



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

L'OTELLO

DUE ESEMPI DI MESSA IN SCENA DEL CAPOLAVORO SHAKESPEARIANO

Relatrice: Prof. Elena Randi

Laureanda: Francesca Sacconi
Matr. 1126068

Anno Accademico 2018-2019

INDICE

Introduzionepag. 1

1. I protagonisti della materia trattata: cenni biografici

1.1: William Shakespearepag. 7

1.2: Francesco Maria Berio di Salzapag. 11

1.3: Gioacchino Rossinipag. 13

1.4: Carmelo Benepag. 16

1.5: Patrice Caurier & Moshe Leiserpag. 20

2. L'*Otello* di Shakespeare

2.1: La genesipag. 22

2.2: La tramapag. 23

2.3: I temi dominantipag. 24

3. L'*Otello* di Berio di Salza

3.1: La trama e i personaggipag. 28

3.2: Berio di Salza e Shakespearepag. 31

4. Due messe in scena dell'*Otello*pag. 34

5. Un'analisi dell'*Otello* di Rossini nell'allestimento di Caurier e Leiser

5.1: A proposito del testopag. 36

5.2: Scenografia e costumipag. 38

5.3: La musica	pag. 43
6. Un'analisi dell'<i>Otello</i> di Carmelo Bene	pag. 46
6.1: La trama, i personaggi, gli interpreti	pag. 49
6.2: Sceneggiatura e scenografia.....	pag. 52
6.3: La <i>phoné</i>	pag. 56
6.4: Il teatro del "carMElos":	
<i>Otello o la deficienza della donna</i>	pag. 60
6.4.1: Considerazioni preliminari	pag. 60
6.4.2: La "messa fuori scena" dell' <i>Otello</i>	pag. 65
Bibliografia	pag. 72
Sitografia	Pag. 75

Introduzione

*Ama l'arte: fra tutte le menzogne
è ancora quella che mente di meno*
(Gustave Flaubert)

Tema di questa tesi è l'analisi di due trasposizioni dell'*Otello* di Shakespeare: la messa in scena da parte del duo registico Patrice Caurier & Moshe Leiser del melodramma rossiniano, e la regia concepita da Carmelo Bene.

Un passo da un volume di Luigi Allegri è stato la guida di tutto il presente lavoro e ne ha decisamente instradato lo svolgimento:

Partiamo ancora una volta dall'idea tradizionale, che vede nella sostanza un percorso lineare di questo tipo: drammaturgo-testo-regista/attore (comunque gli operatori della scena che producono lo spettacolo)-spettatore. Se si dà per scontato che il drammaturgo sia l'autore e l'origine di tutto il percorso e dunque il responsabile principale del senso di tutta l'operazione, è chiaro che il modello prevede un progressivo depauperamento, una progressiva perdita di senso in ognuno di questi passaggi. Perché il drammaturgo non riuscirà a mettere dentro al testo per intero il suo mondo poetico (gli autori sono spesso non pienamente soddisfatti del loro lavoro), il regista e l'attore non ne coglieranno tutti i significati e comunque sceglieranno solo una delle innumerevoli interpretazioni possibili di quel testo, e infine lo spettatore non riuscirà mai a percepire la pienezza di tutto quanto drammaturgo, regista e attori hanno prodotto. Così, alla fine, l'evento con cui entreranno in contatto gli spettatori non sarà che una copia sbiadita dell'opera originaria ¹.

Concetti che discendono dall'ormai condiviso presupposto che Letteratura e Teatro sono arti diverse e che lo scrittore del testo drammatico e il regista sono da considerarsi coautori. Ragione per la quale Antonin Artaud poté dire, nel saggio del 1932 *La messa in scena e la metafisica*, che «nella misura in cui il linguaggio nasce dalla scena, o trae efficacia dalla sua azione spontanea sulla scena senza passare attraverso le parole [...] è la regia a costituire teatro, assai più che il testo scritto e parlato» ².

¹ Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Bari, Laterza, 2018, p. 27.

² *Ivi*, p. 24.

Sul piano pratico si è ritenuta fondamentale, prima di ogni altra cosa, la lettura diligente del capolavoro di Shakespeare, premessa indispensabile alla comprensione ed alla valutazione delle rivisitazioni da esaminare. La scelta è caduta sulla traduzione curata da Mario Praz e pubblicata a Firenze nel 1978 per la Sansoni nel secondo volume di *Shakespeare. Tutte le opere*, e sulla versione prodotta da Antonio Meo per la Garzanti, nel libro *Shakespeare. Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*, pubblicato a Milano nel 1974.

Il primo approccio all'indagine non poteva che muovere dall'attenta visione dei due documenti relativi agli spettacoli cui si accennava. Ci si è perciò serviti dei filmati presenti su YouTube: della versione dell'opera di Rossini, *Otello, ossia il Moro di Venezia*, allestita da Caurier & Leiser in occasione del Festival di Zurigo del 2012³, e del "rifacimento" di Carmelo Bene, *Otello ovvero la deficienza della donna*, nell'adattamento televisivo dello spettacolo presentato al Teatro Quirino di Roma il 18 gennaio 1979, le cui riprese, maniacalmente montate e curate per la Rai dallo stesso Carmelo Bene in collaborazione con Marilena Fogliatti, furono proiettate in prima internazionale al Teatro Argentina di Roma il 18 marzo 2002, due giorni dopo la morte del grande attore.⁴

Nel corso della visione sono naturalmente maturate idee che a mano a mano davano origine a quella che sarebbe stata la struttura della trattazione e si profilavano le esigenze che avrebbero orientato in modo sempre più chiaro la scelta dei materiali di cui fare uso.

Si è dunque approntata la stesura di un indice provvisorio, in cui si progettava una nota biografica per ciascuno dei protagonisti, che, in merito alla reperibilità dei testi utili ed ai contributi offerti dalla Rete, attentamente valutati, permettesse la stesura di profili sintetici, ma significativi ai fini della trattazione, della vita e dell'opera di Shakespeare, Rossini, Berio di Salza, Carmelo Bene, Caurier & Leiser.

Si è quindi ritenuto di soffermarsi sull'*Otello* di Shakespeare, esaminando, nel modo più funzionale possibile, genesi, trama e temi dominanti. Del libretto di Berio di Salza

³ <https://www.youtube.com/watch?v=xg5O2FL0Z4Q>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=8OYNiSZhMzg>

si è cercato di evidenziare trama e personaggi, istituendo un rapido, per quanto improbabile, confronto fra il mediocre prodotto letterario del napoletano e il grande capolavoro dell'illustre poeta di Stratford-on-Avon.

Portata a termine questa parte introduttiva, ci si è dedicati alla lettura di opere che potessero fornire spunti interessanti e proficui per condurre l'analisi delle due messe in scena prescelte, dovendo fare i conti in un caso, quello del lavoro di Caurier & Leiser, con un'avara disponibilità di apporti critici, e destreggiarsi nell'altro, quello di Carmelo Bene, con una ricchezza considerevole di contributi cartacei ed elettronici, non escluso il materiale audiovisivo fornito da YouTube.

Nel capitolo dedicato all'«Analisi dell'*Otello* di Rossini nell'allestimento di Caurier e Leiser» si è ritenuto doveroso evidenziare innanzitutto alcune deviazioni di carattere semantico e metrico rispetto al testo originale di Berio di Salza, di cui non è stato possibile chiarire la ragione, nonché l'evidente contrasto del testo medesimo rispetto all'ambientazione della vicenda nella Venezia degli anni Sessanta. Sull'operazione di modernizzazione dei luoghi e dei costumi in vista di una presunta migliore fruibilità del melodramma, si è fatto notare che una parte della critica sembra concorde e trascura le incongruenze che ne conseguono - sulle quali ci si è soffermati -, ma che non manca, tuttavia, chi richiama l'attenzione su alcuni criteri da rispettare nella messa in scena dei melodrammi, per evitare che ci si abbandoni a gratuite "scorribande", pur rendendosi conto dell'"impossibilità filologica" di riprodurre l'allestimento teatrale dello spettacolo operistico, dal momento che lo "spartito testuale" non permette, come quello musicale, la ricostruzione precisa della rappresentazione immaginata dal "compositore".

Non si è tralasciato un accenno, sempre fondato sui precisi contributi offerti dalla critica, alla validità della musica di Rossini e alla buona *performance* dell'orchestra «La Scintilla», *ensemble* di musica dell'Opera di Zurigo (Opernhaus Zürich), che ha esibito un uso felice di strumenti d'epoca. Di rilievo la direzione del cinese Muhai Tang, nonostante indulga ad una "lettura" nervosa ed incalzante per assecondare la messa in scena dei registi. Non si poteva infine omettere di rilevare il contributo importante delle vocalità,

soprattutto nelle interpretazioni del mezzosoprano Cecilia Bartoli, nella parte di Desdemona, e del tenore John Osborne in quella di Otello.

Impostazione del tutto diversa ha richiesto la trattazione del rimaneggiamento di Carmelo Bene, frutto di una visione profondamente filosofica della vita e del teatro.

Data la ricca mole di materiale a disposizione, ma anche l'irreperibilità di alcuni testi che sarebbero certamente stati utili all'indagine, è stato necessario filtrare e scegliere gli apporti più congeniali al progetto di stesura. Fondamentale è stata la lettura, non sempre agevole, del volume *Otello o la deficienza della donna*, che oltre all'imprescindibile testo-didascalia della riscrittura di *Otello* da parte di Carmelo Bene, contiene brevi, ma illuminanti saggi di Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Jean-Paul Manganaro, Maurizio Grande, Gian Carlo Dotto. Lo studio del volume ha permesso di mettere subito a fuoco alcuni concetti fondamentali che hanno costituito poi il binario dello svolgimento del tema: la liquidazione del personaggio e della rappresentazione tradizionali, l'opera di Shakespeare vissuta come "tragedia dell'amicizia", l'assenza ("deficienza") del fantasma del femminile, il senso della contraffazione del testo e della reinvenzione degli artifici scenici operati da Carmelo Bene.

D'importanza non inferiore ai fini dell'elaborato è stato il volume *Vita di Carmelo Bene*, in cui, in forma dialogica, quasi in un'interminabile intervista condotta da Giancarlo Dotto, il geniale attore racconta e si racconta, svelando la propria vita privata e pubblica, le passioni e i disgusti, chiarendo le sue idee sul cinema, sul teatro, sulla letteratura, sulla voce. Occasione che gli permette di esprimere la sua insofferenza per ogni "gabbia", per ogni schematizzazione, come fonte di ogni sua risorsa e di ogni sua originale espressione di arte e di pensiero.

Di ugual rilievo anche il volume di Carmelo Bene *Opere con l'autografia di un ritratto*, in cui subito colpisce un radicale e basilare aforisma: «Lo scritto è il funerale dell'orale, è la rimozione continua *dell'interno*».

Indispensabile guida per la comprensione di taluni dettagli e di non evidenti significati, si è rivelato il saggio di Gianfranco Bartalotta *Carmelo Bene e Shakespeare*, soprattutto nella sezione dedicata all'*Otello* (pp. 115-136).

Sotto il profilo generale, di notevole utilità è stata la lettura del libro di Luigi Allegrì *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*. Il saggio presenta la moderna concezione del rapporto fra il testo letterario e la sua rappresentazione teatrale, introducendo il concetto dell'autonomia dell'arte dello spettacolo e pertanto quello di regista-coautore. Quindi tratta il ruolo degli oggetti, della musica, della danza e mette in luce tutti gli aspetti indispensabili per chi voglia comprendere le forme e le strutture dello spettacolo teatrale.

Altri testi sono stati ovviamente letti, taluni in modo parziale, altri consultati nei capitoli o nelle pagine che destavano interesse o che apparivano vantaggiosi per l'approfondimento del tema trattato. Si è fatto anche ricorso all'uso della bibliografia indiretta, quando si è ritenuto proficuo citare libri segnalati nei volumi consultati.

Largo e fruttuosissimo spazio è stato assegnato all'ascolto di documenti audio presenti sulla Rete, soprattutto delle registrazioni di due seminari tenuti da Carmelo Bene al Teatro Argentina di Roma: *La phoné, il delirio*, del 18 gennaio 1984, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Giancarlo Dotto, e *L'immagine, la phonè*, del 20 gennaio 2018, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Cosimo Cinieri; interessanti anche le due partecipazioni al Maurizio Costanzo Show, la prima del 1994, la seconda del 23 ottobre 1995⁵.

Nella trattazione si è partiti dal presupposto dell'impossibilità di interpretare un mondo, quello del teatro di Carmelo Bene, che si sottrae per definizione ad ogni tentativo di decodificazione, e si è dunque preferito principalmente descrivere tutto quello che lo studio del materiale a disposizione ha permesso di cogliere.

⁵ La trascrizione completa delle due puntate è sul sito https://archive.org/stream/CarmeloBeneCostanzoShow1990Integrale/Carm%20eloBeneCostanzoShow1990Show1994Show1995_djvu.txt

Si sono perciò considerati gli assunti beniani che l'opera teatrale, appartenendo all'epoca in cui nasce, diviene successivamente anacronistica e irrappresentabile e che il teatro non può essere inteso come *messinscena* o *rappresentazione*, come sterile e insignificante re-citazione, eterna iterazione citante, eco infinita del già detto. In quella che Bene stesso considera una rivoluzione copernicana, sarà il testo ad assoggettarsi allo spettacolo, non più viceversa. Coerentemente l'attore disegnerà e realizzerà un nuovo modo di essere sul palcoscenico, sul quale primeggino i significanti e si svuotino i significati. Il testo scritto diverrà così "scrittura di scena" affidata all'attore inteso come "macchina attoriale", in cui tutti i ruoli degli operatori di scena convergeranno, per un rivoluzionario fuori-scena.

