad eliminare quasi del tutto la scenografia.

La scenografia non ha alcun motivo di esserci e di intromettersi fra l'autore e il pubblico. Nello studio televisivo, si può, anzi è indispensabile, negare l'ambiente [...] per creare una dimensione più libera e aperta in cui muoversi [...] La televisione obbliga, secondo me, ad attenersi all'essenziale.²⁰

Un modo nuovo e diverso di intendere il ruolo della scenografia, che Carmelo Bene chiarirà ulteriormente in una intervista con Maurizio Grande:

La novità è pensare all'ambiente come qualcosa da calzare e gettare via subito, come un guanto, per dare un suggerimento quasi *mentale* dell'ambiente.²¹

Se gli oggetti sono banditi dallo studio televisivo, l'attore e il suo corpo (ma soprattutto il suo volto) diventano protagonisti. La telecamera è in grado di avvicinarsi al volto dell'attore, che diventa l'elemento scenografico principale; il tratto di un "paesaggio umano" da scandagliare minuziosamente:

[...] occorre [...] non considerare la televisione uno strumento di

semplice riproduzione di ciò che può avvenire sul palcoscenico di un teatro. La televisione è uno strumento che consente di scavare nel paesaggio umano [...] il paesaggio umano è costituito dalla presenza degli attori che non sono lontani come sulla scena, ma sono una realtà viva sulla quale indagare minuziosamente. La telecamera diventa una specie di occhio esplorativo che coglie tutto, anche i più piccoli dettagli, e offre la possibilità di raccontare potendo selezionare un materiale enorme.²²

Questa è la ragione per cui negli audiovisivi di Carmelo Bene abbondano i primi e primissimi piani alternati ai campi lunghi e non esistono campi medi (i totalini, tipici di molte produzioni televisive). Come nel teatro, nel cinema e nella radiofonia, le opere di Carmelo Bene sono una sfida allo standard estetico del prodotto medio. Il suo linguaggio si distingue per le scelte stilistiche eccessive. Eccessive sono le scelte cromatiche che opera nelle sue produzioni televisive. Il bianco e nero del suo *Amleto* è un bianco e nero assoluto, nel quale l'eliminazione della scala dei grigi acuisce il contrasto. Questa scelta ha la funzione di scuotere l'attenzione dello spettatore, abituato alla morbidezza dei grigi – standard cromatico usatissimo in molti programmi televisivi – che favoriscono una fruizione passiva dell'evento. Questa esigenza cromatica, portò Carmelo Bene a cambiare alcuni dei costumi utilizzati in teatro. La televisione per Carmelo Bene:

È un mezzo innocente con possibilità possenti, inesplorate...²³

Un mezzo che offre all'attore la possibilità di confrontarsi con nuove tecniche di recitazione:

Quanto poi all'attore da video, all'attore televisivo, questo deve ancora nascere.²⁴

Deve ancora nascere l'attore in grado di recitare guardandosi nello specchio del monitor:

Il cinema non consente, e si sa, di vedere subito ciò che si sta girando. In televisione, e si sa anche questo, ciò diventa facile e può essere sfruttato in maniera originale. Io stesso, recitando, potevo controllare direttamente sul video in studio quanto stavo facendo. E mi correggevo, adattavo, cambiavo. L'attore abituato al palcoscenico, non ha ancora questa capacità, ma è un'esperienza da acquisire.²⁵

Un attore narciso che si guarda recitare nello specchio, ma non per compiacersi:

Io cerco l'autodistruzione e il dinamismo. Voglio dire che se mi guardo sul video mentre recito è per distruggere ciò che vedo e cambiare. Per rendere più dinamica, cioè non noiosa e compiaciuta, la interpretazione.²⁶

Il recitare guardandosi nel monitor comporta un certo coefficiente di difficoltà, dovuto all'inversione dell'immagine ripresa, come accade davanti ad uno specchio. Ma il guardarsi recitare è un momento fondamentale, perché permette di cogliere il linguaggio nell'atto della sua nascita:

Quando ti guardi in questo specchio e ti riconosci imbecille e ti accorgi e sai benissimo che tutto quello che stai facendo è *irrapresentabile*. Nasce lì l'irrapresentabilità, lì davanti a te, davanti a te riproposto nello specchio del monitor nasce l'impossibilità di rappresentare. Qui il linguaggio, direi, non solo si rovescia, ma qui nasce, qui nasce il linguaggio, in questa esperienza rivoluzionaria; nasce in un presente che è *l'innocenza del divenire* [...] ²⁷

LE APPARIZIONI

Carmelo Bene, come si è visto, tenta di estrarre teatralità da ogni mezzo col quale viene in contatto. Ogni opera di Bene, sia essa filmata, scritta, registrata (per la radio o per la tv), viene investita da quella teatralità innata che caratterizza il suo artefice. La teatralità del regista-attore non si limita ad essere contenuta nelle sue opere, ma investe anche la persona Carmelo Bene. Le apparizioni pubbliche di Carmelo Bene sono state fin dagli inizi, folgoranti e fonte di scandalo; tanto che la sua fama di *enfant terrible* ha preceduto la sua fama di attore:

era in fondo questo il vero motivo di “scandalo”. [...] “Il personaggio-Bene”, l'*enfant terrible* [...] era più noto e apprezzato dell'attore [...] ²⁸

Se le trasposizioni radiotelevisive delle sue opere sono piene di teatralità, le sue apparizioni come ospite nei programmi televisivi, non sono da meno. Interviste, puntate di show televisivi a lui dedicate, sono il terreno adatto per vedere al lavoro la teatralità dirompente di Bene. Proprio in queste occasioni, laddove normalmente un attore mostra la sua quotidianità (parlando di sé come di un uomo qualunque, della sua vita privata, della sua famiglia, ecc.), Carmelo Bene dà prova della sua abilità istrionica spiazzando continuamente conduttore e pubblico. In queste occasioni Carmelo Bene, in maniera più diretta di quanto non faccia in teatro, aggredisce

il pubblico rovesciando luoghi comuni, accostando i concetti dei più grandi filosofi della storia, al racconto delle performance atletiche dei grandi dello sport (Nietzsche e Maradona, Deleuze e VanBasten, Leopardi e la Ferrari, Shakespeare e Cassius Clay). Il tono del linguaggio passa dal sublime all'*osceno*. Si fatica a fare differenza tra le vere e proprie performance spettacolari e quelle che qui abbiamo chiamato apparizioni, perchè entrambi hanno un elevato contenuto teatrale. È forse questo il significato del suo “teatro senza spettacolo”, una teatralità che non ha bisogno di una occasione di spettacolo per mostrarsi. Memorabili sono le sue apparizioni nei salotti di Maurizio Costanzo (“Acquario” nel 1978, “Maurizio Costanzo Show” nel 1994 e nel 1995) dalle quali, estraendo alcuni passaggi, si potrebbe comporre un libro di aforismi degni di Oscar Wilde. Ospite al “Maurizio Costanzo Show” Bene, parlando di arte, dice che: “Bisogna smetterla di produrre capolavori, bisogna essere dei capolavori”. Questa frase sintetizza perfettamente l’“essere teatrale” di Carmelo Bene, il suo essere opera d’arte dentro ma soprattutto fuori dalla scena. Sintetizza perfettamente quel suo essere osceno: osceno, dal greco o-skenè, fuori-scena.

NOTE - capitolo 4

- ⁱ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 359
- ⁱⁱ per la cronologia delle opere faccio riferimento alla documentazione contenuta in: Carmelo Bene, *Opere* Bompiani, Milano, 1995
- ⁱⁱⁱ da Franco Quadri, "Dal teatro alla radio (passando per il cinema)", in *La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia, RAI Radiotelevisione Italiana, Venezia, 1997 contenuta in Carmelo Bene, *Opere*, op. cit., Pag 1465
- ^{iv} Piergiorgio Giacché *Linea d'ombra*, n. 78, 1993 in Carmelo Bene, *Opere*, op. cit., Pag 1536,1537
- ^v Gianni Turchetta, *Cambiarsi d'abito:la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore* in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano, 1995. Pag 88
- ^{vi} Jean Paul Manganaro *Una lingua barbarica transeunte* , in AA.VV., *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio per la biennale di Venezia, 1990 in Carmelo Bene, *Opere*, op. cit., Pag 1531
- ^{vii} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 16, 09 circa
- ^{viii} Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano,1981. Pag 83
- ^{ix} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 26, 10 circa
- ^x da *Filming Othello* di Orson Welles, 1978
- ^{xi} da *Filming Othello* di Orson Welles, 1978
- ^{xii} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 24, 41 circa
- ^{xiii} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 25, 40 circa
- ^{xiv} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 55, 22 circa
- ^{xv} Giorgio Manganelli, *Cassio Governa Cipro*, 1973, minuto 1, 01, 39 circa
- ^{xvi} Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994. Pag 135
- ^{xvii} Franco Prono, *Percorsi teatrali della televisione italiana* in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 88
- ^{xviii} Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 358
- ^{xix} Da una intervista di Italo Moscati a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 131
- ^{xx} *Ibidem*. Pag 131
- ^{xxi} Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 136
- ^{xxii} Da una intervista di Italo Moscati a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 130,131
- ^{xxiii} *Ibidem*. Pag 133
- ^{xxiv} Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 139
- ^{xxv} Da una intervista di Italo Moscati a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 132
- ^{xxvi} *Ibidem*. Pag 133
- ^{xxvii} Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 138
- ^{xxviii} Piergiorgio Giacché *Lo spettatore per Bene* in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, op. cit., Pag 34

L'OTELLO TELEVISIVO DI CARMELO BENE

L'*Otello* di Carmelo Bene, come abbiamo visto, comincia con una morte. La scena della morte di Desdemona viene citata all'inizio dello spettacolo, come se ci trovassimo tra la fine di una replica e l'inizio di quella successiva. Si inizia morendo. Ma si tratta di una morte scenica, Otello infatti non ucciderà Desdemona e non si ucciderà. La morte per Carmelo Bene è un inizio. Il gioco del *fato* farà cominciare la vita della versione televisiva dell'*Otello* di Carmelo Bene, un giorno dopo la morte del suo autore.

L'*Otello* televisivo di Carmelo Bene venne girato negli studi RAI di Torino alla fine del 1979. Il 18 gennaio dello stesso anno, lo spettacolo teatrale – dal quale il video è tratto – aveva debuttato al Teatro Quirino di Roma. Il cast, più ridotto rispetto all'edizione teatrale, si compone di soli sei attori: Carmelo Bene è Otello, Cosimo Cinieri è Iago, Michela Martini è Desdemona, Cesare Dell'Aguzzo è Cassio-

Brabanzio-Lodovico, Beatrice Giorgi è Roderigo e Rossella Bolmida è Emila-Bianca.

All'inizio del 1980, a riprese ultimate, Carmelo Bene cominciò a montare i nastri.

Nella sala accanto Michelangelo Antonioni stava ultimando il montaggio de *il Mistero di Oberwald*, Carmelo Bene lasciava spesso la sua moviola per visionare e confrontare il proprio lavoro con quello del grande regista. Tornato alla sua postazione, Carmelo Bene rismontava quanto aveva fatto fino a quel momento.

Dopo aver montato soltanto i primi sette minuti del video, Bene abbandonò il lavoro a causa della sua difficoltà e degli impegni lavorativi. Il materiale filmato verrà montato solo ventuno anni dopo (nel 2001) da Marilena Fogliatti, sua aiuto regista durante le riprese. L'idea di ultimare il montaggio dell'*Otello* fu di Carmelo Bene, che la comunicò a Renato Parascandolo, allora direttore di RAI educational:

Fino a quando, un anno fa, mi telefonò già ammalato, - ricorda Parascandolo -dicendo che voleva fare un regalo a Rai Educational per la qualità culturale dei suoi programmi, che seguiva a notte tarda, anche perché era sofferente di insonnia. Mi raccontò dell'*Otello* mai terminato, comunicandomi il suo desiderio di finirlo, potendosi avvalere del lavoro della sua ex aiuto regista, Mariella Fogliatti, - ormai in pensione, ma tornata volentieri in moviola per lavorare con lui -. Alla Fogliatti il Maestro forniva indicazioni precise; con lei discuteva, da lei si faceva duplicare in cassetta il montato, che poi visionava e correggeva. Così procedeva il lavoro".¹

Dopo un preliminare restauro dell'audio e del video originali, la versione televisiva dell'*Otello* di Carmelo Bene, viene presentata al pubblico il 18 marzo 2002 al Teatro Argentina, due giorni dopo la morte dell'attore salentino. Carmelo Bene era molto

legato a questo progetto tanto da ritenerlo il suo testamento spirituale:

Ricorda Renato Parascandolo, che è stato accanto a Carmelo Bene in quest'ultimo impegno: "Forse oggi ho capito perché ha rimandato qualsiasi presentazione a festival o tv di questo film: poiché desiderava che questo fosse l'ultimo e unico messaggio finale: una testimonianza di arte e vita al posto della tradizionale cerimonia di commemorazione funebre."²

Del suo legame con il progetto televisivo in questione, e della difficoltà di realizzazione, ne parla Bene stesso in un libro intervista curato da Giancarlo Dotto:

Quale, dal punto di vista affettivo e professionale, l'impresa televisiva a cui ti senti più legato?

Non lo so. Forse un *Otello*, costato mesi e mesi estenuanti di riprese nel '79, negli studi Rai di Torino (cinque *RVM* in dotazione) e attualmente non ancora montato. La vastità del materiale a disposizione richiederebbe un montaggio ergastolano.³

Già nel 1981, Giancarlo Dotto parlava dell'*Otello* teatrale come di un lascito testamentario:

l'Otello può ben dirsi, oltre che il compimento di un tragitto, una sorta di lascito testamentario, una sintesi critica di tutti i suoi spettacoli precedenti.⁴

Il lascito testamentario di Carmelo Bene, sarà – sempre secondo Giancarlo Dotto – il precedente scenico alla sua morte reale:

L'*Otello* è il precedente scenico alla sua morte reale. Ti spiego cosa voglio dire con questa analogia straordinaria. *Otello* è una veglia funebre in cui Otello, il moro che si sbianca man mano che perde l'onore, è circondato non tanto dalla moglie o da un'ancella, ma è circondato dal femminile, dalla disattenzione del femminile, dalla distrazione del femminile. [...] Bene, la sua morte è stata una straordinaria analogia, riproduzione di questo. Lui stava in un letto, agonizzante e intorno a lui c'erano un gruppo di donne [...] all'inizio naturalmente parli in rapporto al malato. Poi le donne [...] hanno cominciato a parlare degli affari loro, della spesa da fare, dei programmi per il futuro, dell'agente che le ha fatto uno sgarbo e parlando si erano dimenticate, ecco la disattenzione del femminile. Quindi lui ha trovato in morte la più grandiosa esemplificazione di quello che in scena aveva sempre cercato e che nell'*Otello* ha meticolosamente cercato.⁵

Ma oltre ad essere il testamento spirituale e il precedente scenico alla morte reale del suo autore, l'*Otello* di Carmelo Bene è prima di tutto un lavoro lungo ventitré anni, lasciato in sospeso e poi ripreso. Una maledizione sembra gravare su chi si lancia nell'impresa di rappresentare la storia del Moro di Venezia. La prima vittima di questa maledizione fu proprio Shakespeare, costretto – da una legge che vietava l'uso di espressioni blasfeme sulla scena – a riscrivere quasi per intero il suo dramma. Poi la maledizione colpì Orson Welles, quando decise di girare un film su *Otello*. La lavorazione durò quattro travagliatissimi anni, nei quali il regista americano “seppe trasformare limitazioni e ostacoli produttivi in occasioni di crescita artistica”⁶, realizzando alla fine un film straordinario, palma d'oro al festival di Cannes nel 1952. La stessa determinazione ha forse permesso a Carmelo Bene di portare a termine, poco prima della sua morte, una delle sue opere più complesse ed interessanti. Da grande attore Carmelo Bene, esce dal grande palcoscenico del mondo, con ultimo colpo di scena:

[...] Come ultimo colpo di scena di un grande attore: oggi 18 marzo, giorno della commemorazione in suo onore al Teatro Argentina e della messa in onda di *Otello*, via posta è arrivata a Parascandolo, direttore di Rai Educational, una lettera datata 12 marzo firmata da Carmelo Bene il cui testo di una sola riga dice: “Con la presente dichiaro che il montaggio di Otello è da ritenersi concluso”.⁷

Ultimo colpo di scena di un grande attore che gioca col tempo, comunicando da vivo che la sua ultima opera sarà pronta quando lui sarà morto. Il video, pur essendo la trasposizione in immagini dello spettacolo teatrale, non si limita ad essere una mera ripresa dell’evento teatrale. Carmelo Bene, come in molti altri suoi audiovisivi – *Amleto*, *Riccardo III* ad esempio – non produce un semplice documento dell’evento teatrale, ma una vera e propria opera televisiva a sé stante, nella quale sfrutta le possibilità offertegli dal linguaggio televisivo. Le riprese furono effettuate con una tecnica innovativa: la troupe aveva in dotazione cinque telecamere collegate ad altrettanti registratori, che riprendevano contemporaneamente la stessa scena da più punti di vista. Il materiale filmato doveva essere successivamente lavorato in sala di montaggio e non montato in diretta come si faceva allora. Una tecnica molto simile a quella cinematografica. Una scelta non nuova per Bene, che fin dalle sue prime produzioni si era approcciato al mezzo televisivo con l’obiettivo di distanziarsi dallo standard medio dello sceneggiato, adottando soluzioni linguistiche differenti da quelle generalmente utilizzate dalla RAI nelle trasposizioni in video delle commedie teatrali. Franco Prono descrive così l’aspetto di queste trasposizioni:

[...] erano quasi sempre povere dal punto di vista linguistico, perché utilizzavano un linguaggio standardizzato e strutture narrative [...] estranee alle peculiari caratteristiche espressive proprie del mezzo video. Di norma venivano usate quattro telecamere controllate dalla cabina di regia: quattro mastodontici apparecchi che venivano mossi con lentezza e che solo con grandi difficoltà, potevano essere usati per realizzare angolazioni inconsuete; l'illuminazione era uniforme, molto forte, tale da eliminare ogni ombra o chiaroscuro (con il fine di non costringere i tecnici a modificare la puntatura delle luci ad ogni cambio di inquadratura): ciò rendeva le immagini estremamente piatte, del tutto uniformi tra di loro, simili le une alle altre per la gamma dei grigi che contenevano [...] le macchinose ed imperfette centraline di montaggio obbligarono gli autori, fino almeno alla metà degli anni sessanta, a girare lunghe inquadrature, cercando di limitare al minimo gli stacchi e le dissolvenze.⁸