In relazione a tali presupposti, l'analisi ha cercato di percorrere in quattro sezioni lo svolgimento delle idee e della pratica che caratterizza il teatro di Bene, imperniando tutto sull'esempio offerto dall'*Otello* o *la deficienza della donna*: i quadri della scena con i rispettivi personaggi, la sceneggiatura e la scenografia, la centralità della *phonè*, l'esame attento, per quanto non minuziosamente dettagliato, della versione televisiva della tragedia shakespeariana o-scenamente riletta, nell'intento di pervenire alla più chiara definizione dell'uomo e dell'artista Bene, della sua visione del mondo, dell'essere umano e della vita, degli strumenti inediti di cui si è servito, più inclini al versante della visionarietà e della poesia-musica che a quello di un logoro e poco efficace lavoro di riproduzione della vita reale sulla scena, al fine di catturare e dispensare, nel e dal limitato riquadro del palcoscenico, i sensi ed il senso più veri dell'esistenza.

1. I protagonisti della materia trattata: cenni biografici

Per meglio illuminare quanto verrà successivamente scritto, sembra importante, in avvio, soffermarsi sui profili biografici essenziali dei protagonisti del raffronto: William Shakespeare, cui sarà dedicato spazio maggiore, Berio di Salza, Gioacchino Rossini, Carmelo Bene, Moshe Leiser e Patrice Caurier.

1.1 William Shakespeare

Nonostante la resistenza dei Puritani ⁶, che nell'arte teatrale scorgevano un pericoloso mezzo di corruzione, considerando gli attori "girovaghi" alla stregua di vagabondi in grado di minacciare l'ordine pubblico, e il teatro stesso come un mezzo ludico di seduzione, potenzialmente capace di corrompere la fede dei credenti, l'età elisabettiana vede in Inghilterra una straordinaria fioritura di opere teatrali importanti e di edifici per la loro rappresentazione: The Theatre intorno al 1576, The Curtain nel 1577, The Rose dieci anni dopo, The Globe, nel 1599, e così via. Per quanto riguarda l'ultima struttura citata, situata nei pressi del Blackfriars Bridge sulle rive del Tamigi, vale la pena riferire che fu legata in modo particolare al nome di Shakespeare, che ne divenne perfino comproprietario ⁷; distrutta da un incendio nel 1613, fu ricostruita l'anno dopo e demolita nel 1644, infine ricostruita nel 1999.

Dalla diffusa ostilità, proveniente soprattutto dall'ottuso ambiente burocratico che temeva la satira contro il potere, e dai più retrivi ambienti religiosi, che paventavano, come si è detto, la forza corruttrice del teatro ⁸, gli attori si difesero affidando le loro

⁶ Cfr. Pietro Spinucci, *Teatro elisabettiano, teatro di Stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1973.

⁷ Angelo Raffaello Levi, *Storia della Letteratura Inglese*, Palermo, Alberto Reber, 1898, vol. I, p. 409.

⁸ "Portato davanti ai giudici della Star Chamber, Prynne ebbe una sentenza indubbiamente sproporzionata nei confronti della sua "sedizione" religiosa (nel 1633; da puritano aveva denunciato il teatro come opera del demonio), ma perfettamente in armonia con lo spirito dei tempi per la sua "sedizione" politica: taglio delle orecchie, incisione sulla guancia delle lettere S.L. ("Seditious Libeller") con un ferro rovente, una multa di 5.000 sterline, espulsione da Lincoln's Inn, annullamento della laurea in legge e prigione a vita". Pietro Spinucci, *Teatro elisabettiano [...]*, cit., p. 254.

compagnie alla protezione di qualche nobile, finché nella seconda metà del secolo XVI, con l'avvento di Giacomo I, passarono sotto la protezione diretta della Corona ⁹.

In questo quadro storico-sociale e culturale nasceva a Stratford-on-Avon, cittadina del Warwickshire, contea dell'Inghilterra situata nella regione delle Midlands Occidentali, William Shakespeare, il più illustre drammaturgo della cultura occidentale ed uno dei più grandi poeti della storia mondiale della letteratura. Era il 1564, probabilmente il 23 aprile.

Il padre John, uomo dai versatili mestieri ¹⁰, apparteneva alla borghesia affaristica, la *middle class* che rivestì un ruolo determinante nel tessuto sociale inglese durante la monarchia elisabettiana. Nel 1568 egli ricoprì perfino la carica di sindaco di Stratford. In seguito subì purtroppo un declino, sia sul piano economico che su quello del prestigio personale, sanato soltanto dai successi del figlio, tanto che nel 1596 John chiese ed ottenne che la sua condizione venisse innalzata da borghese proprietario di terre a *gentleman*. Per quanto riguarda la madre di William, Mary Arden, si sa che apparteneva a una famiglia di proprietari terrieri.

Poco si conosce dell'infanzia e dell'adolescenza del grande poeta, e perfino della sua giovinezza. Nel 1580 pare che, sorpreso a cacciare di frodo nei boschi di un certo Sir Thomas Lucy, abbia dovuto riparare a Londra, per sottrarsi alle gravi pene riservate a quel tempo ai bracconieri ¹¹. Il 28 novembre 1582, da poco diciottenne, sposò la ventiseienne Anne Hathaway, da cui ebbe tre figli. Il decennio successivo è pressoché avvolto nel mistero, ma sappiamo che Shakespeare finì per stabilirsi definitivamente a Londra.

Intanto andava germogliando, per avere una straordinaria fioritura, il "teatro elisabettiano", e si affacciavano alla ribalta, in senso figurato e in senso proprio, Christopher Marlowe, Robert Greene, Thomas Kyd, Benjamin Jonson, che scrivevano drammi ispirati a spietate leggende popolari, a truci fatti storici, a tragici episodi di

⁹ Carlo Izzo, *Storia della Letteratura inglese. Dalle Origini alla Restaurazione*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp. 345-346.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 351.

¹¹ Cfr. Pier Carlo Ponzini, *Introduzione*, in *Shakespeare, Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di Pier Carlo Ponzini, Milano, Garzanti, 1977, p. VIII.

cronaca; lavori cui mancavano però i chiaroscuri e il contrappunto dei sentimenti, che successivamente Shakespeare avrebbe saputo accendere nelle sue opere.

Luoghi di rappresentazione furono dapprima i cortili delle locande, in seguito costruzioni espressamente dedicate agli spettacoli:

Si trattava di edifici circolari (o esagonali, o ottagonali), in legno oppure in muratura, vuoti all'interno, con il palcoscenico formato da una semplice piattaforma sopraelevata; sul fondo, dove il palcoscenico era attaccato al corpo dell'edificio, si aprivano due porte, per l'entrata e l'uscita degli attori; sopra le due porte; sostenuto da due colonne, un balcone dove talora si svolgeva parte della vicenda (per esempio le scene d'amore in *Romeo e Giulietta*). Non c'erano quinte o fondali: la collocazione ambientale di una scena era suggerita dal variare dei costumi, dalla recitazione degli attori e ancor più affidata all'intelligenza e alla fantasia del pubblico¹².

Fu a Londra che Shakespeare cominciò a lavorare negli ambienti del teatro, sia pure, forse, come guardiano dei cavalli degli spettatori; cosa che gli avrebbe offerto occasione di recitare talvolta parti di poco rilievo in qualche spettacolo e di entrare successivamente come caratterista nella compagnia del Globe. Nelle vesti di attore il genio dell'Avon non mostrò comunque il talento che avrebbe espresso da drammaturgo. Fu magari proprio questo divario, insieme con la modesta levatura culturale del luogo di origine, piccolo centro di commercianti e di pastori, a generare l'infondata credenza che Shakespeare fosse un ignorante prestanome, un soggetto che, privo di un'adeguata palestra letteraria e delle conoscenze necessarie per poter creare i capolavori che gli vengono attribuiti, abbia semplicemente acconsentito a "firmare" gli scritti di qualcuno che non volesse apparire pubblicamente come autore delle grandi opere teatrali che ci sono pervenute: magari Francesco Bacone, o Christopher Marlowe, o Edward de Vere, XVII Conte di Oxford, o William Stanley, VI Conte di Derby. Non si vede tuttavia perché, se un grandissimo Giuseppe Verdi poté nascere a Roncole di Busseto, da un oste e da una filatrice, un altrettanto gigantesco Shakespeare non possa essere figlio di un affarista e di una proprietaria terriera di una modesta cittadina del Warwickshire.

In realtà lo stesso William considera il suo già raffinato poema *Venus and Adonis*, forse iniziato prima di abbandonare Stratford, *the first heir of my invention*, il primo erede

¹² *Ivi*, p. IX.

della mia fantasia ¹³, mentre la critica considera *The rape of Lucrece, A lover's complaint* e soprattutto i *Sonnets* come opere in cui già trapela la fantasia del drammaturgo.

Dopo l'epidemia di peste, scoppiata nel 1592, alla riapertura dei teatri, nella primavera del 1594, il genio di Shakespeare irrompe sulle scene londinesi: quell'anno stesso vengono rappresentati almeno quattro suoi drammi, fra cui *Tito Andronico*, che avviano la progressiva ascesa del grande "corvo venuto su dal niente" (*an upstart crow*), secondo l'invidioso parere del drammaturgo Robert Greene ¹⁴.

Incerta è la cronologia delle opere shakespeariane; la più attendibile è quella proposta dallo storico Edmund Kerchever Chambers nel 1930, che prende avvio dall'*Enrico VI* (1590-91) e si conclude con *I due nobili parenti* (1612-13).

Le opere maggiori più note (*Romeo e Giulietta, Giulio Cesare, Amleto, Otello, Re Lear, Macbeth*) furono scritte tra la fine del XVI secolo e il primo decennio del XVII.

Il mito vuole che William Shakespeare sia morto il giorno del suo cinquantaduesimo compleanno (23 aprile 1616) a Stratford-upon-Avon. Le sue spoglie riposano nel coro della Holy Trinity Church, la chiesa parrocchiale di Stratford.

Di lui il drammaturgo, attore teatrale e poeta britannico Ben Jonson, nella prefazione al primo in-folio del 1623, scrisse:

*He was not of an age, but for all time!
And all the Muses still were in their prime,
When like Apollo he came forth to warme
Our eares, or like a Mercury to charme!* ¹⁵

¹³ Cfr. Enrico Solazzi, *Storia della Letteratura inglese*, Milano, Hoepli, 1879, p. 59.

¹⁴ Antonio Meo, *Introduzione*, in *Shakespeare. Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Coriolano*, a cura di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1974, p. XI.

¹⁵ «Egli non fu di un tempo, ma di tutti i tempi! / E tutte le muse furono nel loro rigoglio / quando, come Apollo, venne a carezzare / le nostre orecchie, e, come Mercurio, ad affascinarci»: Pier Carlo Ponzini, *Introduzione*, in *Shakespeare. [...]*, cit., p. XII.

1.2 Francesco Maria Berio di Salza

Quella dei Berio era una nobile e colta famiglia di origine spagnola, trasferitasi a Genova e quindi a Napoli, città nella quale nel 1765 nacque Francesco Maria, da Domenico, marchese di Salza (o Salsa) e letterato. Non a caso questi poté essere educato alle lettere ed avere l'opportunità di compiere numerosi viaggi e di avere così l'occasione di conoscere eminenti figure come Melchiorre Cesarotti e Vittorio Alfieri. Fu anch'egli autore di versi, caratterizzati da metri facili e da quella semplicità di stile e freschezza di linguaggio che avevano contraddistinto i rimatori napoletani del secolo precedente. Nel suo *Viaggio in Italia* Wolfgang Goethe, che soggiornò a Napoli nel 1787, riportò l'impressione che fosse uomo di grande cultura ¹⁶.

Nel palazzo napoletano che il padre aveva fatto ricostruire dall'architetto e pittore Luigi Vanvitelli, Francesco Maria accrebbe notevolmente la già cospicua biblioteca e il ragguardevole patrimonio di opere d'arte, che arricchì perfino del gruppo di *Adone e Venere*, di Antonio Canova ¹⁷. Nel medesimo palazzo, Berio aprì, nel primo ventennio dell'Ottocento, un salotto letterario che vide ospiti, fra gli altri, Antonio Canova e Gioacchino Rossini, come documentato dai migliori memorialisti del tempo. Nello stesso periodo si dedicò alla stesura di libretti d'opera, come la *Cora* (1815), per il musicista Johann Simon Mayer, *Otello* (1816) e il *Ricciardo e Zoraide* (1818), per Gioacchino Rossini, oltre ad un libretto rimasto inedito: *l'Alcesti*. In queste opere Francesco Maria Berio non offrì certo la prova migliore del suo talento. Per quanto riguarda *Otello* in particolare, il libretto, ispirato alla tragedia shakespeariana, è piuttosto mediocre: il dramma originario viene falsato e il profilo caratteriale dei personaggi è infelice.

Il libretto altera profondamente il dramma, sostituendo alle scene poetiche situazioni convenzionali, e riuscendo infelicissimo nella rappresentazione dei caratteri. Solo nel terzo atto resta fedele all'originale, e appunto qui anche la musica è migliore ¹⁸.

¹⁶ Cfr. Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1955, p. 309.

¹⁷ Cfr. Antonio Canova, *I quaderni di viaggio*, a cura di Elena Bassi, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, pp. 88 s., 94. La scultura è oggi conservata a Ginevra presso il Musée d'Art et d'Histoire.

¹⁸ *Dizionario Bompiani, Otello, il Moro di Venezia*, cit., p. 6504.

Berio ebbe interesse anche per l'archeologia, come dimostra una *Lettera in delucidazione di un vaso etrusco* indirizzata all'arcivescovo di Taranto, Giuseppe Capecelatro, e non disdegnò l'estetica e la filosofia: scrisse infatti apprezzate dissertazioni sul *Bello* e sulla *Immortalità dell'anima*, oggi irreperibili.

Morì a Napoli nel dicembre del 1820.