Supportato da una incontenibile voglia di sperimentare e potendo contare su mezzi tecnologicamente più avanzati, Carmelo Bene - come vedremo più avanti analizzando l'*Otello* - si adopera per fare l'esatto contrario. I suoi video utilizzano camere fisse, che spesso inquadrano il soggetto da angolazioni inconsuete. Sono privilegiati i primi piani a discapito del campo-controcampo. Viene abolita la gamma dei grigi e l'illuminazione ricerca i chiaroscuri. Il montaggio – posteriore alle riprese – privilegia gli stacchi e le dissolvenze. Grande spazio viene dato alla musica, ai rumori ed al fuori campo. Anche la recitazione di Carmelo Bene - come vedremo - sembra essere più congeniale all'obiettivo, di quella dei suoi "colleghi" impegnati nelle produzioni RAI:

[...] gli attori – tranne poche eccezioni - erano scelti tra quelli che già avevano una lunga esperienza in teatro [...] la loro pratica scenica, peraltro, portava sul video alcune abitudini, alcuni vizi difficilmente conciliabili con il mezzo elettronico [...] mentre d'altra parte la loro

inesperienza di fronte alle telecamere provocava effetti innaturali o addirittura ridicoli (ad esempio l'abitudine da parte di ogni attore di aspettare che si accendesse la lampadina della telecamera che lo inquadrava prima di cominciare la propria battuta. Ciò comportava, tra l'altro, l'assenza di battute fuori campo).⁹

Diversamente da questi attori, Carmelo Bene reciterà controllando la propria performance nei monitor, sfruttando appieno l'esperienza accumulata negli anni del cinema. Analizzeremo il video dell'*Otello* di Carmelo Bene, facendo riferimento al paradigma illustrato da Maurizio Grande ne *Il teatro verticale*, che abbiamo esposto nel primo capitolo. Per Maurizio Grande, la scena teatrale non è un quadro piatto che si possa leggere "orizzontalmente" - limitandosi a seguire lo svolgimento drammaturgico e la recitazione dell'attore - ma una simultaneità di elementi distribuiti "verticalmente o diffusivamente". La scena sarebbe simile ad uno spartito musicale nel quale le diverse "linee melodiche" in contrappunto, si armonizzano formando la "sinfonia" dello spettacolo. La semplice ripresa di uno spettacolo teatrale, rischia di restituire una visione orizzontale dell'evento. Grande individua però due casi nei quali la ripresa è in grado di restituire in video la verticalità della scena: Il teatro *visto dalla televisione* e il teatro *per la televisione*. Il teatro *visto dalla televisione* è:

una parziale *ricomposizione* dello spettacolo originale secondo l'ottica e i mezzi del dispositivo audiovisivo che dà luogo ad una *sintesi linguistica* nella quale si possono *leggere* sia le costanti espressive e materiali dell'originale e sia i linguaggi del *trasformatore* semiotico (il video).¹⁰

Il teatro *per* la televisione è invece:

una globale reinvenzione dei testi e dei codici drammatici [...] si tratta di *pensare teatralmente un'opera in video*, piuttosto che pensare il teatro secondo l'ottica specifica della televisione. Il teatro *per* la televisione mantiene l'impianto drammatico del testo [...] rendendo attuale il montaggio virtuale della scena.¹¹

Questo secondo tipo di teatro televisivo, rende attuale un montaggio che sulla scena era solamente virtuale, grazie all'*accordo* tra lo spettacolo e la sua ripresa:

Ne nasce una molteplicità di *scritture drammatiche* e di *partiture video* pensate come forme specifiche di teatro e *videodramma* (copia più partitura video) [...] l'accordo fra scena e *orchestra-video* (qualcosa che è stato annunciato nelle opere televisive di Carmelo Bene).¹²

Secondo le indicazioni di Maurizio Grande, le opere televisive di Carmelo Bene ci fanno intravedere il teatro *per* la televisione. Si è visto come Carmelo Bene pensi i suoi spettacoli (teatrali, cinematografici, radiofonici e televisivi) in maniera musicale, come un compositore pensa ad una sinfonia. Di questa musicalità è imbevuta anche la sua opera letteraria. Una visione musicale del teatro nella quale, quasi come in un balletto, il corpo dell'attore fisicizza la musica. Una concezione musicale del lavoro teatrale dove l'attore è la musica personificata, la personificazione del movimento musicale. Poco importa che il movimento sia quello dei suoi arti – come nel caso di un ballerino – o quello del capo, degli occhi, della bocca e della voce. Si è visto inoltre, come gli ultimi spettacoli teatrali dell'attore salentino siano dei veri e

propri concerti, partiture suonate da una macchina attoriale. Basti pensare al *Manfred* nel quale la voce di Bene dialoga con la musica di Shumann eseguita dall'orchestra. L'*Otello* rientra in pieno in questa "visione musicale" del teatro – ma anche del cinema della radio e della televisione – e rappresenta, nella carriera artistica di Carmelo Bene, il punto in cui il grande attore diventa macchina attoriale. Analizzeremo – procedendo in senso diacronico - quella "sinfonia" che è l'*Otello* televisivo di Carmelo Bene, osservando alcune "linee melodiche" della sua partitura: le luci, il suono, la scenografia, la ripresa e il montaggio. Procedendo in senso diacronico, osserveremo l'evoluzione delle "linee melodiche" che compongono lo spartito dell'*Otello*. Ci soffermeremo poi su due casi nei quali le diverse "linee melodiche" fin lì analizzate, dialogano tra loro come in un contrappunto. Questo lavoro dovrebbe permetterci alla fine, di azzardare alcune ipotesi sul metodo compositivo di Carmelo Bene e sui rapporti che intercorrono tra le sue opere teatrali e le sue opere in video.

Il metodo di analisi prescelto doveva, in taluni casi, fare riferimento alle singole inquadrature che compongono il video in esame. Ci è sembrato necessario creare perciò, una mappa in grado di rappresentare i punti precisi del filmato ai quali ci si riferiva. La tabella riportante la divisione in inquadrature, che si trova in appendice, è stata ottenuta operando sul video una sorta di decoupage. Dopo aver isolato ogni singolo quadro, abbiamo riportato i dati della sua composizione (numero di inquadratura, tipo di inquadratura e personaggi presenti al suo interno) all'interno di ciascuna delle celle che compongono la tabella.

LA LUCE

Analizziamo la “linea melodica” della luce, osservandone l’evoluzione lungo l’asse temporale:

Dal minuto 00:00 al minuto 5:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il moro recita il monologo che precede l’assassinio di Desdemona, che alla fine non la uccide. La scena si sposta poi in casa di Iago. Mentre Roderigo sprecchia ed Emilia sbadiglia, Iago immagina Emilia e Bianca tra le braccia di Cassio.

Situazione luci: Otello e Desdemona emergono dal buio come figure di un quadro di Caravaggio più illuminata Desdemona che per Otello è una luce che deve spengere e infatti alla fine di questa scena Otello farà buio soffiando su di una candela.

Dal minuto 5:00 al minuto 10:00

Personaggi e situazioni: Iago legge alcuni passi del libro delle favole di Otello. Accanto a lui Emilia seminuda continua a sbadigliare. Poi Iago immagina Desdemona avvolta da bianchissimi veli. Tornato alla realtà della sua casa Iago tenta di strangolare la moglie, come a voler imitare Otello che strangola Desdemona. Poi Iago promette a Roderigo che gli farà conquistare Desdemona, segue la scena in cui i due avvertono Brabanzio del matrimonio della figlia.

Situazione luci: alla penombra in cui erano immersi Otello e Desmona, farà da contrasto il quasi buio in cui sono immersi Iago ed Emilia. Il buio della loro casa, il buio della loro condizione subdomestica. La poca luce che illumina il volto di Iago andrà sempre di più saturandosi fino a diventare il bianco delle vesti nelle quali è avvolta Desdemona, una Desemona immaginata da un sognante Iago. Ma il sogno di Iago si interrompe e si ripiomba nel nero della sua casa nella quale l'alfiere, nel tentativo di imitare il generale, tenta di strangolare Emilia. La luce che illuminava Desdemona nella prima scena, ora non illumina il corpo di Emilia, sua versione degradata (così come Iago è la degradazione di Otello).

Dal minuto 10:00 al minuto 15:00

Personaggi e situazioni: Otello entra in scena e sdraiato accanto a Iago affronta gli insulti di Branzio. La scena si sposta in camera di Desdemona, lei è davanti allo specchio e sta intrecciandosi i capelli. Iago annuncia che Otello si è sposato. Torniamo in camera di Desdemona, lei legge il libro delle favole di Otello. Il Moro, con un mazzo di rose in mano, appare e scompare alle sue spalle. Otello comincia a dire come è nato l'amore tra lui e Desdemona.

Situazione luci: generale atmosfera buia, dominante nera. Il nero viene interrotto, all'inquadratura 159, dalla presenza di Desdemona

Dal minuto 15:00 al minuto 20:00

Personaggi e situazioni: Otello continua a ricordare la nascita dell'amore per Desdemona. Il Doge chiama Otello a Cipro. Brabantio continua a lamentarsi con Otello. Poi la scena si sposta in casa di Iago.

Situazione luci: Atmosfera buia, la luce che fa risplendere le medaglie sul petto di Otello, fa da preludio alla voce off del Doge che lo informa che dovrà recarsi a Cipro.

Dal minuto 20:00 al minuto 25:00

Personaggi e situazioni: Emilia piega alcuni fazzoletti, mentre Iago sdraiato, con lo sguardo perso nel vuoto, imita Otello geloso. Utilizzando le stesse parole che userà più tardi Otello, Iago chiede ad Emilia dove sia il fazzoletto. Alla fine sporca di nero il volto di Emilia. Poi siamo di colpo sugli spalti della fortezza di Cipro. Ci sono Emilia, Montano (che sta bevendo) e Iago che dà la mano Cassio (già ubriaco) sporcandogliela di nero. Cassio viene degradato da Otello.

Situazione luci: Iago cosparge di nero il volto di Emilia. Le parti illuminate del suo volto vengono illuminate per esaltare il contrasto. Dopo essere tornati ad una illuminazione da quadro caravaggesco, una illuminazione forte e diffusa rende bianchissimi i personaggi.

Dal minuto 25:00 al minuto 30:00

Personaggi e situazioni: Iago guarda Cassio che amoreggia con Emilia e Bianca, dopo dà il benvenuto a Cipro a Desdemona. Una voce che dice: "Una vela", annuncia l'arrivo di Otello a Cipro. Poi siamo sul letto di Desdemona a Otello.

Situazione luci: il nero che aveva caratterizzato la prima parte dello spettacolo,

viene interrotto dal bianco diffuso delle vele che scendono, quando l'azione si sposta a Cipro. Poi l'atmosfera ritorna ad avere una dominante scura.

Dal minuto 30:00 al minuto 35:00

Personaggi e situazioni: Torniamo in casa di Iago ed Emilia. Iago parla ad Emilia – che sta piegando alcuni fazzoletti – dell'amore tra Otello e Desdemona. Mentre parla le sporca la faccia di nero. Poi Desdemona sul letto veste e sveste alcuni abiti. Tra i vestiti trova il libro delle favole di Otello, lo apre e ne legge alcuni passi. Alla fine lo mette via facendo andare su tutte le furie Otello. Desdemona gli carezza la faccia asportando un poco di nero. Poi Iago ed Otello sono sul letto. Iago comincia a fare delle insinuazioni sul rapporto tra Cassio e Desdemona.

Situazione luci: Dominante nera interrotta da lampi di luce che segnalano i tagli di montaggio nelle inquadrature: 329, 344, 351, 370, 371, 372, 373. Desdemona comincia a sporcarsi di nero.

Dal minuto 35:00 al minuto 40:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto. Otello si muove sul corpo della moglie, che si sporca di nero. Nel mezzo di questo amplesso Desdemona

chiede ad Otello di perdonare Cassio. Poi sono di nuovo sul letto Iago ed Otello. Il Moro vuole sapere cosa pensa il suo alfiere di Desdemona. Iago comincia il suo diabolico lavoro.

Situazione luci: Il corpo di Desdemona viene cosparso di nero da Otello che si muove su di lei. Le zone bianche dei corpi vengono illuminate da una luce meno calda, in grado di esaltare maggiormente il contrasto tra bianco e nero.

Dal minuto 40:00 al minuto 50:00

Personaggi e situazioni: Iago va via. Otello da solo sul letto, parla a se stesso della propria condizione. Poi sul letto arriva Desdemona che vuole fasciare la testa dolorante di Otello. Il generale guarda il fazzoletto e le dice che è troppo piccolo. La scena si sposta in casa di Iago, dove il malvagio alfiere lascia cadere a terra un fazzoletto. La scena si sposta sul letto sul quale sono sdraiati Otello e Iago. Il veleno di Iago è entrato in circolo. Otello gli chiede di fornirgli una prova certa della disonestà della moglie. Poi Iago è sul letto con Cassio, lo bacia. Cassio chiede a Bianca di fargli una copia del fazzoletto. Poi si torna sul letto dove sono insieme Otello Desdemona e Iago. Il generale grida all'alfiere l'intenzione di soffiare al cielo il suo folle amore, poi Otello bacia Iago e lo nomina suo luogotenente. Desdemona cerca disperatamente il fazzoletto. Poi Otello, sul letto insieme a Desdemona, accusa di infedeltà la moglie.

Situazione luci: continua a dominare un'atmosfera scura illuminata da una luce fredda. Ma l'intensità di questa luce non è costante e produce l'effetto di un'immagine riflessa nell'acqua.

Dal minuto 50:00 al minuto 55:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il Moro la accusa di infedeltà, lei gli parla di Cassio, lui le chiede il fazzoletto. Otello sviene vittima di un attacco epilettico. Segue una discussione tra Emilia e Desdemona sulla gelosia degli uomini. Poi Otello escogita con Iago il modo migliore per uccidere la moglie.

Situazione luci: l'atmosfera descritta, viene interrotta da un gioco di luce, che insieme ad un gioco di montaggio traduce un'idea registica di Carmelo Bene (vedi oltre nel paragrafo "Contrappunti").

Dal minuto 55:00 al minuto 65:00

Personaggi e situazioni: Sul letto ci sono Iago ed Otello i quali appoggiati sul corpo di Desdemona, escogitano il modo migliore per ucciderla. Arriva Lodovico a Cipro il quale comunica ad Otello che deve tornare a Venezia e che Cassio sarà governatore di Cipro. Otello manda via Desdemona, Lodovico lo prega di richiamarla.

Otello accusa Desdemona di averlo tradito, segue la scena del'assassinio di Roderigo del ferimento di Cassio. Anche Emilia viene uccisa da Iago.

Situazione luci: l'atmosfera è di nuovo quella della luce ad intensità variabile. La luce si fa più calda sull'arrivo di Lodovico a Cipro. All'inquadratura 693 la luce, che colpisce il gruppo composto da Iago e da Roderigo, Emilia (assassinati da Iago), Cassio (ferito da Iago), viene via via saturata.

Dal minuto 65:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sdraiati ai piedi del letto. Otello le chiede di confessare i propri peccati prima di essere uccisa. Ma il delitto non si compie perché Otello – ora completamente sbiancato – pasandosi la mano sulla fronte, la sporca di nero. Il moro comincia a ricordare il suo glorioso passato.

Situazione luci: l'atmosfera ritorna quella iniziale da quadro caravaggesco.

Paradossalmente l'innata inclinazione iconoclasta di Carmelo Bene, fa di lui un grande creatore di immagini. La partitura illuministica dell'*Otello* è un interessante gioco di luci che non si limita a creare un'atmosfera, ma partecipa attivamente alla creazione del senso dello spettacolo. Il colore, le luci assumono un valore dram-

maturgico e raccontano una “storia cromatica” del Moro di Venezia. Non potrebbe essere altrimenti, per uno spettacolo costruito sull’opposizione tra il bianco e il nero. Si è visto come, diversamente dagli standard televisivi, Carmelo Bene sia portatato ad eliminare i toni medi dei colori a favore di una loro netta contrapposizione (si veda a riguardo quanto dice Marilena Fogliatti nell’intervista riportata in appendice). Se l’illuminazione degli spettacoli televisivi tende a rendere omogenei i vari quadri, nei video di Bene assistiamo invece ad una netta contrapposizione tra i vari quadri. La prevalente oscurità che pervade le scene dell’ *Otello*, viene spesso messa in contrasto con quadri ad elevata luminosità. Si è visto inoltre come questa luminosità sia spesso spinta fino alla saturazione, al contrasto forte tra zone illuminate e zone in ombra dei volti, fino ad arrivare al bianco accecante che cancella l’immagine. Questo trattamento del bianco e nero ha un precedente nell’*Amleto* televisivo del 1964. Si trattava di:

Un *Amleto* in bianco e nero, proprio quando la televisione e gli autori sembrano prediligere il colore. Perché il bianco e nero?

È una scelta di lusso. Cioè, non è stata una scelta imposta dall’indisponibilità di uno studio televisivo attrezzato per il colore. Per *Amleto* mi serviva il bianco e nero in senso espressivo. Volevo sottolineare violentemente i contrasti e abolire il grigio. Tutte le sfumature di grigio che inquinano le immagini in bianco e nero quando è usato in maniera distratta o abitudinaria¹³

Un bianco e nero differente dagli altri: “il bianco e nero non era quello del cinema non a colori, ma il bianco e nero di una telecamera a colori a cui era stato tolto il

burst, cioè il colore. Questo bianco e nero ha un altro sapore rispetto al non colore, è più definito. Una cosa è il non colore, altra il bianco e il nero come colori. Si otteneva un maggior contrasto, meno flou.”¹⁴

L'*Otello*, non è solo una riconferma di quell'utilizzo del bianco e nero, ma anche un saggio della sua bravura nel creare scene con l'ausilio del colore. L'impianto illuministico generale è basato sulla costruzione di immagini che assomigliano ai quadri di Caravaggio, con grandi zone di ombra dalle quali escono i corpi degli attori.