I suoi scritti sono conservati a Napoli nella Biblioteca del conservatorio di musica e nella Biblioteca nazionale.

1.3 Gioacchino Rossini

Gioacchino Antonio Rossini, come risulta dall'atto di battesimo ¹⁹, vide la luce a Pesaro nel 1792, figlio unico di genitori di umili origini: il padre Giuseppe suonava nella banda comunale e convocava le adunanze pubbliche con la sua tromba, la madre, Anna Guidarini, era figlia di un fornaio ed era un buon soprano. Naturalmente Gioachino (la versione del nome con una sola c era preferita dal musicista) si dedicò all'arte dei suoni fin da bambino, mostrando genio precoce. In famiglia studiò diversi strumenti e il canto, e fu attratto in modo particolare da due grandi compositori mitteleuropei: Mozart ed Haydn ²⁰. Visse gli anni della prima giovinezza in un susseguirsi di traslochi, a causa delle idee giacobine di suo padre che costrinsero i Rossini a spostarsi da una città all'altra. Questa forma di "nomadismo", interrotta da brevi periodi trascorsi con la nonna, non impedì al suo talento di essere notato. A soli otto anni Rossini fu iscritto al Conservatorio di Bologna ed a quattordici compose la sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, rimasta a lungo nel cassetto. Spesso cantava e suonava nelle chiese e nei teatri, intascando le prime ricompense con le quali aiutava la famiglia.

Il pesarese aveva appena diciotto anni quando ebbe la grande soddisfazione di vedere rappresentata una sua opera, *La cambiale di matrimonio*, al teatro San Moisè di Venezia (1810). Fu l'inizio di una fulminante carriera nel settore del melodramma. I successi si moltiplicarono, il pubblico, divertito, mostrava entusiasmo per i suoi lavori e alla prima dell'Italiana in Algeri la stampa riferì che la platea quasi soffocava dalle risate! Il "Mozart italiano" ²¹ continuò la sua frenetica attività di scrittura e produsse *La pietra di paragone* (1812), che vantò decine di repliche, il *Turco in Italia* (1814), che invece non ebbe buona accoglienza, il *Sigismondo* (1814), che fu un vero fiasco e che lo spinse a trasferirsi a Napoli, su invito dell'impresario del Teatro San Carlo. Qui compose subito *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), che riscosse un grande

¹⁹ Nell'atto di battesimo il nome è "Giovacchino Antonio" (Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927, vol. I, p. 8).

²⁰ Le notizie biografiche relative al musicista pesarese sono attinte soprattutto da Francis Toye, *Rossini*, Milano, Nuova Accademia, 1959.

²¹ Epiteto attribuitogli da Montanelli per la precocità e la rapidità del suo comporre, in Indro Montanelli, *L'Italia giacobina e carbonara (1789-1831)*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 612.

successo grazie anche all'interpretazione della bella e famosa cantante Isabella Colbran, che sette anni più tardi Gioacchino avrebbe sposato. Nelle sue numerose sortite a Roma dalla città partenopea, Rossini conobbe il duca Cesarini Sforza, che gli propose l'impossibile: comporre un'opera buffa in due settimane! E "il sole d'Italia"²² dimostrò fino a che punto fosse capace di brillare, portando a termine la commissione addirittura in nove giorni: nacque così, da un libretto di Cesare Sterbini tratto da una commedia francese di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia*, capolavoro rossiniano del genere buffo, per quanto nella "prima" romana al Teatro Argentina (1816) l'opera venisse contestata dai detrattori del musicista e dai sostenitori di Paisiello²³, che sollevarono veri e propri tafferugli. Pochi mesi dopo, in venti giorni, Rossini musicò *l'Otello*, su libretto di Francesco Maria Berio di Salza, composizione che lo avrebbe reso famoso anche come autore tragico. Un clamoroso successo ebbe l'anno dopo con *La gazza ladra*, cui seguì la scrittura de *La cenerentola*. Nel 1819 vide la luce *La donna del lago* e nel 1823 *La Semiramide*.

Rossini si trasferì quindi a Londra dove avrebbe dovuto mettere in scena alcune sue opere. Dovette però rinunciare al progetto per il fallimento del suo impresario. Si risolse allora di stabilirsi a Parigi, dove gli era stata offerta la direzione del Théâtre Italien. Nella capitale francese compose *Il viaggio a Reims* (1825), e *Guillame Tell*, (1829) su libretto francese, melodramma con cui lanciò il cosiddetto *grand opera*, genere fondato su argomenti storici e contrassegnato da vistose scenografie, balletti e grandi cori.

Senza una ragione chiara, il *Guglielmo Tell* fu l'ultima opera lirica composta da Rossini. Inutile riferire le varie ipotesi avanzate, relative alla salute, alla stanchezza, alla pigrizia. Certamente il grande musicista aveva in più occasioni mostrato di amare "il dolce far niente" e, divenuto sufficientemente ricco da poter assecondare la

²² Appellativo che il poeta tedesco Heinrich Heine attribuì a Rossini nel suo libro *Florentinische Nächte* (Notti fiorentine) del 1836.

²³ *Il barbiere di Siviglia, ovvero la precauzione inutile*, è un'opera lirica che Giovanni Paisiello aveva scritto più di trent'anni prima di Rossini, su libretto di Giuseppe Petrosellini tratto anch'esso dall'omonima commedia di Beaumarchais. Il lavoro di Paisiello era stato rappresentato per la prima volta al Teatro dell'Ermitage, presso la corte imperiale russa di Caterina la Grande, il 15 settembre del 1782.

propria inclinazione, dovette preferire comporre per solo piacere, ritirandosi a vita privata nel quartiere parigino di Passy, nella villa che era stata di Baudelaire. Ben presto la sua dimora divenne un salotto culturale molto frequentato da artisti, musicisti, amanti della buona cucina e personalità illustri.

Per esclusiva passione Rossini continuò a scrivere musica, aggiungendo alcune perle mancanti al suo già prodigioso repertorio: lo *Stabat Mater* del 1841, brani di musica da camera, sonate e composizioni per pianoforte e voce solista, e la *Petite Messe Solennelle* del 1863.

Mori per una cancrena nel settantasettesimo anno di età non ancora compiuto e fu sepolto a Parigi. Nel 1887 le sue spoglie furono portate in Italia, dove riposano nella basilica di Santa Croce, a Firenze.

Di lui il celebre scrittore francese Stendhal (Marie-Henri Beyle) scrisse: «Felice del suo genio in mezzo al popolo più sensibile dell'universo, ubriacato di elogi fin dall'infanzia, egli crede nella propria gloria, e non vede perché un uomo simile a lui non dovrebbe avere, naturalmente, lo stesso rango di un generale o di un ministro. Costoro han vinto il premio alla lotteria dell'ambizione, lui a quella della natura. Questa frase è sua, gliel'ho sentita dire a Roma, nel 1819, una sera che s'era fatto aspettare dal principe Chigi”²⁴.

²⁴ Stendhal, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1998, cap. V (*La coscrizione e l'invidia*).

1.4 Carmelo Bene ²⁵

Carmelo Bene nacque nel 1937, da Umberto e da Amalia Secolo, a Campi Salentina (Lecce). Compì gli studi classici presso la scuola degli Scolopi e poi dei Gesuiti. Nel 1957 si recò a Roma, dove avrebbe dovuto laurearsi in Giurisprudenza, ma nello stesso tempo si iscrisse alla scuola di recitazione Pietro Scharoff, e poi all'Accademia d'arte drammatica. Non portò a termine nessuno dei due percorsi, ma preferì iniziare autonomamente la sua originale e fortunata carriera artistica.

Per oltre quarant'anni, dal 1959, svolse un'intensa attività, producendo decine di spettacoli teatrali, film, libri, dischi, video nei quali profuse la sua genialità creativa e critica, sempre 'in negativo' sul piano operativo e teorico. La sua fu infatti una sfida costante contro gli stereotipi del teatro, che sfociò in un aperto conflitto dell'artista con se stesso e con la propria arte. Gli esiti del suo atteggiamento suscitavano inevitabilmente ammirazione e contestazione, riscuotendo però, con il trascorrere del tempo, la stima di molti grandi intellettuali italiani e stranieri, Gilles Deleuze fra tutti, che fu probabilmente il maggiore 'interprete' del genio ²⁶ inventivo ed espressivo del Salentino. Così Carmelo Bene finì per essere individuato come l'attore più imponente del teatro italiano del Novecento; né la critica poté trascurare le sue non irrilevanti qualità di regista, di autore di opere per il teatro e per il cinema, per la radio e per la televisione, e la sua abilità di scrittore.

Un po' come D'annunzio, che tese a fare della sua vita un'opera d'arte, vita e opera di Bene procedono in simbiosi; nello stesso modo la persona e l'attore si fondono inseparabilmente. Le fonti più autorevoli del suo percorso esistenziale sono le sue autobiografie: *Sono apparso alla Madonna*, del 1983, e *Vita di Carmelo Bene*, del 1998.

²⁵ Le informazioni sulla vita e l'opera di Carmelo Bene sono tratte in gran parte da AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2012, alla voce relativa a cura di Piergiorgio Giacchè.

²⁶ La scelta del termine è legata al fatto che lo stesso Carmelo Bene non si riconosceva talento, ma genio, soprattutto, distinguendo le due doti con il famoso *incipit* di una delle sue due biografie: «Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può. Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento». Carmelo Bene, *Opere con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. V.

Carmelo Bene si cimentò per la prima volta con la scena a Genova, nel *Caligola* di Albert Camus. L'anno successivo, a Bologna, si propose con il suo primo spettacolo da attore-regista, un *Concerto Majakowskij*, con musiche dal vivo di Sylvano Bussotti. Così avviò una lunga sequenza di opere: sessanta spettacoli teatrali, venticinque edizioni televisive, una ventina di registrazioni radiofoniche.

L'attività di Carmelo Bene può essere suddivisa in tre periodi: quello giovanile dal 1959 al 1967, quello di mezzo, che corre fino al 1980, e l'ultimo, che ha termine nel 2002. Il primo fu il periodo delle cosiddette "cantine romane", per la scelta dei luoghi impropri in cui venivano allestite, con mezzi incerti, le rappresentazioni.

Nel 1961 Bene fondò e diresse a Roma un primo teatro laboratorio e più tardi allestì un teatro intitolato al suo nome. Dovette però attendere cinque anni e il successo della seconda edizione del *Pinocchio*, per poter intraprendere la sua prima *tournee* in Italia e calcare poi gradualmente tutti i teatri della penisola. Sarà però la trascrizione cinematografica di alcuni dei suoi spettacoli teatrali a lanciarlo verso una notorietà internazionale, a partire da *Nostra Signora dei Turchi*, messo in scena nel 1966 e basato fra l'altro sul suo primo romanzo, cui seguirono *Salomè* e quindi *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*. Dei frenetici primi anni meritano di essere ricordati *Manon*, *Faust e Margherita*, *Il rosa e il nero*, *invenzione da Il monaco di M.G. Lewis*, e infine *Don Chisciotte*, del 1968, tutte creazioni che testimoniano, anche nelle collaborazioni, la sua appartenenza all'area della neoavanguardia. Una menzione a parte per *Cristo 63*, il lavoro che diede vita al primo "scandalo", creandogli fama, poi alimentata in molte altre occasioni, di imprevedibile e irriducibile provocatore: un ruolo che certo non disdegnò e che avrebbe giovato al suo successo, affiancando alla sua reputazione artistica la figura del personaggio mediatico arrogante e sgradevole, quasi uno Sgarbi *ante litteram*. La leggenda vuole infatti che Bene abbia, in più di un'occasione, addirittura orinato in faccia a qualche critico... A simili "spettacolari" *performance* egli aggiunse scritti, massime polemiche, giudizi e prese di posizione intransigenti e contro corrente, non raramente attraverso giochi di parole funamboleschi. Testimonianza

ancora viva di questo suo modo di “non essere” è il suo intervento al *Maurizio Costanzo Show* del 27 giugno 1994²⁷.

Per concludere con la produzione di questo primo periodo si possono ricordare anche il romanzo *Credito italiano* e il saggio *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*. Di rilievo l’inizio del lungo legame artistico e affettivo con l’attrice Lydia Mancinelli.

Il secondo periodo dell’attività artistica di Bene fu caratterizzato soprattutto dall’uso di mezzi e linguaggi legati alla radio, alla televisione, al cinema, che non produssero una deviazione dal modello teatrale precedente, ma piuttosto una dilatazione. Nel 1974 l’attore partecipò al progetto *Interviste impossibili*, sulla seconda rete radiofonica della Rai, e successivamente riscrisse e registrò per la radio molti suoi spettacoli, fra cui, nel 1979, *Otello*. Per la televisione produsse, nel 1977, il suo capolavoro: *Quattro diversi modi di morire in versi. Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, riscrittura del già citato *Concerto Majakovskij*. Per il cinema si devono ricordare il mediometraggio *Hermitage*, del 1968 e i lungometraggi *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1971), *Salomè* (1972), *Un Amleto di meno* (1973).

L’esperienza radiotelevisiva e cinematografica arricchì lo stile beniano degli spettacoli teatrali degli Anni Settanta, fra i quali particolarmente rilevanti le riscritture del repertorio shakespeariano, quasi uno “Shakespeare secondo Bene”, riconosciute come i momenti più alti del suo teatro: *Amleto* (1975), *Romeo e Giulietta* (1976), *Riccardo III* (1977) e *Otello* (1979). Spettacoli tra i più significativi furono *La cena delle beffe* (1974) e *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*, nello stesso anno. Il crescente successo portò Carmelo Bene sui palcoscenici dei maggiori teatri italiani e alla prima sortita all’estero. Nel 1977 esportò infatti a Parigi il suo *Romeo e Giulietta*. Le rappresentazioni tenute all’estero furono comunque rare: una *tournee* in Russia, nel 1990, e una rappresentazione a Berlino (1997). Nel 1999 la presentazione, di nuovo nella capitale francese, di *Macbeth Horror Suite*. In quella

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k>

circostanza fu nominato *chevalier de l'art et de la culture* e ringraziò per il privilegio con una *Lectura Dantis* all'Odéon.