LA SCENOGRAFIA

Analizziamo la “linea melodica” della scenografia, osservandone l'evoluzione lungo l'asse temporale:

Dal minuto 00:00 al minuto 5:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il moro recita il monologo che precede l'assassinio di Desdemona, che alla fine non la uccide. La scena si sposta poi in casa di Iago. Mentre Roderigo sparcchia ed Emilia sbadiglia, Iago immagina Emilia e Bianca tra le braccia di Cassio.

Situazione scenografica: l'azione si muove tra il letto-alcova di Otello e Desdemona e la casa di Iago ed Emilia.

Dal minuto 5:00 al minuto 10:00

Personaggi e situazioni: Iago legge alcuni passi del libro delle favole di Otello. Accanto a lui Emilia seminuda continua a sbadigliare. Poi Iago immagina Desdemona avvolta da bianchissimi veli. Tornato alla realtà della sua casa Iago tenta di strangolare la moglie, come a voler imitare Otello che strangola Desdemona. Poi Iago promette a Roderigo che gli farà conquistare Desdemona, segue la scena in cui i due avvertono Brabanzio del matrimonio della figlia.

Situazione scenografica: l'azione si svolge inizialmente nella casa di Iago ed Emilia, per spostarsi poi sotto la casa di Brabanzio. Dopo essere tornata per un breve tempo in casa di Iago ed Emilia, l'azione si sposta sul letto di Otello e Desdemona.

- Dal minuto 10:00 al minuto 15:00

Personaggi e situazioni: Otello entra in scena e sdraiato accanto a Iago affronta gli insulti di Branzio. La scena si sposta in camera di Desdemona, lei è davanti allo specchio e sta intrecciandosi i capelli. Iago annuncia che Otello si è sposato. Torniamo in camera di Desdemona, lei legge il libro delle favole di Otello. Il Moro, con un mazzo di rose in mano, appare e scompare alle sue spalle. Otello comincia a dire come è nato l'amore tra lui e Desdemona.

Situazione scenografica: l'azione si svolge nel letto-alcova che Otello condivide prima con Iago e poi con Desdemona.

Dal minuto 15:00 al minuto 20:00

Personaggi e situazioni: Otello continua a ricordare la nascita dell'amore per Desdemona. Il Doge chiama Otello a Cipro. Brabanzio continua a lamentarsi con Otello. Poi la scena si sposta in casa di Iago.

Situazione scenografica: l'azione si muove tra il letto-alcova, il senato e la casa di Iago ed Emilia.

Dal minuto 20:00 al minuto 25:00

Personaggi e situazioni: Emilia piega alcuni fazzoletti, mentre Iago sdraiato, con lo sguardo perso nel vuoto, imita Otello geloso. Utilizzando le stesse parole che userà più tardi Otello, Iago chiede ad Emilia dove sia il fazzoletto. Alla fine sporca di nero il volto di Emilia. Poi siamo di colpo sugli spalti della fortezza di Cipro. Ci sono Emilia, Montano (che sta bevendo) e Iago che dà la mano Cassio (già ubriaco) sporcandogliela di nero. Cassio viene degradato da Otello.

Situazione scenografica: l'azione si muove tra la casa di Iago ed Emilia e gli spalti di Cipro dove Iago fa ubriacare Cassio. Questo episodio, che in Shakespeare avviene logicamente dopo l'arrivo della flotta veneziana a Cipro, viene anticipato nella versione di Bene.

Dal minuto 25:00 al minuto 30:00

Personaggi e situazioni: Iago guarda Cassio che amoreggia con Emilia e Bianca, dopo dà il benvenuto a Cipro a Desdemona. Una voce che dice: "Una vela", annuncia l'arrivo di Otello a Cipro. Poi siamo sul letto di Desdemona a Otello.

Situazione scenografica: l'azione si sposta a Cipro. È il momento di maggiore vivacità scenografica. Al centro della scena c'è sempre il letto-alcova, ma dall'alto vengono calati una serie di veli (formati da tanti fazzoletti legati assieme) che simboleggiano l'arrivo delle navi veneziane a Cipro. Se prima il letto-alcova simboleggiava Venezia, ora lo stesso letto simboleggerà Cipro. L'azione successivamente si sposta in casa di Iago ed Emilia e poi ancora in casa di Iago ed Emilia.

Dal minuto 30:00 al minuto 35:00

Personaggi e situazioni: Torniamo in casa di Iago ed Emilia. Iago parla ad Emilia –

che sta piegando alcuni fazzoletti – dell'amore tra Otello e Desdemona. Mentre parla le sporca la faccia di nero. Poi Desdemona sul letto veste e sveste alcuni abiti. Tra i vestiti trova il libro delle favole di Otello, lo apre e ne legge alcuni passi. Alla fine lo mette via facendo andare su tutte le furie Otello. Desdemona gli carezza la faccia asportando un poco di nero. Poi Iago ed Otello sono sul letto. Iago comincia a fare delle insinuazioni sul rapporto tra Cassio e Desdemona.

Situazione scenografica: l'azione si svolge prima sul letto-alcova e poi nella casa di Iago ed Emilia. Quando si ritorna sul letto, questo viene occupato prima da Otello e Desdemona e poi dalle coppie Iago-Otello e Iago-Cassio.

Dal minuto 35:00 al minuto 40:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto. Otello si muove sul corpo della moglie, che si sporca di nero. Nel mezzo di questo amplesso Desdemona chiede ad Otello di perdonare Cassio. Poi sono di nuovo sul letto Iago ed Otello. Il Moro vuole sapere cosa pensa il suo alfiere di Desdemona. Iago comincia il suo diabolico lavoro.

Situazione scenografica: l'azione si svolge sul letto alcova occupato prima da Otello e Desdemona e poi da Otello e Iago.

Dal minuto 40:00 al minuto 45:00

Personaggi e situazioni: Iago va via. Otello da solo sul letto, parla a se stesso della propria condizione. Poi sul letto arriva Desdemona che vuole fasciare la testa dolorante di Otello. Il generale guarda il fazzoletto e le dice che è troppo piccolo. La scena si sposta in casa di Iago, dove il malvagio alfiere lascia cadere a terra un fazzoletto. La scena si sposta sul letto sul quale sono sdraiati Otello e Iago. Il veleno di Iago è entrato in circolo. Otello gli chiede di fornirgli una prova certa della disonestà della moglie.

Situazione scenografica: l'azione si svolge prima sul letto, poi in casa di Iago ed Emilia. Infine torna sul letto occupato da Otello e Iago prima e da Otello e Desdemona poi.

Dal minuto 45:00 al minuto 60:00

Personaggi e situazioni: Iago è sul letto con Cassio, lo bacia. Cassio chiede a Bianca di fargli una copia del fazzoletto. Poi si torna sul letto dove sono insieme Otello Desdemona e Iago. Il generale grida all'alfiere l'intenzione di soffiare al cielo il suo folle amore, poi Otello bacia Iago e lo nomina suo luogotenente. Desdemona cerca disperatamente il fazzoletto. Poi Otello, sul letto insieme a Desdemona, accusa

di infedeltà la moglie. Otello e Desdemona sono sul letto, il Moro la accusa di infedeltà, lei gli parla di Cassio, lui le chiede il fazzoletto. Otello sviene vittima di un attacco epilettico. Segue una discussione tra Emilia e Desdemona sulla gelosia degli uomini. Poi Otello escogita con Iago il modo migliore per uccidere la moglie. Sul letto ci sono Iago ed Otello i quali appoggiati sul corpo di Desdemona, escogitano il modo migliore per ucciderla. Arriva Lodovico a Cipro il quale comunica ad Otello che deve tornare a Venezia e che Cassio sarà governatore di Cipro. Otello manda via Desdemona, Lodovico lo prega di richiamarla.

Situazione scenografica: l'azione si svolge sul letto.

Dal minuto 60:00 al minuto 65:00

Personaggi e situazioni: Otello accusa Desdemona di averlo tradito, segue la scena del'assassinio di Roderigo e del ferimento di Cassio. Anche Emilia viene uccisa da Iago.

Situazione scenografica: l'azione si svolge sul letto prima e nella locanda – ma in realtà siamo sempre sullo stesso letto - dove avvengono il ferimento di Cassio, l'assassinio di Roderigo e l'uccisione di Emilia.

Dal minuto 65:00 fino alla fine

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sdraiati ai piedi del letto. Otello le chiede di confessare i propri peccati prima di essere uccisa. Ma il delitto non si compie perché Otello – ora completamente sbiancato – pasandosi la mano sulla fronte, la sporca di nero. Il moro comincia a ricordare il suo glorioso passato.

Situazione scenografica: l'azione ritorna sul letto.

Carmelo Bene tende a ridurre al minimo la scenografia¹⁵. L'*Otello* non fa eccezione. Occorre precisare che quando si parla di Venezia, Cipro, casa di Emilia e Iago, sala del senato, casa di Brabanzio, ecc. non si fa riferimento a degli ambienti scenografici ma a degli spazi indefiniti – o meglio un costante fondale nero - che solo la conoscenza pregressa della piece shakespeariana (e dei legami che in essa esistono tra personaggi, situazioni e ambienti) ci permettono di riconoscere: sono le battute che si scambiano Otello e Brabanzio a farci capire che il nero che li circonda è idealmente il senato di Venezia. Gli ambienti, in generale, sono solo suggeriti. L'unico oggetto scenografico è il letto-alcova di Otello e Desdemona. La scenografia del video è la stessa utilizzata in teatro. Nella prima parte si svolge tutto intorno ad un letto che occupa il centro della scena. Quando la scena si sposta a Cipro, dal fondale scende un enorme panno composto da tanti fazzoletti cuciti insieme. Questo effetto

viene descritto da Maurizio Grande – spettatore dell’Otello a teatro – utilizzando un esempio proveniente dal gergo cinematografico-televisivo:

[...] il fazzoletto che viene piano piano ingigantito sul fondale, *come se fosse ripreso in un dettaglio a tutto schermo*, in sovrimpressione, ad indicare la crescita spaventosa dell’insidia, la cifra visiva di una manipolazione inarrestabile che avviluppa Otello.¹⁶

Come se lo spettatore teatrale Maurizio Grande, avvertisse già l’esigenza di filmare la scena e come se Carmelo Bene avesse pensato filmicamente lo spettacolo teatrale. Altro particolare scenografico (presente anch’esso nella versione teatrale) è il pavimento, fatto con un materiale riflettente. Nella versione televisiva molte immagini sono la ripresa rovesciata degli attori (soprattutto Desdemona) riflessi in questo pavimento. Questo tipo di immagini - che tratteremo in maniera più ampia nel prossimo paragrafo - frequenti nella prima parte (ambientata a Venezia) e assenti nella seconda (quando la vicenda si sposta a Cipro), ci porta ad interpretarle come il punto di vista del personaggio che si specchia nell’acqua dei canali veneziani.

RIPRESE E MONTAGGIO

Come abbiamo detto, l'*Otello* è stato registrato utilizzando cinque telecamere che contemporaneamente riprendono la stessa scena. Questa scelta ha prodotto molte ore di materiale filmato, per realizzare un video che dura un'ora e dieci minuti circa.

Analizziamo la “linea melodica” della ripresa e del montaggio, osservandone l'evoluzione lungo l'asse temporale:

Dal minuto 00:00 al minuto 5:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il moro recita il monologo che precede l'assassinio di Desdemona, che alla fine non la uccide. La scena si sposta poi in casa di Iago. Mentre Roderigo sprecchia ed Emilia sbadiglia, Iago immagina Emilia e Bianca tra le braccia di Cassio.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 72 inquadrature così suddivise: 13 primissimi piani, 28 primi piani, 10 dettagli, 1 particolare, 8 mezzi primi piani e 12 campi medi.

Dal minuto 5:00 al minuto 10:00

Personaggi e situazioni: Iago legge alcuni passi del libro delle favole di Otello.

Accanto a lui Emilia seminuda continua a sbadigliare. Poi Iago immagina Desdemona avvolta da bianchissimi veli. Tornato alla realtà della sua casa Iago tenta di strangolare la moglie, come a voler imitare Otello che strangola Desdemona. Poi Iago promette a Roderigo che gli farà conquistare Desdemona, segue la scena in cui i due avvertono Brabanzio del matrimonio della figlia.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 57 inquadrature, suddivise in: 17 primissimi piani, 16 primi piani, 5 dettagli, 1 particolare, 5 mezzi primi piani e 13 campi medi.

Dal minuto 10:00 al minuto 15:00

Personaggi e situazioni: Otello entra in scena e sdraiato accanto a Iago affronta gli insulti di Branzio. La scena si sposta in camera di Desdemona, lei è davanti allo specchio e sta intrecciandosi i capelli. Iago annuncia che Otello si è sposato. Torniamo in camera di Desdemona, lei legge il libro delle favole di Otello. Il Moro, con un mazzo di rose in mano, appare e scompare alle sue spalle. Otello comincia a dire come è nato l'amore tra lui e Desdemona.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 41 inquadrature, suddivise in: 10 primissimi piani, 16 primi piani, 2 dettagli, 9 mezzi primi piani e 4 campi medi.

Dal minuto 15:00 al minuto 20:00

Personaggi e situazioni: Otello continua a ricordare la nascita dell'amore per Desdemona. Il Doge chiama Otello a Cipro. Brabanzio continua a lamentarsi con Otello. Poi la scena si sposta in casa di Iago.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 37 inquadrature, suddivise in: 8 primissimi piani, 18 primi piani, 4 dettagli, 5 mezzi primi piani e 2 campi medi.

Dal minuto 20:00 al minuto 25:00

Personaggi e situazioni: Emilia piega alcuni fazzoletti, mentre Iago sdraiato, con lo sguardo perso nel vuoto, imita Otello geloso. Utilizzando le stesse parole che userà più tardi Otello, Iago chiede ad Emilia dove sia il fazzoletto. Alla fine sporca di nero il volto di Emilia. Poi siamo di colpo sugli spalti della fortezza di Cipro. Ci sono Emilia, Montano (che sta bevendo) e Iago che dà la mano Cassio (già ubriaco) sporcandogliela di nero. Cassio viene degradato da Otello.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 63 inquadrature, suddivise in: 3 primissimi piani, 33 primi piani, 4 dettagli, 2 particolari, 9 mezzi primi piani e 6 campi medi.

Dal minuto 25:00 al minuto 30:00

Personaggi e situazioni: Iago guarda Cassio che amoreggia con Emilia e Bianca, dopo dà il benvenuto a Cipro a Desdemona. Una voce che dice: "Una vela", annuncia l'arrivo di Otello a Cipro. Poi siamo sul letto di Desdemona a Otello.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 63 inquadrature, suddivise in: 13 primissimi piani, 30 primi piani, 2 dettagli, 1 particolari, 13 mezzi primi piani, 2 campi medi, 1 campo lungo e un fotogramma di nero.

Dal minuto 30:00 al minuto 35:00

Personaggi e situazioni: Torniamo in casa di Iago ed Emilia. Iago parla ad Emilia – che sta piegando alcuni fazzoletti – dell'amore tra Otello e Desdemona. Mentre parla le sporca la faccia di nero. Poi Desdemona sul letto veste e sveste alcuni abiti. Tra i vestiti trova il libro delle favole di Otello, lo apre e ne legge alcuni passi. Alla fine lo mette via facendo andare su tutte le furie Otello. Desdemona gli carezza la faccia asportando un poco di nero. Poi Iago ed Otello sono sul letto. Iago comincia a fare delle insinuazioni sul rapporto tra Cassio e Desdemona.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 87 inquadrature, suddivise in: 54 primi

piani, 6 dettagli, 7 particolari, 14 mezzi primi piani e 6 campi medi.

Dal minuto 35:00 al minuto 40:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto. Otello si muove sul corpo della moglie, che si sporca di nero. Nel mezzo di questo amplesso Desdemona chiede ad Otello di perdonare Cassio. Poi sono di nuovo sul letto Iago ed Otello. Il Moro vuole sapere cosa pensa il suo alfiere di Desdemona. Iago comincia il suo diabolico lavoro.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 59 inquadrature, suddivise in: 54 primi piani, 1 particolari, 1 mezzi primi piani e 3 campi medi.

Dal minuto 40:00 al minuto 45:00

Personaggi e situazioni: Iago va via. Otello da solo sul letto, parla a se stesso della propria condizione. Poi sul letto arriva Desdemona che vuole fasciare la testa dolorante di Otello. Il generale guarda il fazzoletto e le dice che è troppo piccolo. La scena si sposta in casa di Iago, dove il malvagio alfiere lascia cadere a terra un fazzoletto. La scena si sposta sul letto sul quale sono sdraiati Otello e Iago. Il veleno di Iago è entrato in circolo. Otello gli chiede di fornirgli una prova certa della disonestà della moglie.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 33 inquadrature, suddivise in: 25 primi piani, 6 mezzi primi piani e 2 campi medi.

Dal minuto 45:00 al minuto 50:00

Personaggi e situazioni: Poi Iago è sul letto con Cassio, lo bacia. Cassio chiede a Bianca di fargli una copia del fazzoletto. Poi si torna sul letto dove sono insieme Otello Desdemona e Iago. Il generale grida all'alfiere l'intenzione di soffiare al cielo il suo folle amore, poi Otello bacia Iago e lo nomina suo luogotenente. Desdemona cerca disperatamente il fazzoletto. Poi Otello, sul letto insieme a Desdemona, accusa di infedeltà la moglie.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 29 inquadrature, suddivise in: 17 primi piani, 1 particolare, 9 mezzi primi piani e 2 campi medi.

Dal minuto 50:00 al minuto 55:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il Moro la accusa di infedeltà, lei gli parla di Cassio, lui le chiede il fazzoletto. Otello sviene vittima di un attacco epilettico. Segue una discussione tra Emilia e Desdemona sulla gelosia degli uomini. Poi Otello escogita con Iago il modo migliore per uccidere la moglie.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 48 inquadrature, suddivise in: 2 primissimi piani, 43 primi piani, 3 campi medi.