Questo periodo segna senza dubbio la maturità dell'arte beniana e non a caso annovera articoli, interviste, saggi in cui l'attore teorizza la sua anticonvenzionale visione del teatro. Da ricordare *L'orecchio mancante* (1970) e *La voce di Narciso* (1982), nonché i contributi apparsi in *Paese Sera* da maggio a luglio del 1978.

L'ultima fase del lavoro di Bene ebbe inizio con il *Manfred* di Byron e Schumann alla Scala di Milano (1981), lavoro che decretò il suo ingresso nel mondo della musica, e, nello stesso anno, a Bologna, con la *Lectura Dantis*. Questi eventi lo inquadrarono definitivamente in una dimensione di ambivalenza fra teatro e poesia. Per di più nella *Lectura Dantis* Bene si servì di una straordinaria strumentazione fonica di cui avrebbe poi fatto uso in tutti i teatri.

L'attività del terzo periodo fu molto intensa, sia pure nell'offerta di un repertorio che ripeteva soggetti ormai classici, non raramente ripensati e riproposti, come *Otello* e, ancor più, *Amleto*. Si arricchì in maniera vistosa la proposta di concerti d'attore e d'autore: i *Canti orfici* di Dino Campana (1982), *l'Egmont (un ritratto di Goethe)* nel 1983, le poesie di Hölderlin, i *Canti di Leopardi* (1983), *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio (1999), *l'Adelchi* di Manzoni (1984 e 1997), *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi* (1986).

Nel 1989 fu assegnata a Bene la direzione della Biennale Teatro, incarico che gli offrì l'opportunità di condurre un lavoro di seminario e di laboratorio con un gruppo di artisti, critici, e collaboratori da cui sarebbero nati due libri: *Il teatro senza spettacolo* e *La ricerca impossibile*, entrambi pubblicati nel 1990.

Sempre più, intanto, si concretizzava in Bene la simbiosi attore-poeta, al punto che egli si dedicò quasi a tempo pieno alla riscrittura dei poemi di Stazio, Kleist, Omero, mettendo in scena vari spettacoli, fino a giungere alla composizione di due suoi poemi: *'I mal de' fiori. Poema* (2000) e *Leggenda*, nel 2001, ancora inedito.

Il grande istrione morì il 16 marzo 2002, nella sua casa di Roma.

1.5 Patrice Caurier & Moshe Leiser

«Dobbiamo sceverare emozioni profonde - dissero i due ²⁸ nello spiegare lo spettacolo *Ifigenia in Tauride* (2015) -. Il pubblico viene all'opera per comprendere il testo non solo per ascoltare la musica; concentrarsi solo sulla musica vuol dire perdersi il 90 per cento", che poi sarebbe Maltman desnudo».

E ancora:

«Le persone pensano che il regista sia responsabile di ciò che vedi e il conduttore è responsabile di ciò che senti. Penso che sia una cazzata. È davvero il regista che permette alla musica di esistere ed è compito del direttore d'orchestra fare teatro nella fossa. Se non lo hai, non hai l'opera» ²⁹.

Per i due registi la musica è appena il 10% di un melodramma.

Patrice Caurier nacque a Parigi nel 1954, Moshe Leiser due anni più tardi, ad Anversa.

I due lavorano insieme come registi dal 1983 ed hanno creato in collaborazione un gran numero di produzioni di successo su palcoscenici internazionali. Hanno lavorato alla Welsh National Opera, alla Scottish Opera, alla Royal Opera House, al Covent Garden, al Teatro Mariinsky di San Pietroburgo, al Théâtre du Châtelet e al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, all'Opéra de Lausanne, all'Opera National du Rhin di Strasburgo, al Basilea Theatre, al Grand Théâtre de Genève, all'Angers Nantes Opéra, al Festival di Bregenz, al Metropolitan Opera di New York, alla Staatsoper di Vienna e al Teatre del Liceu di Barcellona. All'Opernhaus Zürich hanno allestito *Halévys Clari*, il *Mosè in Egitto* di Rossini, *Le Comte Ory* e *Otello*, così come la prima mondiale dell'opera di Marc-André Dalbavie, *Gesualdo*. Al Festival di Salisburgo Moshe Leiser e Patrice Caurier debuttarono il giorno di Pentecoste del 2012 con *Giulio Cesare*, cui nel 2013 seguì *Norma* (International Opera Award per il 2014) e nel 2015 *Iphigénie en Tauride*: tutte e tre le produzioni con Cecilia Bartoli, mezzosoprano con cui hanno lavorato per dodici

²⁸ Moshe Leiser e Patrice Caurier, in «Dagospia», 10 dicembre 2015: https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/siamo-all-opera-gay-pride-precedente-spettacolo-moshe-leiser-114743.htm

²⁹ Jasper Rees, *Theartsdesk Q & A: i direttori dell'opera Patrice Caurier e Moshe Leiser*, 3 aprile 2010, <https://www.theartsdesk.com/opera/theartsdesk-qa-opera-directors-patrice-caurier-and-moshe-leiser>

anni, mettendo in scena, oltre alle produzioni citate, *Il turco in Italia* a Londra, *Clari* di Halévy, *Otello*, *Mosè* e *Le Comte Ory* di Rossini a Zurigo. Le produzioni più recenti di Moshe Leiser e Patrice Caurier includono *Maria Stuarda* a Barcellona, al Covent Garden, a Varsavia e al Théâtre des Champs-Élysées, *Il Barbiere di Siviglia di Paisiello* al Theater an der Wien, *Giovanna d'Arco* al Teatro alla Scala, *Il trovatore* all'Aalto Theater di Essen e *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* e *L'incoronazione di Poppea* a Nantes. Nella produzione di *Poppea* Moshe Leiser ha anche assunto la funzione di conduttore insieme a Gianluca Capuano. Nel novembre 2018, Moshe Leiser e Patrice Caurier sono tornati al Theater an der Wien per il *Teseo* di Georg Friedrich Händel³⁰.

Dal punto di vista stilistico, Leiser e Caurier cercano di dare attualità ai temi ed agli ambienti delle opere che producono, facendo uso di norme, di tecniche e di espressioni che meglio si adattino al gusto del pubblico contemporaneo. Adottano in genere due distinte modalità, a seconda che le scenografie appartengano all'opera buffa, per la quale non temono la farsa, né gli effetti visivi sorprendenti, riuscendo magari a trasformare trame banali in coerenti narrazioni, oppure ad eventi tragici, per i quali i due registi non si fanno scrupolo, addirittura, di attuare soluzioni che alterano sia il contesto storico che quello ambientale previsti dalle trame narrate, spostando ad esempio il *Der Ring des Nibelungen* nella Germania del dopoguerra, o la *Norma* dalla Gallia dei tempi dell'impero romano all'Italia di Benito Mussolini.

³⁰ <https://archive.salzburgerfestspiele.at/biografie/artistid/12717> (pagina dell'Archivio del Festival di Salisburgo del maggio 2018).

2. L'Otello di Shakespeare

2.1 La genesi

La vicenda che ha ispirato la fertile e geniale fantasia di William Shakespeare ha la sua genesi in una novella di Giovan Battista Gherardi Cinzio, letterato, poeta e drammaturgo di Ferrara, dove nacque nel 1504 e morì nel 1573. Ci restano di lui nove tragedie, un libro di novelle dal titolo *Hecatommithi*³¹, risalente al 1565, il poema *Ercole*, vari componimenti encomiastici ed altri scritti, anche di natura critica. Da due novelle degli *Hecatommithi* Shakespeare trasse ispirazione per due sue opere teatrali: *l'Otello* (scritta agli inizi del XVII secolo) deriva dalla settima novella della terza giornata, mentre dalla quinta dell'ottava giornata *Il Cigno dell'Avon* ricavò materia per la commedia *Measure for measure* (1603). Il Bardo, che non risulta conoscesse la nostra lingua, lesse probabilmente la traduzione della novella italiana nella versione francese di Gabriel Chappuys, pubblicata a Parigi nel 1584³² ma poi

Si allontanò in più punti dalla trama del novellista e soprattutto animò i suoi personaggi con una completezza e sottigliezza psicologica che mancano in Gherardi e che fanno la grandezza della tragedia³³.

L'opera shakespeariana, portata forse a termine nel 1604 e rappresentata per la prima volta nello stesso anno, si articola in cinque atti, in versi e in prosa.

³¹ Gli *Hecatommithi* (dal greco hekatón 'cento' + mýthos 'favola' = cento racconti) si compongono di cento novelle moralizzanti, alle quali vanno aggiunte dieci di esordio e tre incidentali. Le novelle, sul modello del *Decameron* di Boccaccio, sono raccontate in dieci giorni da un gruppo di uomini e donne che, imbarcati su una nave diretta a Marsiglia, fuggono dal Sacco di Roma del 1527.

³² *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, Milano, RCS Libri, 2005, vol. VI, p. 6503. Da notare che la tragedia di Shakespeare fu tradotta integralmente in versi per la prima volta da Alfred de Vigny (1797-1863).

³³ Antonio Meo, *Introduzione*, in *Shakespeare. Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*, a cura di Antonio Meo, Milano Garzanti, 1974, p. XVI.

2.2 La trama

Il Moro Otello, generale al servizio di Venezia, ha conquistato il cuore di Desdemona, figlia del senatore veneto Brabanzio, narrando le sue gesta e i pericoli corsi ³⁴; in seguito l'ha sposata. Viene per questo accusato da Brabanzio dinanzi al Doge di avergli stregato e rapito la figlia. Egli però spiega come abbia lealmente conquistato Desdemona, e la donna conferma le sue parole. Nel frattempo giunge notizia di un imminente assalto turco a Cipro, e si richiede la forza e l'esperienza di Otello per respingerlo. Brabanzio cede a malincuore la figlia al Moro, che parte con lei per Cipro. Contro Otello nutre profondo rancore l'alfiere Iago, avendo visto promuovere luogotenente, al suo posto, Cassio, ed a cui è giunta voce che il Moro abbia giaciuto con Emilia, sua moglie e cameriera di Desdemona. Iago ricorre all'inganno per screditare Cassio presso Otello, facendolo ubriacare e turbare la pace pubblica, aizzato da Roderigo, amante non corrisposto di Desdemona. Cassio, privato del grado, viene indotto da Iago a pregare Desdemona di intercedere a suo favore; al tempo stesso egli instilla nell'animo di Otello il sospetto che la sua sposa lo tradisca con il disgraziato luogotenente. Lo zelante intervento di Desdemona a favore di Cassio sembra confermare i sospetti e fa nascere nel Moro una furiosa gelosia. Iago riesce a fare in modo che un fazzoletto, dato da Otello a Desdemona come prezioso pegno e raccolto da Emilia quando la padrona lo aveva smarrito, sia ritrovato presso Cassio. Otello, accecato dalla gelosia, soffoca Desdemona nel letto. Poco dopo Cassio, che doveva essere ucciso da Roderigo su istigazione di Iago, è ritrovato ferito. Ma su Roderigo, trafitto da Iago per evitare che si scopra il suo piano, vengono trovate lettere che provano la colpa di Iago è l'indulgenza di Cassio. Otello, fulminato dalla scoperta d'aver ucciso la sposa innocente, ritrovata la lucidità di spirito nel momento in cui il suo mondo sta crollando, si uccide con eroica fermezza d'animo per punirsi.

³⁴ «*She lov'd me for the dangers I had pass'd / And I lov'd her that she did pity them*»: «Ella mi amò per i pericoli che avevo corso, ed io l'amai perché da essi era stata mossa a pietà» (William Shakespeare, *Otello*, I.3.166-167, tr. it. di Salvatore Quasimodo in *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976).

2.3 I temi dominanti

Il *Leitmotiv* che permea l'Otello nella sua sostanza sembra radicarsi nel rifiuto di accettare la finitezza e la dipendenza della natura umana ³⁵.

Motivo fondamentale dell'opera è innanzi tutto l'esaltazione, nel protagonista, del proprio valore: una stima di sé che si lusinga di perfezione e di sublimata grandezza, che per nessuna ragione si piegherebbe a rinunciare all'indipendenza, alla condizione di uomo libero, un sentimento fieramente avvertito, condito di vanità e di ambizione, che dà la misura di quanto valore Otello attribuisca all'amore di Desdemona, soltanto in virtù del quale può giustificare l'accettazione di vincoli alla propria libertà ³⁶: imprescindibile premessa per il tragico epilogo.

L'istinto naturale dell'invidia muove gli ingranaggi e tesse le vicende, e prende corpo soprattutto nel personaggio di Iago, quasi ispirato dall'assunto delle streghe di Macbeth, per le quali «È brutto il bello, il bello è brutto» ³⁷ («Fair is foul and foul is fair»), teso alla rovina degli spiriti nobili attraverso la menzogna.

Altro motivo rilevante è il dissidio fra cecità e visione, fra ciò che appare e ciò che invece è, quello che ad Otello sembra, e la realtà, l'infido disegno che Iago svela sulla scena. Tematica che per certi aspetti è straordinariamente prossima alla sensibilità moderna, sviluppatasi nell'ambito del pensiero decadente, che distingue la sterminata "foresta di simboli" ³⁸ dalla impenetrabile sostanza noumenica ³⁹ che quelli celano.

C'è poi l'onestà, nel suo avveramento (Otello, Desdemona, Cassio) e nella sua negazione (Iago, traditore non tanto di una fede, quanto delle umane virtù fondamentali: bene, libertà, intelligenza, affetto, solidarietà ⁴⁰).