Dal minuto 55:00 al minuto 60:00

Personaggi e situazioni: Sul letto ci sono Iago ed Otello i quali appoggiati sul corpo di Desdemona, escogitano il modo migliore per ucciderla. Arriva Lodovico a Cipro il quale comunica ad Otello che deve tornare a Venezia e che Cassio sarà governatore di Cipro. Otello manda via Desdemona, Lodovico lo prega di richiamarla.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 59 inquadrature, suddivise in: 1 primissimo piano, 44 primi piani, 4 mezzi primi piani, 1 dettaglio e 9 campi medi.

Dal minuto 60:00 fino alla fine

Personaggi e situazioni: Otello accusa Desdemona di averlo tradito, segue la scena del'assassinio di Roderigo del ferimento di Cassio. Anche Emilia viene uccisa da Iago. Otello e Desdemona sono sdraiati ai piedi del letto. Otello le chiede di confessare i propri peccati prima di essere uccisa. Ma il delitto non si compie perché Otello – ora completamente sbiancato – pasandosi la mano sulla fronte, la sporca di nero. Il moro comincia a ricordare il suo glorioso passato.

Numero e tipo di inquadrature: contiamo 58 inquadrature, suddivise in: 14 primissimi piani, 30 primi piani, 10 mezzi primi piani, 1 dettaglio, 1 particolare e 2 campi medi.

Il dato che salta subito agli occhi è l'abbondanza dei primi e primissimi piani e in generale di riprese molto ravvicinate. I primi piani rendono immediatamente visibile il gioco cromatico del bianco e del nero, tema centrale dello spettacolo, realizzando pienamente quanto su carta e in teatro poteva solo essere suggerito indirettamente. Il pavimento riflettente ad esempio - che a teatro non poteva essere visto dagli spettatori - in televisione non solo viene reso visibile, ma viene sfruttato registicamente.

Alcune riprese utilizzano le immagini degli attori riflessi sul pavimento, come avviene nelle inquadrature: 4, 10, 15, 18, 21, 23, 25, 29, 31, 32, 34, 39 e 189. Gianni Livio, parlando dell'*Amleto* televisivo di Carmelo Bene, ne mette in evidenza la metodologia utilizzata:

Egli utilizza la telecamera per fare tutte quelle operazioni che gli piacerebbe che lo spettatore facesse, ma che non necessariamente fa. Cioè non necessariamente quest'ultimo punta il binocolo sulla faccia dell'attore quando recita il famoso monologo sostituendo «Essere o non essere» con «Avere o non avere». E allora Carmelo Bene costringe lo spettatore ad usare il binocolo, mettendo il proprio volto in primo piano [...] ¹⁷

Il primo piano è una cifra stilistica che ben si accorda con il suo teatro della sottrazione. I primi piani tengono nell'inquadratura solo la faccia dell'attore, lasciando

fuori il resto del corpo che in teatro è ancora, per forza di cose, troppo visibile. Il primo piano è un'amplificazione della visione, quella stessa amplificazione che in teatro può solo essere cercata nel suono. Ma si tratta di una amplificazione che tende ad ingrandire per non far più vedere e non per far vedere meglio, un'immagine cristallo – come dice Deleuze – nella quale viene messa in scena una cerimonia, il cui culmine è la scomparsa del corpo fisico che si sublima nel suono:

Allora la televisione appare a questo punto un mezzo particolarmente congeniale all'attore-regista, in quanto il linguaggio televisivo va nella stessa direzione di questa sottrazione. Infatti con i primi piani Bene mette in risalto il proprio volto, elimina gli sfondi ed esalta la componente sonora e vocale: lo schermo televisivo è occupato dal volto dell'attore che parla.¹⁸

A darci questo effetto non è solo la composizione dell'immagine, ma anche il montaggio, la cui ritmicità, impedisce a chi guarda di concentrarsi sul quadro invitandolo a soffermarsi sul suono. Nell'*Otello* si contano 408 primi piani, 82 primissimi piani, 35 dettagli e 15 particolari su un numero complessivo di 698 inquadrature. È degno di nota il fatto che nove dei quindici particolari presenti nel video, sono particolari di mani¹⁹. Gli altri tipi di inquadrature sono solo 157, divisi in 91 mezzi primi piani, 66 campi medi e un solo campo lungo. Le telecamere sono per la maggior parte del tempo fisse, si contano solamente 17 movimenti di macchina e 6 zoom.

Ma evidentemente la qualità non paga, si continua a darle addosso, si cerca in tutti i modi di screditarla. Come si può pretendere che il pubblico conosca gli infiniti vantaggi che il mezzo televisivo offre dal

punto di vista tecnico, quale ruolo ha il montaggio, qual è il significato della macchina ferma e del forte contrasto dei piani... Come si può pretendere che segua il discorso con un minimo di interesse quando si parla di eliminazione dei magenta, dei viola, del colore dei bianchi e dei neri con la eliminazione dei pastelli, di strapotenza dell'audio; che sappia che cos'è l'ampex e quella che viene chiamata "tosatura" e così via, se nessuno glielo ha mai insegnato? Dicono: il pubblico non vuole sapere niente di queste cose. [...] E intanto continuano a propinarci giorno e notte le stesse miserie di sempre, gli stessi scemmeggiati, badando troppo ai contenuti, ai contenuti pseudopolitici, lavorando troppo sui campi medi. E lavorare su campo medio è lavorare sulla mediocrità. Ecco perché la maggior parte della gente ancora pensa che la tecnica sia un fatto neutro e perché la televisione le appare soltanto ancora come un canale di registrazione e di emissione, da utilizzare – così come è ridotto – come un qualunque elettrodomestico, che Eduardo De Filippo giustamente metteva in contatto con un aspirapolvere".²⁰

Per ragioni legate all'invecchiamento dei nastri, le immagini girate nel 1979 sono state restaurate nel 2002. Audio e video originali sono stati "ritoccati" al computer. Il lavoro al computer però non ha riguardato solo interventi di restauro, ma è stato usato anche per attuare le idee registiche di Bene²¹. Il montaggio di Marilena Fogliatti mette in evidenza un elemento centrale dello spettacolo, il fazzoletto. Per raccordare una sequenza all'altra, viene spesso usato il fazzoletto. Questi tipi di raccordo tra le inquadrature rappresentano una vera e propria cifra stilistica del video. Abbiamo individuato sei tipologie diverse di raccordi:

1) La prima tipologia, che potremmo chiamare "effetto sipario", consiste nel far passare un fazzoletto (o un panno) davanti all'obbiettivo, come a cancellare la propria immagine. Il fazzoletto oscura l'immagine, mentre appare in dissolvenza incrociata

il quadro successivo. Il fazzoletto funge così da sipario, un telo che si apre e si chiude sulle diverse sequenze della storia. Qualcosa di simile a quello che dice Maurizio Grande, nel brano precedentemente citato, il fazzoletto si comporta: *“come se fosse ripreso in un dettaglio a tutto schermo, in sovrimpressione”*. Tagli di questo tipo si possono osservare tra l'inquadratura 179 e la 180, tra la 181 e la 182, tra la 197 e la 198 e tra la 225 e la 226.

2) La seconda tipologia produce un “effetto sipario” differente da quello appena visto. In questo caso non è la mano dell'attore a far passare il fazzoletto davanti all'obbiettivo. L'inquadratura comincia col fazzoletto che copre la figura dell'attore, il quale, prima di cominciare ad agire, lo toglie da davanti all'obbiettivo. La prima tipologia produce un effetto di “sipario chiuso”, la seconda di “sipario aperto”. Questo tipo di tagli sono presenti tra l'inquadratura 40 e la 41, tra la 88 e la 89, tra la 159 e la 160, tra 517 e la 518 e tra la 532 e la 533.

3) La terza tipologia la si trova solamente tra l'inquadratura 337 e la 338. Si tratta di un falso taglio di montaggio. L'attore copre velocemente l'obbiettivo col fazzoletto ed altrettanto velocemente lo scopre. Ad obbiettivo scoperto l'attore ha una posa differente da quella precedente, dandoci l'impressione che si tratti di un'altra inquadratura. In realtà l'effetto è prodotto dal suo repentino cambio d'espressione.

4) La quarta tipologia consiste nell'accecare l'obbiettivo, esaltando i riflessi prodotti dai panni bianchi (o di parte dei costumi indossati dagli attori). La stoffa, messa a favore di luce, abbaglia l'obbiettivo impedendo a chi guarda di vedere l'immagine. L'immagine viene cancellata dalla eccessiva luminescenza. Questi tipi di raccordi si trovano tra l'inquadratura 128 e la 129, tra la 259 e la 273, tra la 344 e la 345 e tra la 159 e la 160. Questa coppia di inquadrature si legano utilizzando due differenti tipologie di tagli. La 159 si chiude con l'acceccamento dell'obbiettivo, mentre la 160 comincia con un taglio che appartiene - secondo questa classificazione - alla seconda tipologia, quella denominata "sipario aperto".

5) La quinta tipologia utilizza il fazzoletto come oggetto fisso per legare inquadrature differenti, come accade ad esempio tra l'inquadratura 422 e la 423: nella 422 il fazzoletto copre la faccia di Desdemona, la 423 comincia con lo stesso fazzoletto che copre la faccia di Iago. Questo tipo di taglio si ritrova tra l'inquadratura 103 e la 104 e tra l'inquadratura 516 e la 517.

6) Il sesto tipo di taglio esprime uno temi centrali dell'*Otello* di Carmelo Bene e dell'*Otello* in generale. Il fazzoletto è l'oggetto che Iago utilizza per irretire Otello, la trama del fazzoletto è metaforicamente la tela del ragno nella quale viene attirato e distrutto. Nell'inquadratura 328 Otello e Desdemona sono sul letto. La successiva inquadratura comincia con Emilia che toglie il fazzoletto da davanti all'obbiettivo e

lo piega, mentre dalla sinistra entra in campo Iago. Il modo nel quale queste due inquadrature sono montate, suggerisce a chi guarda l'idea che Otello e Desdemona siano nel fazzoletto che Emilia sta piegando. Nel corso del video, questo tipo di taglio si incontrava già in precedenza, tra l'inquadratura 200 e la 201. È degno di nota il fatto che sia questo punto del video che quello precedente (tra l'inquadratura 328 e la 329), sono preceduti da una sequenza molto simile: quella in cui Desdemona è seduta sul letto, mentre Otello entra dalla destra con in mano un mazzo di rose. Tra l'inquadratura 534 e la 535 si può osservare una variante del questo tipo di raccordo appena descritto. In questo punto la telecamera avanza con lo zoom sulla faccia di Desdemona che, poco prima, lei stessa aveva coperto col fazzoletto. Nell'immagine successiva Desdemona e Otello parlano sdraiati sul letto; come se la telecamera entrando nella trama del fazzoletto, vi avesse trovato i due sventurati amanti.

IL SUONO

Analizziamo la “linea melodica” del suono, osservandone l’evoluzione lungo l’asse temporale:

Dal minuto 00:00 al minuto 5:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il moro recita il monologo che precede l’assassinio di Desdemona, che alla fine non la uccide. La scena si sposta poi in casa di Iago. Mentre Roderigo sparcchia ed Emilia sbadiglia, Iago immagina Emilia e Bianca tra le braccia di Cassio.

Situazione suono: La musica iniziale fa da sfondo al monologo di Otello. Il registro alto del monologo di Otello viene interrotto dalla fragorosa soffiata di naso di Iago e dai suoni di stoviglie, che sintetizzano la condizione subdomestica in cui sono immersi il malvagio alfiere e sua moglie. Il pettegolezzo femminile si affaccia sulla scena, incarnato dalla voce off di Emilia che pensa: “Quel Lodovico è un bell’uomo”. Seguono i rumori delle medaglie e di carta strappata, la carta delle pagine del libro delle avventure di Otello. Il campanello di Desdemona interrompe i rumori della casa di Iago.

Dal minuto 5:00 al minuto 10:00

Personaggi e situazioni: Iago legge alcuni passi del libro delle favole di Otello.

Accanto a lui Emilia seminuda continua a sbadigliare. Poi Iago immagina

Desdemona avvolta da bianchissimi veli. Tornato alla realtà della sua casa Iago tenta

di strangolare la moglie, come a voler imitare Otello che strangola Desdemona. Poi

Iago promette a Roderigo che gli farà conquistare Desdemona, segue la scena in cui

i due avvertono Brabanzio del matrimonio della figlia.

Situazione suono: dopo le voci off di Brabanzio (una voce bassa e roca) e di Emilia

che continua col suo pettegolezzo mentale “Quel Lodovico è un bell’uomo”, una

musica dolce fa da colonna sonora al sogno di Iago che immagina Desdemona

avvolta in un bianco accecante.

Dal minuto 10:00 al minuto 15:00

Personaggi e situazioni: Otello entra in scena e sdraiato accanto a Iago affronta gli

insulti di Branzio. La scena si sposta in camera di Desdemona, lei è davanti allo

specchio e sta intrecciandosi i capelli. Iago annuncia che Otello si è sposato.

Torniamo in camera di Desdemona, lei legge il libro delle favole di Otello. Il Moro,

con un mazzo di rose in mano, appare e scompare alle sue spalle. Otello comincia a

dire come è nato l’amore tra lui e Desdemona.

Situazione suono: ritorna la voce bassa e roca di Brabanzio alla quale si oppone il discorso di Otello che racconta della nascita dell'amore tra lui e Desdemona.

Dal minuto 15:00 al minuto 20:00

Personaggi e situazioni: Otello continua a ricordare la nascita dell'amore per Desdemona. Il Doge chiama Otello a Cipro. Brabanzio continua a lamentarsi con Otello. Poi la scena si sposta in casa di Iago.

Situazione suono: l'eloquio alto di Otello, viene disturbato dalla voce off del Doge che lo informa che dovrà recarsi a Cipro.

Dal minuto 20:00 al minuto 25:00

Personaggi e situazioni: Emilia piega alcuni fazzoletti, mentre Iago sdraiato, con lo sguardo perso nel vuoto, imita Otello geloso. Utilizzando le stesse parole che userà più tardi Otello, Iago chiede ad Emilia dove sia il fazzoletto. Alla fine sporca di nero il volto di Emilia. Poi siamo di colpo sugli spalti della fortezza di Cipro. Ci sono Emilia, Montano (che sta bevendo) e Iago che dà la mano Cassio (già ubriaco) sporcandogliela di nero. Cassio viene degradato da Otello.

Situazione suono: La voce del Doge che aveva interrotto l'alto eloquio di Otello, introduce la voce di Cassio che vaneggia ubriaco

Dal minuto 25:00 al minuto 30:00

Personaggi e situazioni: Iago guarda Cassio che amoreggia con Emilia e Bianca, dopo dà il benvenuto a Cipro a Desdemona. Una voce che dice: "Una vela", annuncia l'arrivo di Otello a Cipro. Poi siamo sul letto di Desdemona a Otello.

Situazione suono: la voce di Cassio (che sta baciando Desdemona, Emilia e Bianca) continua a spingere sempre di più la musicalità sul registro basso. Questa discesa viene arrestata dalle voci dei veneziani a Cipro che vedono arrivare la nave di Otello: "Una vela, una vela". Poi i suoni di vesti e medaglie (simbolo dell'onore militare) riaprono la strada ad un nuovo intervento di Otello, che col suo eloquio – accompagnato dalla musica - riporta la musicalità verso i registri alti.

Dal minuto 30:00 al minuto 35:00

Personaggi e situazioni: Torniamo in casa di Iago ed Emilia. Iago parla ad Emilia – che sta piegando alcuni fazzoletti – dell'amore tra Otello e Desdemona. Mentre parla le sporca la faccia di nero. Poi Desdemona sul letto veste e sveste alcuni abiti. Tra i

vestiti trova il libro delle favole di Otello, lo apre e ne legge alcuni passi. Alla fine lo mette via facendo andare su tutte le furie Otello. Desdemona gli carezza la faccia asportando un poco di nero. Poi Iago ed Otello sono sul letto. Iago comincia a fare delle insinuazioni sul rapporto tra Cassio e Desdemona.

Situazione suono: In contrasto con l'eloquio di Otello, udiamo il suono delle vesti di Desdemona che si denuda - provocando il disappunto del Moro -, fino a quando il suono del suo campanello introduce Emilia e il suo chiacchiericcio

Dal minuto 35:00 al minuto 40:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto. Otello si muove sul corpo della moglie, che si sporca di nero. Nel mezzo di questo amplesso Desdemona chiede ad Otello di perdonare Cassio. Poi sono di nuovo sul letto Iago ed Otello. Il Moro vuole sapere cosa pensa il suo alfiere di Desdemona. Iago comincia il suo diabolico lavoro.

Situazione suono: L'eloquio di Otello comincia a farsi meno "alto", sta perdendo il suo stile. Ora non si produce più in monologhi lirici – o lo fa per brevi attimi – ma scambia una serie di battute serrate con Desdemona. A questo scambio di battute tra i due amanti fa da contraltare lo scambio serrato di battute tra Otello e Iago, durante

il quale l'alfiere trascina il suo generale nei bassifondi del linguaggio. Alle parole che si scambiano Otello e Desdemona, si oppongono i suoni animaleschi e senza senso di Otello e Iago.

Dal minuto 40:00 al minuto 45:00

Personaggi e situazioni: Iago va via. Otello da solo sul letto, parla a se stesso della propria condizione. Poi sul letto arriva Desdemona che vuole fasciare la testa dolorante di Otello. Il generale guarda il fazzoletto e le dice che è troppo piccolo. La scena si sposta in casa di Iago, dove il malvagio alfiere lascia cadere a terra un fazzoletto. La scena si sposta sul letto sul quale sono sdraiati Otello e Iago. Il veleno di Iago è entrato in circolo. Otello gli chiede di fornirgli una prova certa della disonestà della moglie.

Situazione suono: la musica accompagna una delle ultime uscite liriche di Otello, che sta perdendo il suo stile.

Dal minuto 45:00 al minuto 50:00

Personaggi e situazioni: Poi Iago è sul letto con Cassio, lo bacia. Cassio chiede a Bianca di fargli una copia del fazzoletto. Poi si torna sul letto dove sono insieme

Otello Desdemona e Iago. Il generale grida all'alfiere l'intenzione di soffiare al cielo il suo folle amore, poi Otello bacia Iago e lo nomina suo luogotenente. Desdemona cerca disperatamente il fazzoletto. Poi Otello, sul letto insieme a Desdemona, accusa di infedeltà la moglie.

Situazione suono: alle ultime sortite liriche di Otello, accompagnate una musica dolce si oppongono i duri scambi di battute con Iago.

Dal minuto 50:00 al minuto 55:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sul letto, il Moro la accusa di infedeltà, lei gli parla di Cassio, lui le chiede il fazzoletto. Otello sviene vittima di un attacco epilettico. Segue una discussione tra Emilia e Desdemona sulla gelosia degli uomini. Poi Otello escogita con Iago il modo migliore per uccidere la moglie.

Situazione suono: Le voci off di Emilia e Desdemona, dialogando con la linea della ripresa e del montaggio, traducono l'idea registica di Bene che vede in Desdemona, Emilia due volti diversi della stessa donna (vedi oltre nel paragrafo "Contrappunti").

Dal minuto 55:00 al minuto 60:00

Personaggi e situazioni: Sul letto ci sono Iago ed Otello i quali appoggiati sul corpo di Desdemona, escogitano il modo migliore per ucciderla. Arriva Lodovico a Cipro il quale comunica ad Otello che deve tornare a Venezia e che Cassio sarà governatore di Cipro. Otello manda via Desdemona, Lodovico lo prega di richiamarla.

Situazione suono: Otello è in balia di Iago, diviso tra il suo eloquio alto “Che peccato Iago, che peccato...” e il progetto di uccidere Desdemona “Strangoliamola nel letto...”. Il suo linguaggio e la sua voce si degradano sempre di più toccando il punto più basso sull’arrivo di Lodovico.

Dal minuto 60:00 al minuto 65:00

Personaggi e situazioni: Otello accusa Desdemona di averlo tradito, segue la scena del’assassinio di Roderigo e del ferimento di Cassio. Anche Emilia viene uccisa da Iago.

Situazione suono: Nella scena del ferimento di Cassio e dell’assassinio di Roderigo, il suono gioca un ruolo molto importante. Il racconto di questo episodio, viene affidato quasi esclusivamente al gioco tra le immagini e i suoni delle lame dei pug-

nali (vedi oltre nel paragrafo “Contrappunti).

Dal minuto 65:00

Personaggi e situazioni: Otello e Desdemona sono sdraiati ai piedi del letto. Otello le chiede di confessare i propri peccati prima di essere uccisa. Ma il delitto non si compie perché Otello – ora completamente sbiancato – pasandosi la mano sulla fronte, la sporca di nero. Il moro comincia a ricordare il suo glorioso passato.

Situazione suono: fino alla fine l’atmosfera ritorna quella della scena iniziale. La musica accompagna le parole e la voce di Otello riassetta su un registro alto quando, perduto definitivamente il suo stile, si abbandona ai ricordi: “Ah, ecco...una io ad Aleppo”

Una delle particolarità della versione teatrale di *Otello*, era l’utilizzo del suono. La musica usciva potente dalle casse. La scena era disseminata di microfoni che amplificavano non solo la voce di Bene e Cinieri - che doppiavano in playback gli altri personaggi - ma anche il respiro, il rumore dei vestiti e degli oggetti. Nella versione televisiva la partitura sonora dello spettacolo rimane la stessa, pur se adattata alle esigenze del mezzo:

Nel televisionare la mie produzioni sono molto attento [...] a privilegiare, comunque, radiofonicamente la qualità dell’audio sulla visione. Che non per questo trascuro, ma mi sforzo di renderla quanto più possibile “auditiva”.²²

Nella versione televisiva viene dato risalto ai rumori delle vesti, delle medaglie e degli oggetti scenici in genere. Assume particolare importanza l'utilizzo di rumori e voci fuori campo, una scelta estetica in genere poco utilizzata nei video tratti da spettacoli teatrali. I rumori non sono semplici rumori ma hanno una funzione espressiva. Nelle scene iniziali l'"atmosfera subdomestica" nella quale – secondo le indicazioni di Bene - sono immersi Iago ed Emilia, viene resa con l'utilizzo di suoni di piatti e stoviglie.

In alcuni punti i rumori, hanno una funzione narrativa. La scena dell'assassinio di Roderigo viene suggerita allo spettatore, tramite un gioco di suono ed immagini (inquadrature 671 – 681). Si alternano, in questa sequenza, i primi piani di Iago, Roderigo, Cassio che sguainano le lame. Non abbiamo mai un quadro che ci presenti insieme i tre protagonisti della scena. La sequenza finisce con l'inquadratura 680 nella quale Roderigo chiude gli occhi e si getta all'indietro (morto, addormentato ?) e con la successiva 681 nella quale Iago muove il suo pugnale verso il nulla. Oltre alla musica, in tutta la sequenza gli unici suoni che avvertiamo sono quelli delle lame sguainate.

CONTRAPPUNTI

Vogliamo descrivere in questo paragrafo due casi di contrappunto tra le diverse “linee melodiche” che compongono la partitura del video in esame. Due casi nei quali queste voci (la luce, la recitazione, il suono, le riprese e il montaggio, finora osservati come linee singole) dialogano tra loro, come in un contrappunto. Il primo caso riguarda l’inquadratura 559 del video, dove l’idea registica di Bene che vede in Desdemona ed Emilia due facce della stessa donna, viene resa tramite l’utilizzo – in fase di montaggio - dello split screen e di effetti di luce. Secondo le indicazioni dell’autore:

DESDEMONA trova la sua volgarizzazione in EMILIA:
EMILIA la sua prostituzione in BIANCA. Così, tramite EMILIA, il
DONNESCO trascolora da DESDEMONA a BIANCA e viceversa.
Assente il FEMMINILE, questo unico VOLTO di DONNA a TRE
PROFILI s’imputtana e no. Tutta qui la “differenza”...²³

Il dialogo con se stesso di “ *questo unico VOLTO di DONNA a TRE PROFILI*” viene reso tramite la divisione della stessa immagine in due quadri. Nella parte destra dell’immagine c’è Desdemona in primo piano, in quella di sinistra la stessa immagine ma ripresa da un altro punto di vista. Le due metà si illuminano in maniera alternata, seguendo le battute di un dialogo tra Emilia e Desdemona, recitato però solo dalla voce di Michela Martini (Desdemona). Sulle battute di Emilia si illumina l’immagine a sinistra, mentre quella a destra si oscura. La situazione si inverte sulle battute di Desdemona.

Il secondo caso riguarda la sequenza che va dall'inquadratura 671 alla 692. In questa sequenza vengono mostrati l'assassinio di Roderigo e quello di Emilia da parte Iago. Visto il tema trattato in questa sequenza, ci si aspetterebbe di avere a che fare con delle inquadrature concitate. Carmelo Bene invece risolve la sequenza in una maniera inconsueta, ma perfettamente coerente con la sua concezione dell'immagine. Vediamo i vari passaggi di questa sequenza, osservando in quale modo le linee melodiche della riresa e montaggio e del suono dialogano tra loro:

inquadratura 671: Iago guarda il pugnale – Musica, suono di lama

inquadratura 672: Iago e Roderigo (Roderigo sguaina il pugnale) – Musica, suono di lama

inquadratura 673: Iago rinfodera il pugnale – Musica, suono di lama

inquadratura 674: Roderigo affonda il pugnale nel vuoto – nessun suono

inquadratura 675: Cassio curva la testa all'indietro chiudendo gli occhi – nessun suono

inquadratura 676: Roderigo e Iago (Iago estrae il pugnale) – suono di lama

inquadratura 677: Cassio sussulta – nessun suono

inquadratura 678: Iago rinfodera il pugnale – suono di lama

inquadratura 679: Cassio affonda la lama nel vuoto – nessun suono

inquadratura 680: Roderigo curva la testa all'indietro chiudendo gli occhi – nessun suono

inquadratura 681: Iago estrae la lama, poi colpisce il vuoto davanti a sé – suono di lama (quando estrae il pugnale)

inquadratura 682: Emilia si distende sul letto – nessun suono

inquadratura 683: Iago e Roderigo (Roderigo china la testa all'indietro) – nessun suono

inquadratura 684: Iago – nessun suono

inquadratura 685: Cassio sofferente – suono di lama

inquadratura 686: Campo medio Cassio, Roderigo, Iago ed Emilia sullo stesso letto
– nessun suono

inquadratura 687: Iago sguaina il pugnale e guarda giù – suono di lama

inquadratura 688: Emilia sdraiata, si alza impaurita – nessun suono

inquadratura 689: Iago alza il pugnale – nessun suono

inquadratura 690: Emilia si abbassa piano e appoggia la testa sul letto, sembra addormentarsi – nessun suono

inquadratura 691: Iago lascia cadere il pugnale – nessun suono

inquadratura 692: Iago abbassa lo sguardo e comincia uno zoom all'indietro, fino a far entrare in campo i corpi distesi sul letto di Emilia, Cassio e Roderigo – parte la musica e la voce off di Emilia dice: “Quanto presentimento in una canzone, puoi sentirmi ancora. Tu mi ascolti. Io muoio come un cigno, muoio in musica.”

Questa sequenza rappresenta un esempio di quel morire in musica – esplicitato dalle parole di Emilia - che, come si è visto, è il concetto di morte scenica per Carmelo Bene. La sequenza condensa due episodi della storia distanti tra loro, in un'unica azione. Il ferimento di Cassio, l'assassinio di Roderigo e l'uccisione di Emilia. Per raccontare questo episodio, Carmelo Bene non crea una scena concitata, violenta o

drammatica. Bene disegna una sequenza il cui fine non è mettere in scena un assassinio ma, come si è detto, un simbolico morire in musica. Una sequenza nella quale gli attori sono sdraiati e muovono solo le mani e il capo e i loro pugnali fendono l'aria. L'atmosfera da congiura viene creata dai suoni delle lame sguainate. Vediamo i personaggi colpiti accasciarsi sul letto, ma il loro chiudere gli occhi è più simile ad un addormentarsi che ad un morire. I rapporti di causa – effetto e spazio temporali degli avvenimenti vengono continuamente contraddetti. Tutta la sequenza è composta da primi piani dei personaggi, cosicchè non possiamo dire come siano disposti nello spazio. Quando all'inquadratura 686 il campo medio ci svela la disposizione degli attori, scopriamo che questi sono tutti sul letto molto vicini, disposti in modo completamente differente, da quello che i loro sguardi ci lascerebbero immaginare. Roderigo, ad esempio, colpisce Cassio muovendo la mano da sinistra verso destra (come se Cassio si trovasse alla sinistra di Roderigo). Nel campo medio suddetto scopriamo invece che Cassio si trova davanti a Roderigo, leggermente spostato verso la sua sinistra.

CONCLUSIONI

Abbiamo visto come le modalità di ripresa di questo *Otello* siano insolite per una trasposizione televisiva di uno spettacolo teatrale. La scelta di utilizzare cinque camere significa, nell'ambito della poetica di Bene, (d)enunciare l'impossibilità di dare una forma compiuta alla propria opera. Rendere instabile già dall'inizio (dalla fase di ripresa) la forma finale che si otterrà (il montato finale). L'incessante variazione della forma è un punto cardine della poetica di Bene. Le forme, i materiali spettacolari, variano in continuazione all'interno di uno spettacolo e gli spettacoli a loro volta variano in funzione del mezzo col quale entreranno in contatto. La produzione teatrale di Carmelo Bene è solo una parte del suo voluminoso lavoro artistico, quasi tutte le sue opere hanno avuto riscritture per altri media. Ogni "oggetto spettacolare" – in questo caso l'*Otello* – viene interrogato diversamente da Bene, a seconda delle esigenze del mezzo con il quale viene messo in contatto. Ma al di sotto di questo continuo variare c'è una costante, lo *stile* di Carmelo Bene.

Diversamente dal suo *Otello* - che perde il proprio stile, la propria diversità, che cede il proprio nero, quando entra in contatto con l'altro – Carmelo Bene conserva sempre il proprio stile, la propria diversità. Cambiano i personaggi (Amleto, Pinocchio, Riccardo III, *Otello*, ecc.), cambiano i mezzi espressivi (teatro, cinema, radio, televisione, letteratura) ma l'impronta creativa di Bene rimane sempre visibile.

[...] esiste un Bene letterato diverso dal Bene uomo di spettacolo?
Probabilmente è solo questione d'accento [...] nei testi di Bene troviamo esattamente gli stessi gesti che vediamo nel teatro di Bene.²⁴

Nel passaggio da teatro a televisione, le costanti stilistiche utilizzate da Carmelo Bene rimangono invariate. Non cambia il suo modo di recitare, di concepire la scenografia, di utilizzare la musica e i rumori. Si può dire con Maurizio Grande che per Carmelo Bene:

si tratta di *pensare teatralmente un'opera in video*, piuttosto che pensare il teatro secondo l'ottica specifica della televisione.²⁵

La differenza tra spettacolo teatrale e spettacolo televisivo – nel caso di Carmelo Bene - deve essere vista in un modo diverso. Lo spettacolo televisivo è la naturale conseguenza di quello teatrale, anzi ne è il suo completamento. Si potrebbe azzardare l'ipotesi paradossale che sia lo spettacolo teatrale ad essere un adattamento di quello televisivo, benché quest'ultimo sia cronologicamente posteriore. Lo spettacolo televisivo sembra più vicino all'idea di teatro di Carmelo Bene. È nello spettacolo televisivo che la sua idea di teatro si realizza appieno. È come se Carmelo Bene scrivesse (in)consapevolmente per la televisione. L'idea della macchina attoriale è già una tele-visione è già un tele-ascolto.

Piano piano pervenni, dal cinema in poi, alla decisione di recitare al “Quirino” per degli spettatori accomodati all’”Argentina”. Ecco la chiusura ermetica. L'edificazione della quarta parete. Tecnologicamente come? [...] mentre il palcoscenico del “Quirino” [...] è assordato da dieci-dodicimila watt [...] gli spettatori al teatro Argentina sono penetrati all'interno del loro corpo d'ascolto.²⁶

Ma si tratta di una tele-visione e di un tele-ascolto impossibili a teatro, date le sue modalità di fruizione. Lo spettacolo teatrale implica la presenza di un attore e quella lontananza di cui si parla è una lontananza *virtuale*. In televisione la lontananza spazio temporale dal pubblico è implicita e *attuale*. Se in teatro per forza di cose il suo corpo rimane comunque visibile e presente, in televisione Carmelo Bene declama i suoi versi da un non-luogo. Non è fisicamente lì, ci parla quando non è già più lì, ma lontano nello spazio e nel tempo; o meglio è nello stesso tempo e spazio, presente ed assente. Il suo corpo non solo non è più presente, ma non è neanche visibile per intero, sezionato dai primi piani o inghiottito dal buio (come accade nel Manfred o nelle letture televisive di Leopardi e Campana). In televisione manca soprattutto il pubblico e l'attore recita per nessuno. Una solitudine *virtuale* che Carmelo Bene avvertiva già nei teatri affollati di gente, ma che nello studio televisivo si fa *attuale*. In televisione Carmelo Bene trova il suo "Teatro senza spettacolo". La scenografia è letteralmente tolta di scena dalla predominanza dei primi piani, l'audio (la sua voce, la musica, i rumori) può essere trattato ed amplificato. Ma se in teatro l'amplificazione è solo fonica, in televisione è totale. Vedere in maniera ravvicinata il volto e le espressioni di Otello-Bene, significa vedere un altro spettacolo, decisamente differente da quello teatrale.

I primi piani mettono in risalto il volto dell'attore che realizza la sua performance concentrandosi sulla "partitura gestuale" del viso, mentre il resto del corpo rimane fuori campo. Anche in teatro la recitazione di Bene tendeva all'immobilità, ma se dalle poltrone dell'Argentina o del Quirino era difficile seguire la "partitura gestuale" del suo viso, in televisione questa "partitura gestuale" possiamo osservarla in

primo piano. Si è visto inoltre come l'*Otello* di Carmelo Bene sia incentrato sulla dialettica cromatica del bianco e del nero. Un gioco che rende via via Otello bianco e gli altri personaggi neri. Pensare un simile gioco in teatro significa anche sapere che l'effetto che si otterrà sarà di gran lunga inferiore a quello che si può ottenere mettendo i volti in primo piano. La produzione televisiva di Carmelo Bene è una documentazione della sua arte di attore, ma si verifica uno strano paradosso (che come abbiamo visto è *conditio sine qua non* della sua arte): la documentazione del suo teatro – della sua idea di teatro - è tanto più vera, quanto più il documento è falso. La corretta visione del suo fare arte è il risultato di un'artefazione. Se si volesse riprendere uno spettacolo di Carmelo Bene con la telecamera fissa puntata sul palco, si rischierebbe di non vedere la sua idea di teatro all'opera. Rischieremmo di non vedere realizzato quel suo operare togliendo di scena e togliendosi di scena. Carmelo Bene diceva che a teatro lo si andava a sentire, ma questo ascolto era ancora troppo viziato dalla presenza. Se - secondo la definizione di Agostino Lombardo - Otello è il primo eroe tragico moderno, Carmelo Bene è per questo suo modo di pensare il teatro, il primo attore tragico moderno.