³⁵ Cfr. Stanley Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149-169.

³⁶ Cfr. Harold Bloom, *Shakespeare: the invention of the human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 445.

³⁷ William Shakespeare, *Macbeth*, I.1, p. 946, in *Shakespeare. Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1977.

³⁸ Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Garzanti, 1975, p.19 (*Corrispondenze*).

³⁹ Il concetto di "noumeno" (dal greco *noúmenon*, participio presente di *noèō*, io penso, pondero, considero) appare per la prima volta nella speculazione platonica, dove rappresenta un'*idea* che indica tutto quello che non può essere conosciuto nella realtà immanente ed a cui si può arrivare solo tramite il ragionamento. Il noumeno del Decadentismo deriva piuttosto dall'accezione kantiana, che allude all'inconoscibile nascosto oltre le apparenze.

⁴⁰ «Jago non è il male commesso per un sogno di grandezza, non è il male per l'egoistico soddisfacimento delle proprie voglie, ma il male per il male, compiuto quasi per un bisogno artistico, per attuare il proprio essere e

Spicca pure il valore della fedeltà e della castità, che s'incarna in Desdemona, assassinata vergine, prima ancora che sia consumato l'atto coniugale.

Altro tema di rilievo è la comune condizione di emarginazione che per motivi diversi il Moro e Desdemona condividono: il primo per ragioni di razza, l'altra per la posizione di subordine che anche la Serenissima riserva alla donna. Del resto l'età elisabettiana segna l'avvio della politica coloniale e, di conseguenza, delle prime immigrazioni di uomini delle colonie in Inghilterra. Il contatto con il "diverso", il disagio e la paura inconsci che ne conseguono, saranno seme di una cultura razzista che si manifesterà in modo evidente nel corso dell'Ottocento, del Novecento ed oltre. Otello non si sottrae agli effetti di questa cultura: non a caso viene rimosso dalla carica di Governatore di Cipro appena il pericolo turco è scampato, non a caso viene accusato di magia nera e di plagio da Brabanzio, che non riesce ad accettare che sua figlia possa essersi innamorata di un nero; e Desdemona non sfugge alla discriminazione di genere, cui perfino Emilia, dama di compagnia di Desdemona e moglie di Jago, soccombe, per quanto animata da uno spirito che sembra anticipare la stagione femminista: sia Emilia che "la donna dal destino avverso"⁴¹ saranno uccise dal proprio uomo, testimoniando, fra l'altro, che il "femminicidio" non è solo fenomeno dei nostri tempi, ma di ogni segmento della storia umana.

Infine, non ultima, però, domina la gelosia, l'ossessionante, mortale stato d'animo che assale Otello e lo conduce alla rovina: una specie di incubo che toglie lucidità, fa sprofondare nell'angoscia tormentosa, in un labirinto mostruoso dove prendono forma la distruzione, l'annientamento, il delitto. Gelosia che è tuttavia il frutto di uno smisurato egotismo, di un'estatica contemplazione di sé, quasi un narcisismo che impedisce di amare, al massimo innamorato di un amore non fisico, passionale, ma dell'adorazione suscitata in Desdemona per la magnificenza della propria figura (come la citazione già riferita dimostra: «Ella mi amò per i pericoli che avevo corso, ed io l'amai perché da essi era stata mossa a pietà»); non dunque la morbosa ossessione per un turbine passionale

sentirlo potente e dominatore e distruttore anche nella subordinata condizione sociale in cui esso è posto». Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1968, p. 137.

⁴¹ Dal greco antico *dysdaimonia*, "miseria", con il significato di "dal destino avverso", "sfortunata".

violato, ma per un affronto di lesa maestà da parte di una donna metafisicamente idealizzata, alla quale Otello aveva perfino immolato la sua insopprimibile istanza di indipendenza.

Un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella” dice a Brabanzio (Shakespeare 1976: 1.1.88-9). Ma Otello non sembra afferrare bene il significato carnale del suo amore e del matrimonio. Alla sua prima apparizione gli viene chiesto da Iago se si è davvero sposato (Shakespeare 1976: 1.2.11) e Otello non risponde direttamente ma pronuncia le parole sulla propria grandezza di uomo libero senza casa che solo l’amore per Desdemona può determinarlo a circoscrivere dentro confini (del matrimonio, si può intendere), e il tema rimane aperto. I due sposi arrivano quindi separatamente a Cipro dopo la tempesta e al loro incontro Otello si rivolge a Desdemona in questo modo: “Vieni, amore mio; / all’acquisto d’un bene segue, di solito, / il suo godimento: quel godimento / che non c’è ancora stato fra noi due” (Shakespeare 1976: 2.3.8-10), ponendo di nuovo il tema del rinvio della consumazione quasi che essa non faccia propriamente parte del matrimonio, del lato luminoso e pubblico del loro amore ⁴².

C’è tuttavia chi non restringe al solo Otello il tema della gelosia e lo estende alla figura di Iago, in una chiave psicoanalitica che attribuisce al subdolo personaggio una natura omosessuale, basandosi non solo sul parere di qualche esperto, ma sullo stesso testo shakespeariano. Sostiene ad esempio il neurologo e psicanalista Ernest Jones che «[...] from the psycho-analytic point of view, Othello [...] turns upon sexual inversion, there being no possible motive for Iago’s behaviour in destroying Othello and Desdemona except the rancour of the rejected and jealous lover of the Moor»: Otello accenderebbe desideri sessuali in Iago, non essendo possibile individuare nessun’altra ragione, nella sua volontà distruttrice, che il rancore dell’innamorato respinto e geloso del Moro.

Nella scena III del terzo atto, Iago, per insinuare in Otello il dubbio che Desdemona lo tradisse, racconta che Cassio, che “dormiva con lui”, delirasse in sogno e, scambiandolo per Desdemona, manifestasse tutta la sua passione:

Ultimamente ho dormito con Cassio ⁴³, e tormentato da un furioso mal di denti, non potevo prender sonno. Ci sono uomini così facili ad aprirsi, che parlano degli affari loro nel sonno; Cassio è uno di questi. Udii che diceva nel sonno: "Dolce Desdemona, siamo cauti, nascondiamo il nostro amore"; e poi, signore, mi afferrò la mano e me la strinse gridando:

⁴² Piergiorgio Donatelli, *Otello e la finitezza umana*, in «Studi di estetica», anno XLVI, IV serie, n. 12, marzo 2018, p. 37.

⁴³ «I lay with Cassio lately», dove il verbo *to lay* può avere il significato di dormire insieme da camerati, ma anche riferirsi all’atto sessuale, come è, in italiano, per l’espressione “dormire insieme”.

"O dolce creatura!" e poi mi baciò così forte quasi volesse spiccare dalle radici i baci che crescevano sulle mie labbra; e poi mise la gamba sopra la mia coscia, e sospirò, e baciò, e infine gridò: "Maledetto fato che ti dette al Moro!" ⁴⁴.

Alessandro Serpieri esplora a fondo l'eros negato di Jago, mettendo in evidenza la sua incapacità di amare, tanto meno la moglie Emilia, nei confronti della quale sembra non provare né amore né attrazione erotica ⁴⁵.

Naturalmente l'analisi dei temi della tragedia shakespeariana richiederebbe di per sé una trattazione ben più ampia ed approfondita, che sarebbe però esorbitante e inopportuna in questo contesto.

⁴⁴ Antonio Meo, *Introduzione a Shakespeare. Amleto [...]*, cit., p. 171.

⁴⁵ Alessandro Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.

3. L'Otello di Berio di Salza

3.1 La trama e i personaggi

Atto I

Otello, al servizio di Venezia come capitano della flotta, rientra vittorioso dalla campagna contro i turchi con accoglienza trionfale.

Per la sua impresa viene premiato dal Doge con l'attribuzione della cittadinanza.

Durante la permanenza a Cipro egli ha sposato in segreto, a causa dell'opposizione del padre, Desdemona. Al trionfo sono presenti anche Jago e Rodrigo, due ufficiali che mostrano finta devozione ad Otello, il primo essendo invidioso del suo successo politico, il secondo perché rivale in amore. Nell'occasione Rodrigo ha l'opportunità di parlare con il padre di Desdemona, che gli confida di aver notato che sua figlia sembra oppressa da una pena segreta. La cosa viene ascoltata dall'alfiere Jago, che coglie l'occasione per avviare le sue perfide trame e subito rivela a Rodrigo di conoscere il modo di contrastare i successi di Otello, mostrandogli una lettera di Desdemona, senza però far trapelare le proprie intenzioni. Credendo di trattare con un amico, Rodrigo ripone piena fiducia in lui.

Nel frattempo Desdemona confida ad Emilia, moglie di Jago, di aver scritto la lettera ad Otello per esprimergli tutto il suo amore, ma che purtroppo questa era caduta nelle mani del padre, il quale aveva pensato fosse indirizzata a Rodrigo. Desdemona non aveva avuto il coraggio di rivelargli il vero destinatario, conoscendo l'avversione del padre per Otello ed ora ha il timore che la lettera possa cadere in mani sbagliate.

Le due donne si allontanano quando sopraggiunge Jago, che aveva aspirato alla mano di Desdemona, mutando poi il suo amore in odio nel constatare che la donna gli aveva preferito un "vile africano". Entrano in scena Elmiro e Rodrigo. A questi il padre di Desdemona manifesta la sua ostilità per Otello e dichiara di averlo scelto come futuro sposo della figlia. Quando Desdemona rientra, il padre, senza perder tempo, la invita ad una cerimonia misteriosa. La donna crede addirittura che il padre ed Otello si siano

riconciliati. Invece alla presenza dell'intera corte, si impegna a darla in sposa a Rodrigo. Desdemona cerca di opporsi decisamente alla volontà del padre, quando sopraggiunge Otello, che rimane allibito di fronte alla scena e non può fare a meno di svelare di essere ormai legato da un giuramento solenne a Desdemona. L'indignazione è generale ed Elmiro maledice la figlia e la trascina nel proprio palazzo. Rodrigo e Otello si affrontano.

Atto II

Rodrigo, nella dimora di Elmiro, dichiara a Desdemona di essere pronto ad assecondare ogni suo desiderio, per dimostrarle tutta la profondità e la sincerità del suo sentimento. La donna però, dopo aver chiesto che egli si impegni a permettere la riconciliazione con il padre, confessa di essere la sposa di Otello. Rodrigo è disperato e giura di vendicarsi. La giovane corre ad avvisare Otello del nuovo pericolo.

Otello intanto, dopo aver assistito alle pubbliche dichiarazioni di Elmiro, è oppresso dal dubbio che Desdemona abbia scelto Rodrigo. Con perfetto tempismo sopraggiunge Jago, che con insidiosa abilità rafforza i sospetti del Moro e li trasforma in certezze mostrando la lettera di Desdemona, che appare purtroppo una decisiva prova di infedeltà. Otello sente crescere un'angoscia profonda. In questo stato d'animo tormentato incontra Rodrigo, che si dimostra desideroso di rafforzare il vincolo di amicizia per amore di Desdemona; ma il Moro è ormai accecato dalla gelosia e lo sfida a duello. Desdemona tenta di fermarlo, ma viene bruscamente respinta e cade a terra svenuta. Soccorsa da Emilia, apprende che il duello non ha avuto spargimento di sangue e si rasserena; ma il padre interviene accusandola in modo severo e minacciandola di farle espiare il suo amore colpevole.

Atto III

Nella sua stanza da letto Desdemona si confida con Emilia, mentre dalla laguna sale il dolce canto di un gondoliere che riporta alla memoria della giovane la morte per amore di una sua cara amica, al punto che, sentendosi partecipe dello stesso destino, per dare sfogo al suo dolore intona una triste melodia che narra le sofferenze della sua disgraziata

amica. Forti raffiche di vento annunciano un temporale imminente, quasi metafora dell'incombente tempesta dei sentimenti, e si raccoglie in preghiera.

Armato di un pugnale, Otello entra nella stanza della donna deciso ad ucciderla, ma alla vista della sposa distesa sul letto, ha un momento di esitazione. Un tuono improvviso desta Desdemona, che tenta invano di convincere Otello della sua fedeltà e della falsità delle accuse. Quando si rende conto che è tutto inutile, offre il petto al pugnale. Il Moro rivela di aver ordinato a Jago di uccidere Rodrigo prima di vibrare il colpo mortale mentre fuori infuria la tempesta. In quello stesso momento Lucio, un ufficiale di Otello, bussava alla porta e informa il Moro che Jago, ferito mortalmente nel duello con Rodrigo, ha confessato il suo inganno. Otello è attonito, ma come se non bastasse Elmiro e Rodrigo entrano in scena svelando di aver mutato i loro sentimenti: troppo tardi! Egli mostra a tutti il cadavere di Desdemona e si infligge il colpo fatale.

personaggi	vocalità
Desdemona, moglie di Otello	soprano
Elmiro, padre di Desdemona	basso
Emilia, moglie di Jago	soprano
Il doge	tenore
Jago, consigliere, nemico occulto di Otello	tenore
Lucio, confidente di Otello	tenore
Otello, moro al servizio di Venezia	tenore
Rodrigo, rivale in amore di Otello	tenore
Un gondoliere	tenore

3.2 Berio di Salza e Shakespeare

Il libretto del marchese napoletano Berio di Salza, com'era costume dell'epoca, non si riconnette direttamente all'originale shakespeariano, ma attinge ad adattamenti contemporanei, come *l'Othello, ou le More de Venise* di Jean-François Ducis, del 1792, di cui viene ricalcato il titolo. Il dilettante nobiluomo italiano è dunque infedele rispetto all'intreccio del drammaturgo inglese (tralasciando per ora la distanza abissale della qualità letteraria e della profondità psicologica, che rende le due opere inaccostabili). Il rifacimento fu subito criticato soprattutto negli ambienti colti d'Europa, che ben più degli Italiani conoscevano ed amavano Shakespeare. Nella stesura beriana poco resta della tragedia del grande drammaturgo e piuttosto prevale, nell'intreccio, lo schema stereotipato di molti libretti d'opera del tempo: amore di una fanciulla per un "eroe", opposizione del padre della fanciulla che l'ha promessa ad un altro, gelosia dell'eroe che sospetta di essere tradito. Manca il consueto lieto fine, sostituito dallo scacco mortale dei protagonisti.