Il cinema non consente, e si sa, di vedere subito ciò che si sta girando. In televisione, e si sa anche questo, ciò diventa facile e può essere sfruttato in maniera originale. Io stesso, recitando, potevo controllare direttamente sul video in studio quanto stavo facendo. E mi correggevo, adattavo, cambiavo. L'attore abituato al palcoscenico, non ha ancora questa capacità, ma è un'esperienza da acquisire.²⁷

Quanto poi all'attore da video, all'attore televisivo, questo deve ancora nascere.²⁸

NOTE - capitolo 5

- ¹ Scheda sull'Otello di Carmelo Bene sul sito internet: <http://www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp>
- ² Scheda sull'Otello di Carmelo Bene sul sito internet: <http://www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp>
- ³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998. Pag 358
- ⁴ Giancarlo Dotto *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 56
- ⁵ Brano dell'intervista a Giancarlo Dotto da me realizzata. L'intervista completa si trova in appendice.
- ⁶ Paola Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni Editore, Roma, 2002
- ⁷ Scheda sull'Otello di Carmelo Bene sul sito internet: <http://www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp>
- ⁸ Franco Prono, *Percorsi teatrali della televisione italiana in La nuova scena elettronica in La nuova scena elettronica*, (a cura di), Franco Prono e Andrea Balzola, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994. Pag 59
- ⁹ *Ibidem*, pag 59
- ¹⁰ Maurizio Grande, *Il teatro verticale in La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 215
- ¹¹ *Ibidem*. Pag 216
- ¹² *Ibidem*. Pag 217
- ¹³ Da una intervista di Italo Moscati a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica* (a cura di), Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 129
- ¹⁴ Cfr "Conversazione con Marilena Fogliatti" in appendice
- ¹⁵ Cfr quanto detto nel capitolo 4
- ¹⁶ Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni editore, Roma, 1985. Pag 232. Corsivo mio
- ¹⁷ Gianni Livio, *Alcune riflessioni sul concetto di teatro televisivo in La nuova scena elettronica* (a cura di), Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 224
- ¹⁸ *Ibidem*. Pag 225
- ¹⁹ Cfr. quanto detto in capitolo II paragrafo 1.4 (intitolato "Il cuore e le mani")
- ²⁰ Intervista di Doriano Fasoli a Carmelo Bene, presente sul sito internet: http://www.close-up.it/skene-up/focuson/speciale/04-02/carmelobene_fasoli.html
- ²¹ Cfr più avanti il paragrafo "Contrappunti"
- ²² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 358
- ²³ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981. Pag 83
- ²⁴ Gianni Tuchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore* in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, linea d'ombra, Milano, 1995. Pag 88
- ²⁵ Maurizio Grande, Maurizio Grande, *Il teatro verticale in La nuova scena elettronica*, (a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 216
- ²⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., Pag 339
- ²⁷ Da una intervista di Italo Moscati a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica* (a cura di), Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 132
- ²⁸ Da una conversazione di Maurizio Grande con Carmelo Bene, pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica* (a cura di), Franco Prono e Andrea Balzola, op. cit., Pag 139

APPENDICE

CONVERSAZIONE CON MARILENA FOGLIATTI

Vorrei parlare con lei della parte tecnica

Io ho lavorato con lui e per lui non era così facile fare la regia e recitare, essendo sempre in scena. Quindi mi sono occupata io di molte cose, nel senso che gli ho dato una mano a fare la regia. Soprattutto ad usare per la prima volta in televisione le quattro camere separate. Cosa che si faceva per la prima volta, dopo le varie commedie che si sono fatte a Torino. Un meccanismo per il quale la RAI non era ancora pronta. Quindi era abbastanza complicato dal punto di vista tecnico. Oggi le camere sono digitali e collegate tutte con un unico orologio. Le telecamere riprendevano contemporaneamente la stessa scena da quattro punti di vista differenti: una il dettaglio degli occhi, una il totale, una il mezzo primo piano, una il primo piano di Desdemona e così via. Poi in fase di montaggio si sceglieva l'inquadratura. Come si fa oggi nella fiction.

Era infatti una tecnica usata più al cinema che in televisione

Era una tecnica cinematografica, però al cinema lo fai con una inquadratura per volta. La cinepresa è sempre una. Lì invece erano quattro telecamere che riprendevano contemporaneamente lo stesso “dialogo”. A discrezione della regia era poi il montaggio. Quindi in una seconda fase. La difficoltà stava nel bilanciare i colori delle quattro camere. Era un meccanismo nuovo ed il bilanciamento cromatico delle camere era manuale. I colori per Carmelo erano tre: bianco, nero e magenta. Ma il bianco e nero non era quello del cinema non a colori, ma il bianco e nero di una telecamera a colori a cui era stato tolto il burst, cioè il colore. Questo bianco e nero ha un altro sapore rispetto al non colore, è più definito. Una cosa è il non colore, altra il bianco e il nero come colori. Si otteneva un maggior contrasto, meno flou.

Come nell'*Amleto*?

Esattamente quello. In più il magenta che era il terzo colore. Tutto questo è stato un problema mica da ridere, perché l'abbiamo fatto nel 1979 e l'abbiamo poi montato nel 2002, quindi puoi immaginare cosa è successo al colore in tutti questi anni.

Ci sono differenze sostanziali tra le indicazioni di montaggio di allora e quelle recenti?

Io ho tenuto il foglio delle sue indicazioni, è ingiallito, sono passati ventidue anni. Le sue indicazioni allora mi sembravano molto chiare, ci abbiamo lavorato, mi sembrava molto chiaro il suo linguaggio. Io l'ho sempre tenuto perché secondo me era molto affascinante, come l'*Amleto*, mi sembrava brutto che non potesse andare in onda anche l'*Otello*. Per cui ho cercato in tutti i modi di farglielo montare. Noi abbiamo fatto tre mesi di montaggio a Roma nel 1980 e in questi tre mesi abbiamo montato sette minuti.

A proposito di questo, cosa succedeva tra Carmelo Bene e Michelangelo Antonioni, che nello studio vicino stava montando *Il mistero di Oberwald*?

Si, io ad un certo punto ho detto: «se non li dividiamo non finiremo mai». Era come Penelope. C'erano queste salette attigue, negli stessi orari e queste due sale di montaggio con questi due mostri di bravura. Ogni tanto, sapendo che l'altro era alla porta a fianco, si sbirciavano l'uno con l'altro. Un po' Carmelo andava di là, un po' Michelangelo veniva di qua...il guaio era che quando ognuno tornava nella propria stanzetta diceva: «fermi tutti! Fammi vedere, modifichiamo». Era reciproco, quindi era un contagio pericolosissimo, perché poteva durare all'infinito questa cosa. Bisognava dividerli. Ed è quello che abbiamo cercato di fare. Solo per Carmelo tutto si consumava velocemente. Non so come dire...il suo cervello andava oltre, una cosa fatta lo annoiava. Non era più attuale era già obsoleta, non gli interessava più.

Lui quindi si annoiava in questo montaggio. Poi è arrivato il momento della stagione teatrale. In realtà era una scusa per dimenticare il montaggio, il giochino era già andato. A me spiace molto e quindi ho continuato a tenere il copione. L'ho proposto a tutti quelli che sono passati nelle varie strutture RAI. Il problema erano i tempi, i costi, cercare di riprendere il lavoro con Carmelo. Era poi uno spettacolo molto culturale, non proprio commerciale. Quindi è andata avanti per anni. Fin quando lui mi chiamò e mi disse che aveva pensato insieme a RAI educational (c'era allora Renato Parascandolo) di riprenderlo e mi chiese di montarlo. Ho avuto un attimo di panico perché, dopo ventidue anni non era facile ricordarsi quello che allora mi sembrava immediato...i suoi giri mentali. Io pensavo che dopo tutti questi anni non lo sentisse più come una cosa sua, invece non solo l'ha voluto riprendere, ma l'ha voluto rendere pubblico dopo la sua morte. Quindi è come se avesse voluto far sapere che era una sua autobiografia. Quando ho finito di montarlo molti festival ce l'hanno richiesto. Noi abbiamo detto a lui, se potevamo mandarlo ma lui diceva che voleva rivederlo, non era sicuro di alcune cose. Noi abbiamo rispettato questa sua volontà. Un giorno ci arriva un suo telegramma che diceva che il montaggio era concluso, dopo due ore è entrato in coma. E questo è stato il suo ultimo colpo di teatro. Abbiamo capito dopo che lui non voleva che fosse visto prima della sua morte, perché voleva darlo al pubblico come omaggio dopo la sua morte.

Poi bisognava rimettere le mani su un grande quantità di materiale filmato...

Avevamo quaranta bobine da un'ora e mezza per un lavoro che durava un'ora e dieci. Le riprese erano sui nastri da un pollice e per paura che perdesse in qualità o che sparissero le macchine da un pollice, l'ho fatto riversare su beta. Anche se si trattava del riversamento di immagini girate con tre camere che non erano uguali. Il problema però non era tanto il montaggio, ma riuscire a capire cosa voleva Carmelo. La sua testa dopo vent'anni era cambiata e si trattava, come ti ho detto, di uno che cambiava dopo due giorni, figurati in tutto questo tempo. Allora abbiamo rivisto insieme il copione. Io poi ho montato la prima mezz'ora, una prova per vedere se a lui andava bene il modo in cui avrei lavorato. Quando gliel'ho portata, con mio grande stupore, lui non ha corretto nulla, mi ha solo fatto invertire un dialogo. Il problema era l'audio, perché lui era abituato all'audio di adesso. L'audio di Carmelo Bene è fatto di sparate, di picchi e di toni bassi che vanno e vengono in continuazione. L'altro problema erano le telecamere, perché vista la risoluzione del colore una era verde, una rossastra, un delirio. Bisognava intervenire sul colore. Mentre a livello di montaggio è un prodotto attuale, la tecnologia usata non si sposava col prodotto. Per esempio la scena in cui lui si schiarisce e macchia lei, quella non andava bene. Allora l'ho ritoccata col computer. Il problema era proprio quello di cercare di far sposare l'attualità di quel prodotto (come intenzione e come idee) con la tecnologia di oggi.

Forse erano i mezzi di allora inadeguati all'idea?

Si, il prodotto era attuale, ma i mezzi...era una sperimentazione e nel momento in cui fai sperimentazione il mezzo è sempre inadeguato all'idea, lavori sempre al limite. *Otello* anche allora era una idea forte. Questa unione di Otello e Iago, di Emilia e Desdemona, questi doppi.

Questa idea viene suggerita bene in una scena realizzata con lo split screen.

Nella parte destra c'è Desdemona in primo piano, nella sinistra la stessa immagine ripresa da un altro punto di vista. Le due metà si illuminano in maniera alternata, seguendo le battute di un dialogo tra Emilia e Desdemona, recitato però solo da Desdemona. Sulle battute di Emilia si illumina l'immagine a sinistra, mentre quella a destra si oscura. La situazione si inverte sulle battute di Desdemona

Quella è stata una mia idea, per cercare di rendere questo dialogo tra i doppi. Poteva diventare troppo lungo, allora ho cercato di sveltire questa cosa. Non è una cosa nuovissima. Ma è un modo per non fare un semplice campo-controcampo

Si tratta di un taglio di luci o di un effetto di oscuramento di immagini illuminate?

Si, le inquadrature erano illuminate, poi abbiamo abbassato la luminosità con un effetto.

Ci sono molte riprese nelle quali viene inquadrato il soggetto riflesso in uno specchio

Quelle del pavimento?

Si, perché questa scelta?

Lo specchio ti dà, anche stando fermo, un movimento continuo, non è mai statico. Era già quello che aveva in teatro. Quella scenografia lì non è stata altro che la scenografia teatrale

Come si lavorava?

Ci sono dei backstage, alcuni li avevo anche montati, che ti fanno vedere il modo in cui lavorava. Era un lavoro molto faticoso. Quest'uomo è stato per mesi con il nero di questi tappi bruciati, addosso, infatti poi aveva bisogno di una sauna, di fare dei bagni caldi per toglierlo. La povera Desdemona alla fine ha avuto bisogno di una controfigura. Per fare le luci su questi personaggi, gli attori stavano all'inizio delle ore. Il direttore della fotografia che c'era qui, è stata la prima cosa che Carmelo ha bocciato e alla fine si è messo lui a fare la fotografia. Non si erano capiti. La fotografia e l'audio erano le cose su cui era molto attento.

C'è un grande uso del fazzoletto. Alcune volte viene utilizzato come stacco tra una inquadratura e l'altra. O meglio ci sono dei finti tagli. L'attore fa passare sull'obiettivo il fazzoletto. Quando lo toglie l'attore ha cambiato espressione, dando l'illusione che si tratti di un'altra inquadratura

Non erano dei tagli. Partiva volutamente dal fatto di rendere il fazzoletto protagonista. Qui il fazzoletto fa da fondou ad una inquadratura. Anche le vele dell'arrivo a Cipro, quando sono sul letto, sono questa serie infinita di fazzoletti. Anche lì il montaggio, se non sbaglio è partito dal fazzoletto. Ed abbiamo faticato a tirare fuori i bianchi del fazzoletto.

Ci sono infatti molti sfondamenti sul bianco e saturazioni di colore

I riflessi sulla stoffa alcune volte non venivano bene, così certe volte ho preferito esasperarli saturando il colore e poi era la cosa che lui cercava.

Anche gli attori, spesso quando indossano qualcosa di bianco si mettono a favore di luce per permettere la riflessione

Si, l'intenzione era quella di usare il bianco sporcato di magenta.

Ci sono moltissimi primi piani

Si, soprattutto i dettagli degli occhi. La grossa capacità di Carmelo stava nell'usare lo sguardo. Lui lavorava sempre con un monitor davanti, ma il monitor ti dà l'immagine speculare, al contrario. La sua capacità era quella di capire immediatamente come muoversi, per far sì che la ripresa venisse bene. Come se si mettesse al posto dello spettatore, trovava la posizione giusta guardando nel monitor che gliela faceva vedere al contrario. Poi lui aveva questa gestualità violenta anche nei primi piani, era difficile da tenere nell'inquadratura. Non è facile, soprattutto se pensi che contemporaneamente doveva recitare e quindi fare attenzione ad altre cose. Lui ci riusciva senza sbagliarsi mai. Anche l'angolazione dell'inquadratura è importante. Lui spesso faceva due parti, quindi ogni inquadratura poteva significare cose diverse. Carmelo non faceva mai totalini, come d'altronde con la sua voce andava dal bisbigliato all'urlo. Era una gestualità fatta di piccoli movimenti, di scatti, non come quella del grande attore alla Gassman. Mi pare comunque che l'*Otello*, malgrado i suoi anni sia molto attuale...il tema del doppio Otello-Iago, anche Desdemona doppia, la bambina e la moglie perfettina...l'altra cosa fondamentale dell'*Otello* e del rapporto di Carmelo con le donne è l'assenza. La donna come assenza.

Qui c'è anche un particolare privato di Carmelo Bene, *Otello* è credo il primo spettacolo in cui non c'è Lydia Mancinelli, forse era già finita tra loro ?

No, Lydia non c'era come attrice, tra loro stava finendo, lei non faceva più nulla però era ancora amministratrice della compagnia. La donna come assenza...

Per Carmelo dovevi esserci, ma in punta di piedi, voleva la tua presenza eterea, che aleggiava, ma non fisica. Questo è sempre stato il suo concetto della donna accanto a lui.

CONVERSAZIONE CON GIANCARLO DOTTO

Vorrei parlare con lei dell'*Otello* di Carmelo Bene, per avere l'opinione di uno spettatore di entrambe le versioni – teatrale e televisiva – molto vicino all'autore dell'opera.

Ti leggo una parte della mia tesi di laurea, che anch'io ho fatto sull'*Otello* di Carmelo Bene. L'*Otello* è uno spettacolo che io ho amato molto. È il suo ultimo spettacolo shakespeariano, Carmelo Bene ha un arco, come Picasso, ha i suoi periodi. Ha un arco dal punto di vista della sua vitalità, ben preciso. Nella prima parte, lui si affaccia su quello che è il teatro italiano dell'epoca - il teatro italiano degli anni '60, che è un teatro molto istituzionale, un teatro di prosa, un teatro molto agganciato al testo a monte, al testo di prosa – come un anarchico totale. Io Carmelo l'ho sempre chiamato un'impresa di demolizione. Un ragazzo che viene dal sud, che

viene quindi dai deliri, dagli slanci, dalle passioni del sud e si confronta con le istituzioni teatrali. Lo fa subito con quel *Caligola* nel '59 sul testo di un mostro sacro come Camus; e fa lo apportando tutta una serie di varianti, che sono le sue varianti di attore dal multiforme genio. Dopo di che affronta tutta una serie di classici: il primo *Pinocchio*, *l'Amleto*, la *Manon* ecc, sventrandoli, demolendoli e portando all'interno di questi testi, la sua anarchia, il suo talento d'attore che era già molto forte. Poi finita la prima parentesi teatrale - quella degli anni eroici, delle cantine - c'è la parentesi cinematografica, che è stata la sua seconda impresa di demolizione, lui ha sempre detto che ha cominciato a lavorare nel cinema, a lavorare il cinema con lo scopo preciso di violentare l'immagine, ma violentarla proprio in senso fisico. *Nostra signora dei turchi* fu un attentato non solo al cinema, ma alla pellicola stessa intesa come pelle, la pellicola veniva fatta a pezzi...

La storia del taglio della pellicola in fase di montaggio

La storia del montaggio, esattamente. Finisce questa cavalcata, anche questa straordinaria e torna al teatro con una maturità nuova...devi pensare sempre a Carmelo Bene come a un genio... spesso gli attori sono ignoranti, questo senza volerlo connotare in negativo... ma in genere l'attore è ignorante, anche un grande attore e sono spesso scortati da questi intellettuali, che gli fanno un po' da retropensiero. Carmelo Bene era una combinazione, forse unica – io perlomeno non ho mai conosciuto uno

come lui – di grandissimo guitto e di grandissimo intellettuale. Le strutture del suo pensiero, provengono da lui e dalle frequentazioni con il suo piccolo cenacolo di amici - del quale ero onorato di far parte – soprattutto francesi, che lui conosce alla fine degli anni '70, inizio '80. Quindi da grande intellettuale, lui si rende conto che il suo ritorno a teatro deve avvenire all'insegna della sottrazione, lui capisce che la qualità del teatro, la qualità dello stare in scena deve da un lato sposarsi con la sottrazione, dall'altro sposarsi con il concetto di handicap. Sono due concetti, con cui lui poi trova straordinari riscontri con questi intellettuali francesi, sul linguaggio come inciampo, sull'afasia, sulla sottrazione – Deleuze ha scritto delle cose molto belle sul suo teatro della sottrazione, anche a proposito di *Otello* – un conto però è pensarlo, un altro è tradurlo in scena, farne una produzione scenica. Io trovo che il suo teatro shakespeariano sia una formidabile e irripetibile testimonianza di teatro della sottrazione, dove l'operazione parte dalla sottrazione del testo a monte, dalla sottrazione del nucleo drammaturgico, ciò che fonda la rappresentazione a teatro. Chiunque affronta la tragedia shakespeariana lo fa prendendo il nucleo drammaturgico e portandolo in scena, quindi *Amleto* come la storia di un padre assassinato e di una vendetta impossibile. Carmelo sottrae questo nucleo drammaturgico e ne fa invece, sovrapponendolo a Laforgue, un attore mancato la cui unica aspirazione è quella di andare a recitare con la sua Kate a Parigi. Così accade col *Riccardo III* e col *Romeo e Giulietta*, che diventa uno spettacolo di umori. Tutta la tragedia dei Capuleti e dei Montecchi, di Romeo e di Giulietta, viene sciolta, dissipata in una

collezione di umori. Ed è un peccato che non esistano documenti di questi spettacoli. Riccardo III è tutta una dissertazione sulla deformità... arriva ad *Otello*. Il nucleo drammaturgico dell'*Otello* è il dramma della gelosia, Carmelo Bene prende questo nucleo drammaturgico e lo cestina, lo butta nel cesso e fa dell'*Otello* una grandiosa veglia funebre, a cui – aspetto assolutamente straordinario – la sua morte, la sua morte vera - alla quale io ho assistito - è una morte che somiglia, somigliava, ha somigliato in modo incredibile (questa è una cosa che nessuno ha mai scritto) all'*Otello*. L'*Otello* è il precedente scenico alla sua morte reale. Ti spiego cosa voglio dire con questa analogia straordinaria. *Otello* è una veglia funebre in cui Otello, il moro che si sbianca man mano che perde l'onore, è circondato non tanto dalla moglie o da un'ancella, ma è circondato dal femminile, dalla disattenzione del femminile, dalla distrazione del femminile. Per potersi concentrare sulla propria fine, sulla propria morte, il paesaggio ideale attorno a sé è quello di avere il chiacchiericcio delle donne che fa da sfondo sonoro, acustico. Se tu pensi all'*Otello* - quello teatrale ma in particolare a quello televisivo dove ci sono anche i primi piani, sia delle immagini che quelli del suono - il chiacchiericcio è costante, quasi incomprendibile, diventa influente quello che dicono, ma è proprio il chiacchiericcio in sé che fa da sfondo alla veglia funebre. Bene, la sua morte è stata una straordinaria analogia, riproduzione di questo. Lui stava in un letto, agonizzante e intorno a lui c'erano un gruppo di donne – io ero l'unico elemento maschile – ex attrici, sue amiche, sue amanti, sue ancelle che parlavano tra di loro. Allora, il coma è durato

per tre o quattro giorni... all'inizio naturalmente parli in rapporto al malato. Poi le donne, per questa loro straordinaria capacità che hanno di scivolare nel pettegolezzo, ad un certo punto hanno cominciato a parlare degli affari loro, della spesa da fare, dei programmi per il futuro, dell'agente che le ha fatto uno sgarbo e parlando si erano dimenticate, ecco la disattenzione del femminile. Quindi lui ha trovato in morte la più grandiosa esemplificazione di quello che in scena aveva sempre cercato e che nell'*Otello* ha meticolosamente cercato.

Si, e non è l'unico caso di coincidenza tra particolari della vita privata e vicende sceniche. Per esempio l'*Otello* sembra segnare le tappe principali della storia artistica di Carmelo Bene: all'accademia portò come saggio finale del secondo anno, una lettura di *Otello*. Poi c'è l'*Otello* teatrale, che come abbiamo detto è il suo ultimo shakespeare e segna la fine di un certo tipo di teatro e l'inizio di un altro. Alla fine della sua esistenza, artistica e mondana, troviamo di nuovo un *Otello*, quello televisivo.

Ci sono alcuni spettacoli, alcuni topos, alcuni luoghi scenici che hanno scandito la storia teatrale e artistica di Carmelo. Direi, in assoluto il *Pinocchio* e l'*Amleto*, l'*Otello* è uno di questi, su un secondo piano metterei l'*Otello* uno spettacolo che lui ha amato moltissimo. Il *Pinocchio* e l'*Amleto* sono stati due spettacoli che hanno scandito la sua vita, perché li ha riproposti sempre; li ritrovi negli anni eroici delle

cantine, li ritrovi al cinema, *Un Amleto di meno*. Che si chiami Pinocchio oppure Otello cambia poco. Noi abbiamo parlato di fasi della vita di Carmelo: il teatro dell'anarchia, della demolizione, teatro della sottrazione e poi c'è il teatro dell'amplificazione, l'ultima fase nel quale cerca un teatro di raccoglimento di una scena che sia infrequentabile. L'*Otello* è lo spartiacque, segna il passaggio verso un teatro che sia una veglia funebre, come teatro dell'impossibile, teatro dell'irrepresentabile, che trova poi il suo apice nel Pinocchio e nella Pentesilea. Che si chiami Otello o Pinocchio o Pentesilea, in scena c'è sempre una veglia funebre, c'è sempre un attore che dichiara, testimonia, l'impossibilità di stare in scena, l'impossibilità di frequentare la scena, l'impossibilità di costruire attorno alla scena un'identità, un discorso, un progetto. L'altro grande spettacolo che segna una svolta, da dopo l'*Otello* fino al *Pinocchio* e alla *Pentesilea* è il *Lorenzaccio*, in cui Carmelo Bene teorizza e però mette in scena – anche Artaud teorizzava un teatro della crudeltà, ma non è riuscito poi a realizzarlo sulla scena – il teatro dell'hadicapp, il teatro in cui l'attore si autospaventa, si autoincidenta e continuamente disintegrato dal suo procedere. Nell'arco shakespeariano *Otello* è allo stesso tempo il culmine di quest'arco, ma anche l'inizio, il processo di partenza di questo secondo arco che è quello della sottrazione estrema. Di questo discorso della sottrazione estrema, alla fine quello che resta del teatro di Carmelo è la voce, in fin di voce; e poi neanche più la voce, il bisbiglio. Per fare in modo che la voce possa, secondo il suo concetto, non riferire ma ferire, lui scopre e utilizza l'amplificazione. Già aveva scoperto l'amplificazione nel

suo lavoro shakespeariano , ma nei suoi concerti trova la massima esaltazione. Dopo l'arco shakespeariano, porta in scena questo Pinocchio – siamo nei primi anni '80 – e per la prima volta fa uno spettacolo totalmente in playback e disgiunge l'attore dalla sua voce. Fa un'operazione teologica nella sua testa, anche qui dirlo è facile, ma farlo in scena è un'altra cosa. Finalmente, grazie all'uso della tecnologia, ha la possibilità di togliere all'attore l'elemento di identificazione, l'elemento di appartenenza corpo-voce e quindi proiettare la voce in un altrove, in un al di là. Una cosa che poi esalta con la concertistica, il *Manfred*, ecc.

Infatti il Lorenzaccio sarà il culmine di questa sperimentazione

Lorenzaccio è proprio un campo di sperimentazione feroce, forse il più feroce... nell'*Otello* televisivo chiaramente lui esaspera queste cose, grazie alle possibilità tecniche del mezzo. Ogni volta che scopre un nuovo mezzo si entusiasma come un bambino e va a verificare fino in fondo come sottomettere il mezzo alla sua ricerca, alla sua estetica. Anche nel cinema, lui scopre l'uso fisico della pellicola, del montaggio e fa delle cose forsennate. Scopre la televisione e scopre la straordinaria fecondità del bianco e nero, che lui predilige come contrapposizione forte di umori e di colori cancellando i grigi ed esaltando i bianchi, chiaramente in uno spettacolo come l'*Otello*, dove il bianco e nero sono gli elementi caratterizzanti, lui ne fa uno straordinario gioco scenico per cui il nero non è più un personaggio drammaturgico,

ma una macchia che comincia a posarsi ovunque è il disonore, cioè il disonore diventa una macchia, uno sporco, una traccia subdola e infernale che si posa ovunque, nelle vesti, nelle lenzuola. La televisione gli dà la possibilità di esaltare questo gioco attraverso i primi piani delle immagini e del suono, la possibilità di cancellare ancora di più i corpi, rispetto al teatro. Nella televisione facendo muovere questi corpi, queste immagini, che sono come delle filtrazioni di luce, i corpi vengono definitivamente cancellati. I corpi non sono altro che delle figure, delle luci, delle ombre che filtrano all'interno di queste macchie di bianco e di nero, quindi non hanno spessore. Qui può giocare al massimo delle sue possibilità questa compresenza, questa sovrapposizione di piani tra la veglia funebre, tra un attore che veglia se stesso, che veglia la propria decomposizione, la propria morte e questo femminile che lo circonda.

Il femminile, la sua presenza-assenza è una costante della vita privata e artistica di Carmelo Bene

Si, è la duplicità del femminile che da un lato ha il senso della decenza e dall'altro la tentazione dell'indecenza, laddove lo spogliarsi corrisponde nel teatro di Carmelo al deprendimento, al non avere un pensiero. In *Otello* c'è una operazione critica sulla donna in quanto presenza-assenza, che si connette alla riflessione sulla partecipazione della donna attrice nella scena teatrale. Il modello di Carmelo è il teatro

elisabettiano, cioè quando la presenza della donna sulla scena era vietata e quindi c'era l'attore androgino, cioè le parti femminili era ricoperta da uomini... di un grande attore, diceva sempre Carmelo, non si deve mai capire il sesso. Lui come Otello ha sempre voluto attorno a sé più donne, perché avere attorno a sé più donne poteva escludere la possibilità, per lui drammatica, di avere un rapporto con una sola donna. Una sola donna è una persona, più donne è il femminile. Da questo punto di vista Otello è lui. Iago è la molestia del mondo di fuori, lo stucchevole, pettegolo, molesto, tentativo di assumere le sue fattezze, di immaginare che ci possa essere un teatro beniano al di là di Carmelo Bene. Nel suo disperato tentativo di raccoglimento, che negli ultimi tempi si era fatto estremo, era continuamente molestato, importunato, da questo mondo di fuori in cui c'era la pretesa di capirlo, l'equivoco di capirlo, in cui c'erano imitatori, in cui c'erano questi soggetti che si aggiucavano un plagio, senza che questo plagio fosse autorizzato. Carmelo ha scatenato una serie di imitazioni e quindi il nero della sua diversità si è ancora più diffuso in tutto il teatro italiano, lasciando però solo dei modelli ridicoli, delle barzellette, delle parodie. L'Otello, il Carmelo Bene originale, resta comunque inconfondibile. Il suo nero, resta il nero della diversità

DIVISIONE IN INQUADRATURE

Di seguito viene riportata una divisione in inquadrature dell'*Otello* televisivo di Carmelo Bene, in modo da poter “visionare su carta” l'intero video. Nella divisione sono riportati numero e tipo di inquadratura. In alcune caselle viene riportato il tempo trascorso dall'inizio del filmato.

LEGGENDA

Desd. = Desdemona

Emi. = Emilia

Cas. = Cassio

Rod. = Roderigo

Lod. = Lodovico

Mont. = Montano

Brab. = Brabanzio

Bia. = Bianca

* = immagine riflessa nello specchio e rovesciata

PP = Primo piano

PPP = Primitissimo piano

MPP = Mezzo primo piano

Part. = Particolare

Dett. = Dettaglio

CL = Campo lungo

CM = Campo medio

inq1	CM - Otello, Desd.	inq21	CM* - Otello, Desd.	inq41	PP - Iago
inq2	Dett. - Medaglie	inq22	PP - Otello	inq42	CM - Iago, Emi., Rod.
inq3	PP - Otello	inq23	CM* - Desd.	inq43	PP - Iago
inq4	MPP* - Desd.	inq24	PP - Otello	inq44	PP - Emi.
inq5	Dett. - medaglie	inq25	PP* - Desd	inq45	PP - Rod.
inq6	PP - Otello	inq26	PP - Otello	inq46	PPP - Iago
inq7	Dett. - medaglie	inq27	MPP - Desd.	inq47	Dett. - libro
inq8	PP - Otello	inq28	PP - Otello	inq48	CM - Iago, Emi., Rod.
inq9	Dett. - medaglie	inq29	PP* - Desd.	inq49	PP - Rod.
inq10	MPP* - Desd.	inq30	PP - Otello	inq50	PP - Emi.
inq11	Dett. - medaglie	inq31	PPP* - Desd.	inq51	CM - Cas.
inq12	PP - Otello	inq32	MPP* - Desd.	inq52	CM - Cas.,Emi., Bia.
inq13	CM - Otello, Desd.	inq33	PPP - Otello	inq53	Dett. - medaglie
inq14	PP - Otello	inq34	PP* - Desd.	inq54	CM - Rod., Desd.
inq15	MPP* - Desd.	inq35	PPP - Otello	inq55	PPP - Rod.
inq16	MPP - Otello	inq36	CM - Otello, Desd.	inq56	Part. - mano Rod.
inq17	PP - Otello	inq37	PPP - Otello	inq57	PPP - Rod.
inq18	PP* - Desd.	inq38	Dett. - candela	inq58	PPP - Iago
inq19	PP - Otello	inq39	MPP* - Desd.	inq59	MPP - Iago
inq20	CM - Otello, Desd.	inq40	Dett. - fazzoletto	inq60	PP - Rod.

inq61	PP - Emi.	inq81	PPP - Iago	inq101	PP - Iago
inq62	PPP - Iago	inq82	PP - Emi.	inq102	CM - Iago, Rod.
inq63	CM - Iago, Emi., Rod.	inq83	PPP - Iago	inq103	PP - Iago
inq64	PP - Emi.	inq84	CM - Iago, Emi.	inq104	CM - Iago
inq65	PPP - Iago	inq85	PPP - Iago	inq105	PPP - Iago, Rod.
inq66	PP - Emi.	inq86	Dett. - libro	inq106	PPP - Iago, Rod.
inq67	PPP - Iago	inq87	PPP - Iago	inq107	PPP - Rod.
inq68	PP - Cas., Bia	inq88	CM (zoom) - Desd	inq108	PPP - Iago
inq69	PPP - Bia	inq89	PP - Iago	inq109	PPP - Rod.
inq70	Dett. Medaglie	inq90	CM - Iago, Emi.	inq110	PPP - Iago
inq71	PPP - Iago	inq91	MPP (zoom) - Emi.	inq111	CM - Iago, Rod.
inq72 - 5 min.	PP - Emi.	inq92	PP - Iago ;nero	inq112	PP - Rod.; nero
inq73	PPP - Iago	inq93	PP - Iago	inq113	MPP - Iago; nero
inq74	CM - Iago, Emi., Rod.	inq94	PPP - Rod.	inq114	PP (zoom) PPP - Iago;nero
inq75	PP - Emi.	inq95	CM - Iago, Rod.	inq115	CM (zoom) PPP - Brab.; nero
inq76	PP - Cas., Emi.	inq96	PP - Iago	inq116	CM - Brab.
inq77	Dett. - medaglie	inq97	CM - Iago, Rod.	inq117	PP - Brab.
inq78	MPP - Cas.	inq98	Dett. - borsa denaro	inq118	PPP - Iago
inq79	PPP - Iago	inq99	PPP - Rod.	inq119	CM - Brab.
inq80	PP - Emi.	inq100	CM - Iago, Rod.	inq120	PPP - Iago

inq121	PPP - Brab.	inq141	CM - Iago, Otello	inq161	PP - Desd.
inq122	Part. - mani Brab.	inq142	PP - Otello	inq162	MPP - Otello
inq123	Dett. - pugnale; bianco	inq143	MPP - Iago	inq163	PPP - Otello
inq124	MPP - Iago, Otello	inq144	PP - Otello	inq164	PP - Desd.
inq125	PP - Otello	inq145	MPP - Iago, Otello; nero	inq165	MPP - Otello
inq126	PP - Iago	inq146	MPP - Desd.	inq166	PP - Desd.
inq127	PP - Otello	inq147	PP - Desd.	inq167	PPP - Otello
inq128	Dett. - pugnale	inq148	PPP - Desd.	inq168	PP - Otello, PP - Desd. In sovrapposizione
inq129 - 10 min.	MPP - Iago, Otello	inq149	PP - Iago; nero	inq169	PPP - Desd.
inq130	PP - Otello	inq150	CM - Desd., Otello	inq170 - 15 min.	MPP - Otello
inq131	PPP - Otello	inq151	PP - Otello	inq171	MPP - Desd.
inq132	PP - Iago	inq152	PP - Desd.	inq172	PP - Otello
inq133	PPP - Otello	inq153	MPP - Desd., Otello	inq173	PPP - Otello
inq134	PPP - Brab.	inq154	CM - Desd.	inq174	PP - Desd.
inq135	PP - Otello	inq155	PP - Otello	inq175	PPP - Otello
inq136	CM - Brab.	inq156	Dett. - rose	inq176	PP - Desd.
inq137	PP - Otello	inq157	MPP - Desd., Otello	inq177	PP - Otello
inq138	PPP - Brab.	inq158	PP - desd.; bianco	inq178	MPP - Desd. dissolvenza
inq139	PP - Otello	inq159	Dett. - fazzoletto	inq179	PP - Otello
inq140	PPP - Brab.	inq160	MPP - Otello	inq180	PPP - Otello

inq181	MPP - Otello	inq201	CM - Iago, Emi.	inq221	PPP - Emi.
inq182	PP - Otello	inq202	PP - Emi.	inq222	PP - Iago
inq183	Dett. - medaglie	inq203	PP - Iago	inq223	PPP - Emi.
inq184	CM - Otello, Desd.	inq204	PP - Emi.	inq224	PP - Iago
inq185	Dett. - medaglie	inq205	PP - Iago	inq225	PPP - Emi.
inq186	PP - Otello	inq206	PP - Emi.	inq226	Fazzoletto su obiettivo Part. Desd.
inq187	Dett. - medaglie	inq207 - 20 min.	MPP - Iago, Emi.	inq227	PP - Emi.
inq188	PP - Brab.	inq208	PP - Iago	inq228	PP - Cas.
inq189	PPP* - Brab.	inq209	PP - Emi.	inq229	CM - Iago, Emi., Cas.
inq190	PPP - Brab.	inq210	MPP - Iago, Emi.	inq230	Part. - mani
inq191	PPP - Desd.	inq211	PP - Emi.	inq231	PP - Iago
inq192	PP - Brab.	inq212	PP - Iago	inq232	PP - Cas.
inq193	PPP - Desd.	inq213	PP - Emi.	inq233	Dett. - bottiglia
inq194	PP - Otello	inq214	MPP - Emi., Iago	inq234	PP - Cas.
inq195	PPP - Brab.	inq215	PP - Iago	inq235	PP - Mont.
inq196	PP - Otello	inq216	PP - Emi.	inq236	Dett. - bottiglia
inq197	PP + MPP - Desd.	inq217	MPP - Emi, Iago	inq237	PP - Iago
inq198	Dett. - medaglie	inq218	PP - Emi.	inq238	PP - Mont.
inq199	MPP - Otello, Desd.	inq219	MPP - Emi., Iago	inq239	PP - Iago
inq200	bianco, fazzoletto PP - Emi.	inq220	PP - Iago	inq240	CM - Iago