Stendhal stroncò impietosamente il verseggiatore napoletano, di cui scrisse che era «tanto piacevole come uomo di mondo, quanto privo di ogni talento come poeta»⁴⁶ e che per non essere disturbati nella ricezione dell'opera di fronte al pregevole lavoro del musicista, «nell'*Otello*, elettrizzati dalle magnifiche arie, trasportati dalla bellezza incomparabile dell'argomento, siamo noi stessi a fare il libretto»⁴⁷. Anche George Gordon Byron, uno dei massimi poeti britannici (1788-1824), dopo aver assistito ad un'edizione veneziana dell'opera, non aveva potuto fare a meno di scrivere, in una lettera all'amico Samuel Rogers, datata 3 marzo 1818, che Berio aveva letteralmente tradito il testo shakespeariano: «Ho veduto martirizzare Otello [...]. La musica di Rossini è ottima, sebbene alquanto lugubre... ma nel libretto le più belle scene con Jago sono state omesse, il fazzoletto si è convertito in un dolce biglietto»⁴⁸. Mancavano alla scrittura le crude espressioni shakespeariane come «moro libidinoso», «labbrone», «vecchio

⁴⁶ Stendhal, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983, p. 143.

⁴⁷ *Ivi*, p. 134.

⁴⁸ George Gordon Byron, *Opere complete, voltate dall'originale inglese in prosa italiana*, traduzione di Carlo Rusconi, Padova, Minerva, 1842, pp. 1621-1622.

caprone nero», assolutamente pregnanti nella tragedia originale, come erano stati trascurati i doppi sensi e il magistrale realismo della lingua del tragediografo di Stratford, con un risultato troppo lontano dalle modalità culturali e stilistiche dell'evo elisabettiano, ma anche dallo spessore drammatico e psicologico che caratterizza il drammaturgo inglese. Nell'opera citata Stendhal sottolinea pure come l'Otello di Berio di Salza somigli più a un "barbablù" in preda ad una gelosia isterica che lo porta al delitto, che non all'uomo egocentrico, tormentato, tenero, scolpito dal Bardo. Per di più tutto il complesso intrigo che costituisce il filo conduttore della tragedia shakespeariana si riduce alla sola scena VI del Secondo Atto, al punto che Blaze de Bury osserva che lo Jago di Berio non è altro che «il *traditore* del melodramma italiano, il furfante che adorna il suo tocco di una piuma rossa e che porta il farsetto scuro come segno della tenebrosità della sua anima. Poiché la sua trama prevede ch'egli consegni un biglietto, gli è stato assegnato un duetto; lo canta, poi si ritira, e questo è tutto»⁴⁹.

Alfred de Musset, poeta, scrittore e drammaturgo francese, vissuto a Parigi nella prima metà del XIX secolo, afferma categoricamente e con analisi penetrante:

L'Otello di Rossini non è quello di Shakespeare. Nella tragedia inglese, capolavoro drammatico se mai ve ne furono, è la passione umana che prevale. Otello, audace, leale, generoso, è in balia di un subordinato traditore che l'avvelena lentamente. L'angelica purezza di Desdemona lotta, non soltanto con l'arma della dolcezza, contro tutti gli sforzi di Jago. Otello ascolta, soffre, esita, maltratta la propria sposa [...]. Nell'opera domina una fatalità terribile, inesorabile [...]. L'*Othello* di Shakespeare è il ritratto vivente della gelosia, una terribile dissezione del cuore umano; quello di Rossini⁵⁰ non è che la triste storia di una fanciulla calunniata che muore innocente⁵¹.

Tuttavia, e in conclusione, per quanto l'operazione di Berio sia stata condotta con insufficiente abilità, in un periodo come quello dei primi decenni dell'Ottocento, in cui a Shakespeare non veniva ancora riconosciuta la grandezza che gli sarebbe stata tributata successivamente e che lo avrebbe collocato al vertice della tradizione drammaturgica, al librettista napoletano va accordato il merito dell'innovazione, coerentemente allineata con le tendenze più avanzate di una cultura di transizione che avrebbe trovato il suo

⁴⁹ Henry Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy, 1856, pp. 252-253.

⁵⁰ Sarebbe stato più corretto scrivere di Berio di Salza.

⁵¹ Alfred de Musset, *Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia*, in «Revue de deux mondes», 1 novembre 1839, poi in *Mélanges de Littérature et de critique*, Paris, Charpentier, 1867, pp. 124-125.

sbocco più consono ed alto nel Romanticismo, movimento aperto alla circolazione delle idee, alle traduzioni, e caratterizzato dalla rivalutazione di figure come Shakespeare e Dante, per lungo tempo, sia pure per ragioni differenti, ritenuti “barbari”, nonché dall’affermarsi del diritto d’autore, cui in gran parte contribuì l’opera di Giuseppe Verdi.

4. Due messe in scena dell'*Otello* di Shakespeare

Quando nel 1905, negli scritti dell'*Arte del teatro*, Edward Gordon Craig si chiedeva come sia possibile che uno stesso oggetto d'arte appartenga contemporaneamente a due forme artistiche differenti, come sia possibile cioè che un testo sia contemporaneamente opera di letteratura ed opera di teatro, ed affermava che l'opera di letteratura si colloca sulla carta mentre quella del teatro ha come suo luogo la scena, si creavano i presupposti che avrebbero portato al movimento di pensiero che, in teoria ed in pratica, avrebbe rivendicato «la sostanziale autonomia dei linguaggi della scena rispetto alla subalternità e alla dipendenza dall'imperialismo del testo letterario»⁵².

Per tale ruolo non poté che essere individuata la figura del regista, che da quel momento si sentì autorizzata a compiere qualunque operazione sul testo da trasporre sulla scena.

Va rilevato che da allora si fa strada l'idea che la rappresentazione teatrale non può più considerare come unico autore il drammaturgo, ma deve far capo ad un "coautore", «responsabile della dimensione estetica dello spettacolo»⁵³.

Non si può tuttavia ignorare che la cultura teatrale italiana continua anche nel primo Novecento a coltivare il mito dell'attore secondo la tradizione ottocentesca e che solo nel secondo dopoguerra si impongono figure di registi moderni come Giorgio Strehler o Luchino Visconti, mentre nella cultura europea «il riconoscimento di dignità estetica ai linguaggi della scena, da un lato, e l'individuazione del regista come autore dello spettacolo, dall'altro, sono nozioni acquisite fin dai primi anni del Novecento»⁵⁴; ma tutta una scuola di pensiero ritiene che ciò valga almeno dall'inizio del secolo precedente.

Nella nuova ottica si smarrisce il ruolo dell'attore che nel recitare scandaglia la psicologia del personaggio, a favore di un *actor* etimologicamente inteso, quindi di un "actor agens" che mette «la propria presenza scenica al servizio di tecniche attoriali che lo rendano nella sostanza solo uno - certo il più importante - dei linguaggi della

⁵² Luigi Allegri, *Invito a teatro*. [...], cit., p. 23.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 24.

scena»⁵⁵. L'attore contemporaneo sarà quindi tanto più apprezzabile non per il realismo o la verosimiglianza dell'interpretazione, ma quanto più in possesso della capacità di fare uso di tutte le tecniche di cui può disporre, compreso l'artificio.

Tale premessa si ritiene utile per una miglior comprensione dell'operato dei due registi francesi Patrice Caurier & Moshe Leiser nella messa in scena dell'*Otello* di Rossini e soprattutto di Carmelo Bene nella sua traduzione teatrale dell'*Otello* di Shakespeare, per la quale sembra incongruo parlare di messa in scena, essendo piuttosto l'allestimento di uno spettacolo creato da un'idea di Shakespeare.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

5. Un'analisi dell'*Otello* di Rossini nell'allestimento di Caurier e Leiser

5.1 A proposito del testo

Del libretto di Berio di Salsa si è già detto, ma giova aggiungere alcune riflessioni illuminanti che Paolo Isotta scrisse in occasione della messa in scena del melodramma rossiniano il 30 novembre del 2016 al Teatro San Carlo di Napoli:

Un esame della Tragedia di Shakespeare e del poema drammatico di Francesco Berio mette subito in rilievo differenze che si possono chiamare veri e propri tradimenti ai danni di Shakespeare consumati; e una bella pagina di Bacchelli li riassume seppur il tono di condanna dello scrittore italiano sia eccessivo. *Otello* non è negro: ciò per l'estetica classicista italiana sarebbe stato inaccettabile; come pure scompare il soffocamento di Desdemona col cuscino: ella viene pugnalata. Jago diviene un personaggio di secondo piano e un calunniatore generico; Cassio non c'è; Roderigo ha un ruolo esteso che shakespearianamente non è giustificato, ma nasce dall'esigenza che il musicista scriva una parte estesa per il secondo dei tenori protagonisti che fanno parte della compagnia del San Carlo; l'ossessione maniaca e la libidine sottostante alla gelosia di *Otello* non ci sono più. E tuttavia al Ducis, passato al testo di Berio, dobbiamo la preghiera di Desdemona, spunto colto con grande poesia da Boito per Verdi sicuramente alla stregua di quella di Rossini. Occorre tuttavia considerare che non tanto una incomprensione di Shakespeare dovuta anche a soggezione verso l'adattamento del Ducis è alla base del poema drammatico di Francesco Berio quanto la necessità da lui sentita di adattare il testo alle forme musicali e solo in non eccessiva misura, alle convenzioni musicali proprie dell'Opera⁵⁶.

A proposito della scelta di Caurier e Leiser di truccare da nero il volto di *Otello*, George Hall scrive sul sito ufficiale del *BBC Music Magazine*:

Many viewers may find the blacking-up of John Osborn to play the title-role troubling, to say the least; the directors clearly wanted to point up society's racism, adding a dumb show in which a black waiter is maltreated. Despite that, Osborn sings with appreciable technical command and dramatic insight⁵⁷.

Detto questo, è subito opportuno evidenziare che l'arcaicità dell'italiano del '600 di cui si serve Berio di Salza, accettabile in riferimento all'epoca in cui la Serenissima lottava con i Turchi, stride in maniera alquanto ridicola e sgradevole con l'ambientazione che colloca la vicenda nella seconda metà del Novecento, dove perfino i fatti storici narrati diventano improponibili,

⁵⁶ Paolo Isotta, *Otello: Shakespeare, Napoli, Rossini*, Napoli, Edizioni del Teatro San Carlo, 2016, p. 18.

⁵⁷ «Molti spettatori potrebbero trovare il trucco da nero di John Osborn per interpretare il ruolo del protagonista, a dir poco inquietante; i registi hanno chiaramente voluto sottolineare il razzismo della società, aggiungendo una scena muta in cui un cameriere nero viene maltrattato. Nonostante ciò, Osborn canta con apprezzabile padronanza tecnica ed intuizione drammatica». George Hall, *Rossini*, sito ufficiale del «BBC Music Magazine», 17 settembre 2014.

vanificando l'intenzione "artistica" della regia di avvicinare il racconto al gusto degli spettatori moderni. In che modo può essere verosimile l'uso di voci come *speme, amistà, potria, d'innante, riedi*, o di espressioni come *furie ultrici, che far degg'io, il tradirmi or fora delitto, egli la merta, dividere vo' teco, la tua virtude e il fero odio*, e simili?

Vale anche la pena di rilevare che nella recitazione non infrequentemente si riscontrano lapsus da parte degli interpreti, per cui le parole dei versi beriani vengono sostituite. Valga un esempio per tutti. Nella scena VI dell'atto secondo il testo originale è il seguente:

OTELLO «*Di mia chioma un pegno*»... Oh cielo!
JAGO (Cresce in lui l'atroce sdegno.)
OTELLO Dov'è mai l'offerto pegno?
JAGO Ecco... il vedo con orror!

I tenori cantano però:

OTELLO «*Di mia chioma un pegno*»... Oh cielo!
JAGO (Cresce in lui l'atroce affetto.)
OTELLO Dov'è mai l'offerto pegno?
JAGO Ecco... il cedo con orror!

Tali sostituzioni non solo alterano il significato dei versi, ma noccono alla rima, come si può constatare nel caso di *sdegno* che rima con *pegno*, sostituito da *affetto*. Ai fini della rappresentazione o della fedeltà alla musica rossiniana errori del genere non arrecano danno, anche se sorprende che dopo innumerevoli prove possano verificarsi... a meno che i versi non siano stati mal memorizzati dai cantanti o manomessi dai registi.

Importante considerare che questi rimaneggiamenti, nella rappresentazione del melodramma non hanno la possibilità di essere compiuti in modo massiccio sul testo e tanto meno sulla musica (anche se, come si vedrà, il duo franco-belga riesce ad introdurre un incongruo frammento musicale non rossiniano), per cui la narrazione di Berio di Salza non subisce revisioni. Si vuole dire che, nel trattare il melodramma, non sono possibili trasfigurazioni radicali come quelle che Carmelo Bene opera nelle sue trasposizioni.

5.2 Scenografia e costumi

C'è chi sostiene che la messa in scena del duo registico toglie la polvere degli abiti d'epoca alla rappresentazione. Si fa tuttavia una certa fatica ad immaginare che dei signori in giacca e cravatta siano gli abitatori di castelli medievali, o che soldati in tuta mimetica e fucile siano legionari dell'esercito romano. Poco credibile è l'intento di modernizzazione attraverso l'artificiosa sostituzione degli abiti e degli ambienti. È ben difficile, se non impossibile, che studiando la storia, o immedesimandosi in un romanzo di Salgari, un lettore immagini Robespierre in blue jeans o Sandokan in smoking.