inq241	PP - Emi.	inq261	MPP - Cas., Bia.	inq281	PP - Cas., Desd.
inq242	PP - Rod.	inq262	PP - Cas.	inq282	PP - Iago
inq243	PP - Cas.	inq263	MPP - Cas., Desd.	inq283	MPP - Cas., Bia.
inq244	PP - Iago	inq264 - 25 min.	PP - Desd.	inq284	MPP - Cas., Desd.
inq245	PP - Cas.	inq265	PP - Rod.	inq285	PPP - Iago
inq246	PP - Iago	inq266	PP - Cas.	inq286	MPP - Cas., Bia.
inq247	PP - Cas.	inq267	PP - Iago	inq287	PP - Cas.
inq248	CM - Iago, Cas.	inq268	PP - Cas.	inq288	PP - Iago
inq249	PP - Mont.	inq269	PP - Iago	inq289	PP - Desd.
inq250	CM - Iago, Cas.	inq270	PP - Rod.	inq290	PP - Iago
inq251	PP - Iago	inq271	PP - Desd.	inq291	PP - Desd.
inq252	CM - Iago, Cas.	inq272	PP - Cas.	inq292	PP - Iago
inq253	MPP - Cas.	inq273	MPP - Cas., Bia.	inq293	Nero, vele
inq254	Dett. - medaglie	inq274	PP - Desd.	inq294	CL - vele si alzano
inq255	CM - Iago, Cas.	inq275	PP - Iago	inq295	PPP - Desd., Otello
inq256	PP - Otello	inq276	Part. - mani	inq296	MPP - Otello, Desd.
inq257	MPP - Otello	inq277	MPP - Cas. (entra poi in campo Desd.)	inq297	PP - Desd.
inq258	Dett. - medaglie	inq278	PP - Iago	inq298	MPP - Desd., Otello
inq259	PP - Rod.	inq279	PPP - Cas., Desd.	inq299	PP - Desd.
inq260	PP - Desd.	inq280	PP - Iago	inq300	PPP - Otello

inq301	MPP - Desd., Otello	inq321	CM - Desd., Otello	inq341	PP - Iago
inq302	PP - Desd.	inq322	PPP - Otello	inq342	PP - Cas.
inq303	PPP - Otello	inq323	MPP - Iago	inq343	MPP - Iago
inq304	MPP - Desd., Otello	inq324	PP - Iago	inq344	MPP - Cas., Bia.
inq305	PP - Desd.	inq325	CM - Desd.	inq345	PP - Desd.
inq306	PPP - Otello	inq326	Dett. - rose	inq346	MPP - Desd.
inq307	MPP - Desd.	inq327 - 30 min.	PP - Desd.	inq347	PP - Desd.
inq308	PP - Otello	inq328	MPP - Desd.	inq348	MPP - Desd.
inq309	Dett. - vesti	inq329	PP - Emi.	inq349	PP - Desd.
inq310	PPP - Otello	inq330	PP - Iago	inq350	MPP - Desd.
inq311	PP - Desd.	inq331	PP - Emi.	inq351	Part. - mano, libro
inq312	PPP - Otello	inq332	PP - Iago	inq352	PP - Otello
inq313	PPP - Desd.	inq333	PP - Emi.	inq353	PP - Desd.
inq314	MPP - Otello	inq334	PP - Iago	inq354	Part. - mano Otello
inq315	PP - Desd.	inq335	PP - Emi.	inq355	CM - Desd., Otello
inq316	PPP - Otello	inq336	PP - Iago	inq356	PP - Otello
inq317	PP - Desd.	inq337	PP - Emi.	inq357	PP - Desd.
inq318	PPP - Otello	inq338	PP - Bia.	inq358	Dett. - libro
inq319	MPP - Desd.; PP - Otello	inq339	MPP - Iago	inq359	CM - Desd., Otello
inq320	PPP - Otello	inq340	MPP - Cas., Bia.	inq360	PP - Otello

inq361	Dett. - campanello	inq381	Part. - mani, libro	inq401	Part. - mano
inq362	MPP - Desd.	inq382	PP - Otello	inq402	PP - Otello
inq363	PP - Desd.	inq383	PP - Desd.	inq403	MPP - Otello, Iago
inq364	PP - Otello	inq384	Part. - mani, libro	inq404	PP - Otello
inq365	MPP - Desd.	inq385	PP - Desd.	inq405	PP - Iago
inq366	PP - Otello	inq386	PP - Otello	inq406	MPP - Iago, Cas.
inq367	Dett. - campanello	inq387	PP - Desd.	inq407	PP - Iago
inq368	CM - Desd.	inq388	PP - Otello	inq408	PP - Cas.
inq369	PP - Desd.	inq389	Part. - mani Otello	inq409	PP - Iago
inq370	PP - Otello	inq390	PP - Otello	inq410	PP - Otello
inq371	PP - Desd.	inq391	PP - Otello; bianco	inq411	MPP - Iago, Otello
inq372	PP - Otello	inq392	Dett. - rose	inq412	PP - Iago
inq373	PP - Desd.	inq393	PP - Otello	inq413	PP - Otello
inq374	CM - Desd., Otello	inq394	Part. - occhi	inq414 - 35 min.	MPP - Desd., Otello
inq375	PP - Desd.	inq395	Dett. - rose	inq415	PP - Desd., Otello
inq376	CM - Desd., Otello	inq396	PP - Otello (zoom) PPP - Otello	inq416	PP - Desd., Otello
inq377	PP - Desd.	inq397	Desd. Entra in campo PP - Desd.	inq417	PP - Desd., Otello
inq378	PP - Otello	inq398	PP - Otello	inq418	Part. - mani
inq379	Dett. - vestito	inq399	MPP - desd.	inq419	PP - Otello
inq380	PP - Desd.	inq400	CM - Desd., Otello	inq420	PP - Otello

inq421	PP - Desd.	inq441	PP - Otello	inq461	PP - Iago
inq422	PP - Otello	inq442	PP - Iago	inq462	PP - Otello
inq423	PP - Iago	inq443	PP - Otello	inq463	PP - Iago
inq424	PP - Otello	inq444	PP - Iago	inq464	PP - Otello
inq425	PP - Iago	inq445	PP - Otello	inq465	PP - Iago
inq426	PP - Otello	inq446	PP - Iago	inq466	PP - Otello
inq427	PP - Iago	inq447	CM - Iago, Otello	inq467	PP - Iago
inq428	CM - Iago, Otello	inq448	PP - Iago	inq468	PP - Otello
inq429	PP - Otello	inq449	PP - Otello	inq469	PP - Iago
inq430	PP - Iago	inq450	PP - Iago	inq470	PP - Otello
inq431	PP - Otello	inq451	PP - Otello	inq471	PP - Iago
inq432	PP - Iago	inq452	PP - Iago	inq472	PP - Otello
inq433	PP - Otello	inq453	PP - Otello	inq473 - 40 min.	CM - Iago, Otello
inq434	PP - Iago	inq454	PP - Iago	inq474	PP - Otello
inq435	PP - Otello	inq455	PP - Otello	inq475	PP - Iago
inq436	PP - Iago	inq456	CM - Iago, Otello	inq476	PP - Otello
inq437	PP - Otello	inq457	PP - Iago	inq477	CM - Iago, Otello
inq438	PP - Iago	inq458	PP - Otello	inq478	PP - Otello
inq439	PP - Otello	inq459	PP - Iago	inq479	PP - Otello
inq440	PP - Iago	inq460	PP - Otello	inq480	PP - Otello

inq481	PP - Otello	inq501	PP - Otello	inq521	MPP - Otello, Desd.
inq482	PP - Otello	inq502	PP - Iago	inq522	MPP - Otello, Desd.
inq483	PP - Otello	inq503	PP - Otello	inq523	PP - Otello
inq484	PP - Desd.	inq504	MPP - Iago, Otello	inq524	PP - Iago
inq485	PP - Otello	inq505	PP - Iago	inq525	PP - Otello
inq486	PP - Desd.	inq506 - 45 min.	MPP - Otello, Desd.	inq526	PP - Iago
inq487	MPP - Desd., Otello	inq507	PP - Iago	inq527	MPP - Iago, Otello
inq488	PP - Otello	inq508	MPP - Otello, Desd.	inq528	PP - Otello
inq489	MPP - Desd., Otello	inq509	PP - Otello	inq529	PP - Iago
inq490	PP - Iago	inq510	PP - Iago	inq530	PP - Otello, entra in campo Iago, si baciano
inq491	PP - Emi.	inq511	MPP - Otello, Iago	inq531	CM - Iago, Otello, Desd.
inq492	PP - Iago	inq512	Part. - mani di Otello sul seno di Desd.	inq532	PP - Otello
inq493	PP - Emi.	inq513	PP - Cas.	inq533	PP - Desd.
inq494	PP - Iago	inq514	PP - Iago	inq534	MPP - Desd.
inq495	MPP - Iago, Otello	inq515	CM - Iago, Cas.	inq535 - 50 min.	PP - Otello, Desd.
inq496	PP - Otello	inq516	PP - Cas.	inq536	PP - Otello
inq497	MPP - Iago, Otello	inq517	PP - Cas.	inq537	PP - Otello, Desd.
inq498	PP - Otello	inq518	MPP - Bia.	inq538	PP - Otello
inq499	PP - Otello, Desd.	inq519	MPP - Otello, Desd.	inq539	PP - Otello, Desd.
inq500	PP - Iago	inq520	PP - Otello	inq540	PP - Otello

inq541	PP - Otello, Desd.	inq561	CM - Otello, Desd., Iago	inq581	CM - Otello, Cas., Desd., Iago
inq542	PP - Otello	inq562	PPP - Otello	inq582	PP - Otello, Desd.
inq543	PP - Desd.	inq563	PP - Otello, Desd.	inq583 - 55 min.	CM - Otello, Iago, Desd.
inq544	PP - Otello	inq564	PP - Iago	inq584	PP - Otello, Iago
inq545	PP - Desd.	inq565	PP - Otello	inq585	CM - Otello, Iago, Desd.
inq546	PP - Otello	inq566	PP - Iago	inq586	PP - Iago
inq547	PP - Desd.	inq567	PP - Otello	inq587	PP - Otello
inq548	PP - Otello	inq568	PP - Iago	inq588	CM - Otello, Iago, Desd.
inq549	PP - Desd.	inq569	PP - Otello	inq589	PP - Iago
inq550	PP - Otello	inq570	PP - Iago	inq590	PP - Otello
inq551	PP - Desd.	inq571	PP - Otello, Desd.	inq591	CM - Otello, Iago, Desd.
inq552	PP - Otello	inq572	PP - Iago	inq592	PP - Iago, Otello
inq553	PP - Desd.	inq573	PP - Otello, Desd.	inq593	CM - Otello, Iago, Desd.
inq554	PP - Otello	inq574	PP - Iago	inq594	MPP - Lod.
inq555	PP - Desd.	inq575	PP - Otello, Desd.	inq595	PP - Iago
inq556	PP - Otello	inq576	PP - Iago	inq596	PP - Lod.
inq557	PP - Desd.	inq577	PP - Otello, Desd.	inq597	PP - Iago
inq558	CM - Otello, Desd.	inq578	PP - Otello, Desd.	inq598	PP - Desd.
inq559	PP - Desd., split screen	inq579	PP - Otello, Desd.	inq599	PP - Lod.
inq560	PPP - Otello	inq580	PP - Cas.	inq600	PP - Otello

inq601	CM - Otello, Iago, Desd.	inq621	PP - Lod.	inq641	PP - Iago
inq602	PP - Lod.	inq622	PP - Otello	inq642 - 60 min.	PP - Otello
inq603	PP - Otello, Desd.	inq623	CM - Otello, Iago, Desd.	inq643	PP - Lod.
inq604	PP - Otello	inq624	PP - Lod.	inq644	PP - Desd., Otello
inq605	PP - Iago	inq625	PP - Iago	inq645	PPP - Desd., Otello
inq606	PP - Otello	inq626	PP - Otello	inq646	PPP - Desd., Otello
inq607	PP - Desd.	inq627	PP - Lod.	inq647	PP - Otello
inq608	PP - Otello	inq628	PP - Otello	inq648	PPP - Desd.
inq609	PP - Lod.	inq629	Dett. - carta	inq649	PP - Otello
inq610	PP - Desd.	inq630	PP - Otello	inq650	PPP - Desd.
inq611	PP - Otello	inq631	PP - Desd.	inq651	PP - Otello
inq612	PP - Desd.	inq632	PP - Otello	inq652	PP - Desd., Otello
inq613	PP - Otello	inq633	PPP - Otello	inq653	PPP - Desd., Otello
inq614	CM - Otello, Iago, Desd.	inq634	PP - Otello; buio	inq654	PP - Otello
inq615	PP - Otello	inq635	MPP - Desd., Otello	inq655	PPP - Desd.
inq616	PP - Lod.	inq636	PP - Desd., Otello	inq656	PP - Otello
inq617	PP - Otello	inq637	PP - Desd., Otello	inq657	PPP - Desd., Otello
inq618	CM - Otello, Iago, Desd.	inq638	MPP - Desd., Otello	inq658	PP - Otello
inq619	PP - Lod.	inq639	PP - Desd., Otello	inq659	PPP - Desd.
inq620	PP - Otello	inq640	MPP - Desd., Otello	inq660	PP - Otello

inq661	PPP - Otello	inq681	PP - Iago
inq662	MPP - Desd., Otello	inq682	PP - Emi.
inq663	PP - Otello	inq683	MPP - Iago
inq664	Part. - mani Otello	inq684	PP - Iago, Rod.
inq665	PP - Otello	inq685	MPP - Iago
inq666	MPP - Otello	inq686	MPP - Cas.
inq667	Dett. - borsa denaro	inq687	CM - Iago, Cas.
inq668	PP - Otello	inq688	MPP - Iago
inq669	MPP - Otello, Desd.	inq689	MPP - Emi
inq670	PPP - Desd.	inq690	PPP - Iago
inq671	MPP - Iago	inq691	PPP - Emi.
inq672	PP - Rod., Iago	inq692	PP - Iago
inq673	MPP - Iago	inq693 - 65 min.	PP - Iago
inq674	PP - Rod., Iago	inq694	PP - Iago
inq675	PP - Cas.	inq695	CM - Otello, Desd.
inq676	PP - Iago	inq696	PPP - Otello, Desd.
inq677	PP - Cas.	inq697	PP - Otello, Desd.
inq678	PP - Iago	inq698	PPP - Otello, Desd.
inq679	PP - Cas.	inq699	PP - Otello, Desd. (zoom all'indietro)
inq680	PP - Rod.	inq700	nero

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio editori, Venezia, 1990
- AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano, 1995
- Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo* in *Per Carmelo Bene*
- Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni editore, Roma, 2000
- Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Newton Compton editori, Roma, 1992
- André Bazin, *Che cosa è il cinema*, Garzanti Editore, Milano, 1999
- Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, Bompiani, Milano, 1998
- Carmelo Bene *Credito Italiano/V.E.R.D.I.*, Sugar, Milano, 1967
- Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998
- Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano, 1995
- Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981
- Carlo Cecchi, *contro la rappresentazione* in *Per Carmelo Bene*
- Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002
- Gilles Deleuze, *Cinema 2 L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989
- Marco DeMarinis, *Assestamenti teorici provvisori sull'uso degli strumenti audiovisivi nello studio del teatro* in *La nuova scena elettronica*
- Giancarlo Dotto, *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in *Otello o la deficienza della donna*
- Sergej M. Ejzenstein, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio editori, Venezia, 1992
- Jean Genet, *I negri*, Einaudi, Torino, 1982
- Piergiorgio Giacché *Linea d'ombra*, n. 78, 1993 in *Opere*,
- Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore per Bene* in *Per Carmelo Bene*
- Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni editore, Roma, 1985
- Maurizio Grande, *Il teatro verticale* in *La nuova scena elettronica*
- Maurizio Grande, "Intervista a Carmelo Bene", pubblicata nel 1978 in *Cinema e cinema*, contenuta in *La nuova scena elettronica*

Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna , 1994

Gianni Livio, *Alcune riflessioni sul concetto di teatro televisivo* in *La nuova scena elettronica*

Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno*, Donzelli editore, Roma, 1996

Antonio Lubrano, intervista a Eduardo De Filippo. Radiocorriere tv, numero 52,25 – 31 dicembre 1977 in *Eduardo, l'arte del teatro in televisione*

Jean Paul Manganaro, *Il pettinatore di comete* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*

Jean Paul Manganaro *Una lingua barbarica transeunte* , in AA.VV., *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio per la biennale di Venezia, 1990 in *Opere*

Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma – Bari, 2000

Italo Moscati intervista a Carmelo Bene per il suo *Amleto* televisivo. Pubblicata nel 1978 sulla rivista *Cineforum* e contenuta in *La nuova scena elettronica*

(a cura di) Antonella Ottai, *Eduardo, l'arte del teatro in televisione*, RAI Radiotelevisione italiana, Roma, 2000.

(a cura di) Franco Prono e Andrea Balzola, *La nuova scena elettronica*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994

Franco Prono, *Percorsi teatrali della televisione italiana* in *La nuova scena elettronica*

Paola Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni editore, Roma, 2002

Franco Quadri, “Dal teatro alla radio (passando per il cinema)”, in *La Salomè di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene*, XXIX Premio Italia, RAI Radiotelevisione Italiana, Venezia, 1997 contenuta in *Opere*,

Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet – libreria, Torino, 1998

William Shakespeare, *Otello*, edizioni BUR, Milano, 2000. Traduzione: Gabriele Baldini

Gianni Tuchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore*. in *Per Carmelo Bene*