Qualunque forzatura, soprattutto quando si riveli gratuita, come l'idea di sottolineare l'ingresso nelle stanze di Otello con una musica araba fuori campo che non ha nulla da spartire con la splendida partitura di Rossini (1:18:45), o il triviale spunto che vede Desdemona che si ribella al padre aprire il frigorifero, saltare scalza su un tavolo e versarsi addosso e tracannare della birra (da 1:51:32 a 1:54:44), oltraggia l'opera d'arte piuttosto che arricchirla esteticamente. Ugualmente artificiosa sembra l'idea di far scrivere a Desdemona, sulla parete della propria stanza, una parte della 41ª terzina del V Canto dell'Inferno dantesco (1:59:29). Strano, poi, che Desdemona, commentando il canto del "gondoliero", reciti anche i tre versi che il libretto riserva ad Emilia e cambi il testo degli ultimi tre del suo intervento (*Oh lui felice! Ah! Se potessi anch'io... ecc.*).

L'apice del cattivo gusto sembra incarnarsi nell'ibrido costume del Doge (figura che non si capisce come possa conciliarsi con l'ambientazione), che trascina, zoppicando, il vestito d'epoca sotto cui indossa un elegante completo con papillon: una trovata forse adatta a comiche parodie o a contesti satirici, molto meno alla storia shakespeariana, già peraltro svilita dall'autore del libretto.

Non maggiormente credibili paiono gli abiti indossati dagli altri protagonisti. A parte l'impossibilità di accordare abilità canora e *physique du rôle*, cosa peraltro raramente realizzabile sui palcoscenici del melodramma (si pensi al piccolo Otello soverchiato dall'imponente figura di Elmiro, o all'attempata e grassoccia Desdemona che non pare proprio adatta ad ispirare una folle gelosia), la divisa scelta per il protagonista è ben

lontana dai panni di un generale della Serenissima; le fogge decise per Desdemona sono incapaci di evocare il modello dell'immaginario; i vestiti della corona di comparse che "ruotano" intorno ai protagonisti, spesso immobili sulla scena come in quadri senz'anima, privano di ogni tentativo di stabilire una qualche coerenza tra la storia che si narra e i personaggi che la vivono, indebolendo la forza della rappresentazione, che solo la musica sostiene.

Accade altrettanto per le scenografie dove compaiono spazi non certo confacenti al fasto dei palazzi e delle stanze della Serenissima al tempo della quarta guerra turco-veneziana, la guerra di Cipro combattuta fra il 1570 e il 1573, che avrebbe fatto da sfondo all'*Otello* di Shakespeare composto una trentina di anni dopo (1603). La disadorna stanza del primo atto, dove abbondano porte e campeggia un lampadario sospeso su uno spazio vuoto, dove trova spazio una mobilia pretestuosa composta di due sedie collocate ai margini del proscenio e due piccole ottomane, oltre ad un mobile bar sulla sinistra, ospita l'accoglienza trionfale riservata ad Otello e tutte le scene del successivo svolgimento.

Il secondo atto alza il sipario sulla stanza di Desdemona, enorme, semivuota, arredata dal letto matrimoniale, da una mensola sormontata da una lampada, da un'ottomana sistemata accanto alla porta d'ingresso. La parete di fondo appare addirittura vistosamente scrostata, cosa davvero sorprendente nell'abitazione della figlia di un senatore della Repubblica. (Si può pensare al massimo che la regia abbia immaginato che la donna abitasse ormai nella casa di Otello). Dopo circa dieci minuti, in seguito ad un quasi totale oscuramento della scena, un sipario schiude nella penombra la stanza di Otello, che molto gradualmente si illumina, mettendo in rilievo un disordine sconcertante, un'accozzaglia di oggetti ammassati sulla destra: un frigorifero, un tavolo da biliardo sul quale si scorgono sedie e sgabelli capovolti; altre sedie sono visibili intorno al tavolo, una delle quali rovesciata a sua volta; altri mobili dietro al tavolo, ai lati di una porta di toilette. Una porta d'ingresso è collocata al centro dello sfondo: due ante di rilevanti dimensioni che Rodrigo spalancherà, durante il minaccioso duetto con Otello nel secondo atto, per mettere in evidenza una lambretta ed una bicicletta appoggiate alla parete di un muro:

due oggetti proprio incongruenti nel contesto, anche se possono essere utili per suggerire lo spazio esterno all'abitazione. Sullo spigolo di sinistra si nota una scopa appoggiata di fianco ad una porta senza infissi, la cui luce è occupata da una tenda a fili; accanto alla scopa un secchio con uno straccio per pavimenti. Dal soffitto pende un ventilatore. Un ambiente incomprensibilmente squallido per un generale, salvo una voluta allusione alle condizioni inadeguate di vita in cui il Moro sarebbe stato costretto a vivere in una società razzista.

Il Terzo Atto si svolge per intero nella stanza di Desdemona.

Certa critica non sembra avvertire crepe nelle scelte di Caurier e Leiser.

Giangiorgio Satragni così commenta:

I registi Moshe Leiser e Patrice Caurier spostano in una Venezia di fine Anni 60: il che non altera per niente il dramma, anzi lo rende più vivo in una chiarezza assoluta dell'intreccio e dei rapporti fra i personaggi. Sarà una forzatura il gesto estremo di ribellione al padre da parte di Desdemona, che apre il frigorifero, salta su un tavolo da biliardo e si attacca a una bottiglia di birra, pure versandosela addosso. Però è uno spettacolo che fila e non cede in tensione⁵⁸.

E Zachary Woolfe scrive in «*The New York Times*»:

Set in the stylishly weathered Venice of today, Mr. Leiser and Mr. Caurier's spare production manages the delicate balance of activity and stillness that is the crucial challenge of Rossini's serious operas. Within an intelligent, contemporary framework that heightens awareness of the work's themes of racism and male anxiety, the directors elicit a passionate, powerful performance⁵⁹.

A sua volta George Hall recensisce sul sito ufficiale del «BBC Music Magazine»:

The stagecraft and sheer intelligence of the Leiser/Caurier production, set in modern times and acted with skill and imagination by the entire cast, make an extremely good case for it⁶⁰.

⁵⁸ Giangiorgio Satragni, *Bartoli & Osborne, l'Otello di Rossini così non l'avete mai sentito*, in «La Stampa», 22 febbraio 2012.

⁵⁹ «Ambientato nella Venezia di oggi elegantemente stagionata, Leiser e Caurier gestiscono il delicato equilibrio tra l'attività e l'immobilità che è la sfida cruciale delle opere serie di Rossini. All'interno di una struttura intelligente e contemporanea che accresce la consapevolezza dei temi del razzismo e dell'angoscia maschile, i registi suscitano una performance appassionata e potente». Zachary Woolfe, *An older beauty sings over spilt beer*, in «The New York Times», March 2nd 2012, p.24.

⁶⁰ «La scenografia e la pura intelligenza della produzione Leiser/Caurier, ambientata in tempi moderni e interpretata con abilità e fantasia da tutto il cast, ne fanno un ottimo esempio». Sito ufficiale del «BBC Music Magazine», 17 settembre 2014.

Per ragioni storiche la funzione del regista nel teatro musicale è nella sua essenza diversa da quella rivestita nel teatro di prosa. Un allestimento teatrale di un testo letterario può autorizzare a fissare il ritmo nell'ambito della declamazione e della rappresentazione. Nel caso di un melodramma la partitura musicale equivale ad una scansione esatta, ad una notazione temporale alla quale l'allestimento scenico deve essere subordinato. «Per questo motivo» secondo Jurgen Maehder, «il rapporto del regista con un'opera di teatro musicale deve essere più cauto e conservatore che non con un'opera di teatro di prosa»⁶¹.

Paolo Fabbri offre spunti interessanti sulla "impossibilità filologica" di riprodurre l'allestimento teatrale dello spettacolo operistico. Egli sostiene che mentre i sistemi di scrittura della musica permettono di «fissarne con buona approssimazione schemi e flussi sulla pagina», il resto dell'impasto teatrale ci è pervenuto in modo molto frammentario attraverso didascalie, schizzi, progetti di messinscena, appunti di regia, riferimenti descrittivi di qualche recensione d'epoca. Tutti (pochi) elementi che non permettono assolutamente di ricostruire con fedeltà, o perlomeno con buona approssimazione, lo spettacolo coevo alle composizioni di opere allestito sui palcoscenici dei secoli scorsi. «Da qui il velleitarismo delle operazioni di allestimenti fondati sul ripristino di un presunto originale».

È appunto questo limite originario e sostanziale che però dà al riallestimento di un'opera del passato la libertà di proporsi come rilettura e strumento di mediazione per lo spettatore odierno. Ma da ciò *non* discende - a mio giudizio - che il patrimonio operistico storico possa considerarsi un campo d'Agramante per le scorribande di registi e scenografi, magari aizzati da direttori artistici giulivamente tesi a far parlare di sé. Proprio per questo mi chiedo: è possibile individuare punti fermi essenziali sia per gli storici della musica operistica, sia per gli spettatori, i registi e gli organizzatori teatrali? siamo in grado di mettere a fuoco nuclei d'intangibilità su cui piantare un cartello ammonitorio: *ne varietur?*⁶²
Fabbri ne individua sette.

1. A norma del lavoro teatrale stia la sostanza indicata da partitura e libretto.
2. Rispetto del genere, serio, semiserio, comico, misto.

⁶¹ Jürgen Maehder, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del secondo dopoguerra*, in «Musica/Realtà», anno XI, n. 31, 1990, pp. 65-66.

⁶² Paolo Fabbri, «Di vedere e non vedere»: *lo spettacolo all'opera*, in «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», I, 2011, p. 2.

La rilettura distanziata e “ironica” di un testo, e il suo proporlo su piani del tutto estranei alla volontà degli autori, finiscono per risultare stucchevolmente banalizzanti proprio perché non restituiscono modelli e implicazioni storico-culturali ⁶³.

3. Non eclissare i livelli sociali e le reciproche relazioni dei personaggi.
4. Evidenza e proprietà delle articolazioni musicali, sceniche e drammaturgiche.

In anni ormai sempre meno recenti il mondo del teatro ha molto insistito - talvolta fin troppo - sulle sue componenti non verbali. Spesso però tutto questo pare oggi tradursi in comportamenti schizofrenici: regia, scene e costumi prendono strade proprie, ignare o disinteressate alle forme di comunicazione letterario-musicali predominanti nel testo complesso cui dovrebbero contribuire ⁶⁴.

5. Obbedienza alle funzionalità originarie dei singoli brani.

Trasformare ad esempio in pantomima una sinfonia avanti l’opera, prevista a sipario chiuso, equivale a snaturarne profondamente il senso, a banalizzarne la funzione e renderla del tutto simile ad eventuali balli interni, o a “introduzioni analoghe”: dei quali, all’occasione, non si riuscirà più a cogliere la specificità, né la rarità ⁶⁵.

6. Escludere manomissioni del suono (elaborazioni, amplificazioni, manipolazioni elettroniche) quando non esplicitamente richieste.
7. Escludere reinvenzioni e stupri di ogni genere (addirittura manomissioni della partitura) giustificati da esigenze di originalità e di creatività: non trasformare il teatro di regia in un teatro di registi!

«Ho già reinventato il *Cyrano* di Alfano aggiungendo alla partitura anche musica scritta da me, e ho in programma una *Carmen* a modo mio per lo Châtelet di Parigi. A metter in scena un’opera così com’è scritta sono buoni tutti, l’interessante è saperla ricreare. Ma capisco, in Italia l’opera è come la Bibbia, non si tocca». «E invece noi abbiamo intenzione di toccarla, di non fare cose scontate, rassicuranti o inoffensive. Di tentare un approccio laico alla sacralità lirica» aggiunge Marco Tutino, compositore e sovrintendente del Comunale di Bologna ⁶⁶

Proclama baldanzoso un certo regista David della ditta Alagna, cui è stato affidato l’allestimento di *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck al Comunale di Bologna, nel «Corriere della Sera» del 10 gennaio 2008.

⁶³ *Ivi*, pp. 2-3.

⁶⁴ *Ivi*, p. 5.

⁶⁵ *Ivi*, p. 7.

⁶⁶ *Ivi*, p. 8.

«Languente è la capacità di rilettura, con cognizione di causa, di quel passato. Se si decide di portarlo in scena, non ritengo ciò possa avvenire in modo arbitrario e beatamente ignaro di storia, stile, cultura»⁶⁷.

5.3 La musica

In estrema sintesi, e in una prospettiva generale, è possibile aderire alla nota critica di Simonetta Chiappini, laddove si sostiene che, nell'*Otello* di Rossini

l'attenzione e la cura dei recitativi [...] e la tendenza ad una nuova pastosità ed ampiezza orchestrale preludono alla ricchezza timbrica e alle sonorità portate a maturazione dal pesarese nel *Guglielmo Tell*. Per altri versi, invece, la composizione e l'esecuzione dell'*Otello* rispecchiano in pieno le modalità della prassi operistica del tempo, soprattutto nella scrittura che si avvale di numerosi autoimprestiti, pratica, questa, allora molto usuale⁶⁸.

A sostegno di quanto scritto si può addurre un esempio chiarificatore, tratto dal *Dizionario dell'opera* del 2006:

Solamente in tempi recenti, quando la parte del protagonista è stata interpretata da un tenore scuro, baritonale, capace di eseguire con esattezza i dettagli ritmici nel fraseggio melodico, si è potuta constatare l'esattezza drammaturgica – pur in un codice impostato sulle regole stilistiche del belcanto – dei vocalizzi sfrenati e dei salti di registro perigliosi della scrittura di Otello, specialmente in questo numero che è un po' il suo biglietto da visita. Lungi dall'essere una sortita 'da tenorino leggero', l'aria di Otello caratterizza il personaggio con quei tic che lo seguiranno implacabilmente in tutta l'opera (le figure marziali a ritmo puntato) e, saldandosi al coro e marcia introduttivi, offre un primo, grandioso insieme omogeneo, un quadro scenico unitario in cui il compositore trascende le indicazioni formali imposte dalla metrica del libretto. Mediante la somiglianza di incisi melodici, formule ritmiche, sequenze armoniche, e di un'unica tinta orchestrale, squillante anche quando Otello esprime il suo amore, Rossini attua un progetto di coesione con mezzi di derivazione sonatistica, un lavoro 'artigianale' cui spesso ricorre nelle introduzioni più estese delle sue opere⁶⁹.

Nel passo riportato sono individuabili con chiarezza peculiarità della composizione musicale che non possono non ripercuotersi sulla rappresentazione scenica: si parla infatti di «esattezza drammaturgica», di «quadro scenico unitario» offerto dalla composizione, del modo in cui il musicista «trascende le indicazioni formali imposte dalla metrica del libretto», tutti elementi, evidentemente, capaci di orientare le scelte della regia. Cosa

⁶⁷ *Ivi*, p. 9.

⁶⁸ Simonetta Chiappini, *Rossini Opera Festival Pesaro 2007*, programma di sala.

⁶⁹ Piero Gelli (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini&Castoldi, 2006, alla voce *Otello*.

che non può non accadere anche per il lavoro di Caurier e Leiser, per quanto essi spavalidamente sostengano che la musica, nella rappresentazione di un melodramma, è assolutamente marginale, lasciandole, come si è avuto modo di riferire, un misero 10% di incidenza.

La tradizione dimostra come invece il ruolo del musicista sia stato sempre di gran lunga predominante, se è vero che si parla della *Traviata* di Verdi, della *Norma* di Puccini, del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, del *Flauto magico* di Mozart e così via, tralasciando i vari Francesco Maria Piave, Felice Romani, Cesare Sterbini, Emanuel Schikaneder; e se è vero che i fiaschi e i trionfi venivano patiti o goduti dal compositore.

Il concetto di "drammaturgia musicale", lungi dall'essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient'affatto ovvia. La tesi è questa: l'opera in musica può essere - ma non sempre è - un *dramma* musicale, dove la musica è il fattore primario che costituisce il dramma in quanto tale, e non già un fattore secondario che s'aggiunge ad un dramma fondato su presupposti diversi, extramusicali ⁷⁰.

Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) a sua volta sostiene che

Non vale neanche la pena sottolineare il fatto che nell'opera, perlopiù, la musica e il suo compositore occupano la posizione dominante e perciò sono loro a indicare al regista il percorso creativo da seguire. Questo non significa, naturalmente, che l'aspetto musicale dello spettacolo, nella figura del direttore d'orchestra, debba schiacciare l'aspetto scenico affidato al regista. Significa invece che l'aspetto scenico deve avere la stessa rilevanza di quello musicale e cercare di rendere plasticamente e con la recitazione la vita spirituale espressa dalla musica. [...] Quando la musica esprime un'azione bisogna che questa venga resa plasticamente ⁷¹.

Per quanto concerne la *performance* dell'orchestra «La Scintilla», *ensemble* di musica dell'Opera di Zurigo (Opernhaus Zürich) e la direzione del cinese Muhai Tang è interessante il parere di Giangiorgio Satragni, espresso nell'articolo già citato:

Tocca venire in questo teatro ottocentesco per ascoltare la musica di Rossini con un suono prossimo a quello del suo tempo. È vero che il corno naturale dà filo da torcere a chi lo suona, ma impagabile è la dolcezza degli archi con corde di budello, dei clarinetti, degli oboi o del flauto in legno. Certo se il direttore Muhai Tang fosse a volte meno rigido negli

⁷⁰ Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. II, Torino, EDT/Musica, 2005, p. 1.

⁷¹ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Lo Studio Operistico al Teatro Bol'šoj*, in *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, trad. it. di R. Vanessa, Firenze, La casa Usher, 2009, pp. 391-392.

attacchi, l'orchestra farebbe meno errori. Ma la sua lettura incalzante è al servizio della messinscena forte dei registi Moshe Leiser e Patrice Caurier⁷².

La musica, però, non dovrebbe mai essere a servizio della regia, se mai questa a servizio di quella.

Sulle prestazioni dell'orchestra e degli interpreti vocali della composizione rossiniana il parere della critica è comunque in generale positivo.

Merito di non poco conto è riconosciuto alla coerenza drammatica che la direzione dà a tutta la rappresentazione, per coesione dei tempi e logica abilità di narrazione che elude il difetto non raro di presentare lo spartito rossiniano come una successione di arie isolate intervallate da tediosi recitativi. È vero che Muhai Tang esagera talvolta in rapidità e nervosismo, ma quasi sempre ricerca l'equilibrato mordente e l'appropriata enfasi melodrammatica. L'orchestra *La Scintilla*, offre un'apprezzabile esecuzione, pregevole soprattutto nei timbri grazie all'uso di strumenti d'epoca.

Cecilia Bartoli si dimostra un'eccellente Desdemona, dando prova come sempre di essere una straordinaria vocalista, fedele all'estetica neoclassica di cui nel repertorio rossiniano Isabella Colbran (1785-1845) era stata la più grande interprete.

John Osborn si rivela un ottimo Otello, soprattutto nel secondo e nel terzo atto. Ancor più centrato sotto il profilo interpretativo è forse Javier Camarena nella parte di Rodrigo, che però non riesce sempre a sostenere con agilità le note medie e gravi, affidandosi alla gola più che al diaframma, sicché la voce emette qualche singhiozzo o qualche singulto.

Edgardo Rocha, Jago, dà buona interpretazione vocale alla sua parte; discreto Peter Kalman nelle vesti di Elmiro. Accettabile, infine, Liliana Nikiteanu (Emilia), monotona in espressioni di perenne sbigottimento.

⁷² Giangiorgio Satragini, *Bartoli & Osborne, l'Otello di Rossini così non l'avete mai sentito*, in «La Stampa», 22 febbraio 2012.

6. Un'analisi dell'*Otello* di Carmelo Bene

Interpretare Carmelo Bene è una *mission impossible*. Lui è l'ininterpretabile per icona assoluta. Lo sapeva e lo diceva lui stesso, ancora in vita. Del resto cosa vuoi interpretare di uno che interpretava se stesso fingendo, con maestria attoautorale, di essere l'uomo che finge di essere qui? «lo non recito - diceva - io re-cito». Dove la differenza, naturalmente, è data dal trattino disgiuntivo. È inutile: non se ne esce. Se solo provassi a fare una chiosa ai suoi detti e contraddetti, sentirei la sua pernacchia arrivarvi nelle orecchie direttamente dall'aldilà. Non si può fare, insomma ⁷³.

Chiunque si accinga ad analizzare un'opera di Carmelo Bene non può sentirsi incoraggiato dalle parole di Miro Renzaglia ⁷⁴. Può comunque almeno cercare di mettere in rapporto con il pensiero di Bene, nei termini in cui esso risulta comprensibile, le sue realizzazioni pratiche.

...Sono convinto che non sia possibile, che non sia legittimo mettere in scena i classici: Shakespeare, Marlowe (che non a caso non viene mai rappresentato) erano grandissimi *poeti*, e rimangono in quanto tali i massimi esponenti della Letteratura inglese. Ma mettere in scena oggi il loro teatro, comunque lo si 'rivisiti' o lo si 'riscriva', significa cadere nell'equivoco ⁷⁵.

Entro certi limiti l'asserzione appare ragionevole, in quanto l'opera teatrale come "rappresentazione" della vita reale sulla scena ⁷⁶ non può non appartenere all'epoca in cui nasce e divenire per certi aspetti anacronistica nelle epoche successive. Tuttavia la "poesia" (considerando la simbiosi attore-poeta intesa da Bene) non può essere confinata, nella sua dimensione, a un periodo storico, ma deve travalicare il tempo, perché inequivocabilmente stretta all'"uomo universale", all'uomo che non ha appartenenze storiche o geografiche, a dispetto della contemporanea, predominante, visione relativistica.

Carmelo Bene teoricamente nega comunque la stessa possibilità di fare teatro (se questo s'intenda come *messinscena* o *rappresentazione*): «lo non metto in scena

⁷³ Miro Renzaglia, *Carmelo Bene. L'intervista impossibile*, in «Altri», 17 febbraio 2012, p. 15.

⁷⁴ Miro Renzaglia è poeta, scrittore, giornalista, autore e performer teatrale, nato a Roma nel 1957.

⁷⁵ Elena De Angeli (intervista a cura di), *Non si può morire*, in «Scena» n. 2, aprile 1977, pp. 19-20.

⁷⁶ Etimologicamente la rappresentazione=ri-presentazione (dal latino *prae + ens, entis*, che è davanti, con l'aggiunta del prefisso iterativo *-ri*) è una riproposizione della realtà (il mondo che è "davanti agli occhi") di fronte alla vista dello spettatore.

Shakespeare [...] ma un saggio critico di Shakespeare»⁷⁷, e dunque dà ad ogni suo lavoro da palcoscenico una semantica del tutto diversa da quella alla quale il pensiero comune è abituato. Egli sembra rimanere infatti sempre sul piano dei significanti, escludendo la possibilità di dare significati, ed affida ad un interprete non-attore, ad una voce che si fa *phonè*, puro suono, rumore, una forma di comunicazione che, per quanto tragga spunto da testi scritti, rigidi nella loro natura, è talmente elastica ed imprecisabile da divenire para-comunicazione, sfuggente all'ambito razionale, e tuttavia capace di toccare le corde delle profondità irraggiungibili dell'inconscio.

Ciò che nel linguaggio meglio si comprende non è la parola, bensì il tono, l'intensità, la modulazione, il ritmo con cui una serie di parole vengono pronunciate. Insomma la musica che sta dietro le parole, la passione dietro questa musica, la personalità dietro questa passione: quindi tutto quanto non può essere scritto. Per questo lo scrivere ha così poca importanza⁷⁸.

Tutto il teatro di Carmelo Bene sembra risolversi in un'emanazione della filosofia dell'esistenza che il salentino ha maturato attraverso le sue esperienze e la sua lettura delle esperienze medesime, sicché non è possibile la comprensione delle sue opere a prescindere dal suo pensiero, che è opportuno analizzare soprattutto nell'ambito della sua arte teatrale.

Il concetto beniano di teatro è non solo inedito, ma anche non accomunabile ad altre esperienze innovative del Novecento e costituisce quella che Bene considera «la più indiscussa rivoluzione copernicana del Novecento teatrale»⁷⁹. Egli muove da una critica inclemente all'idea di rappresentazione che ha segnato l'intero tragitto della storia del teatro occidentale, a partire dal mondo greco antico, convinto che non è la scena a dover ruotare intorno ad un testo letterario, ma il testo, se mai, a dover assoggettare la sua orbita all'attore-artefice ed ai mezzi di cui egli dispone per la realizzazione dello spettacolo: voce, gestualità, attore come "macchina attoriale", quindi anche regista-scenografo-costumista... rapporto attore-personaggi (considerata

⁷⁷ Elena De Angeli, (intervista a cura di), *Non si può morire, [...] cit.*, pp.19-20.

⁷⁸ Miro Renzaglia, *Carmelo Bene. L'intervista impossibile*, cit., p. 15.

⁷⁹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998, pp. 310-311.

la pluralità delle maschere che può essere assegnata ad un singolo), rapporto attore-pubblico, svuotamento della decorazione scenica, uso delle luci, ecc.

Sulla scia delle teorizzazioni del drammaturgo, attore, saggista e regista teatrale francese Antonin Artaud, Bene si spinge ben oltre sul piano pratico:

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 tragico⁸⁰.

Già nel 1959 Bene si allontana dai canoni accademici e riferendosi al suo *Caligola* spiega a Giancarlo Dotto:

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 Zacconi⁸¹.

Tutto in funzione della demolizione del teatro di rappresentazione, con l'abbandono progressivamente più vistoso del testo scritto a favore della cosiddetta "scrittura di scena", ma anche con il graduale abbandono delle iniziali dissacrazioni dei testi classici a vantaggio di uno stile sempre più equilibrato, definito ed originale, una tecnica che Carlo Cecchi sintetizza nell'espressione "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"⁸².

Da questa tecnica il personaggio viene fatto a pezzi e nella rappresentazione si apre 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 crisi⁸³.

Attenzione particolare viene assegnata alle componenti sonore dello spettacolo, che ci si riserva di trattare nel paragrafo dedicato alla *phonè*.

⁸⁰ Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 112.

⁸¹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 61.

⁸² Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 68.

⁸³ *Ivi*, pp. 68-69.

6.1 La trama, i personaggi, gli interpreti

*In questo "gran teatro nel suo farsi",
il cosiddetto intreccio è un bel serto di rose di niente.*
Carmelo Bene

Tentare di tracciare la trama di una messa in scena di Carmelo Bene, nei confronti della poetica del quale sarebbe più corretto parlare di una "messa in o-scena", appare un paradosso, in riferimento soprattutto all'intento della distruzione dei canoni abituali in virtù della quale il salentino riteneva irraccontabili le sue operazioni, dove il tempo, il luogo, l'azione non sono rintracciabili e diventano addirittura inconcepibili; dove il testo è impraticabile perché morto, già detto, e dunque inadatto al dire, unica forma plausibile per uno spettacolo che ripudia il teatro di regia, e si orienta in modo esclusivo alla "scrittura di scena", per di più costituita di significanti più che di significati; dove l'*artifex*, mai interprete nell'accezione tradizionale, ma piuttosto "macchina attoriale", completa di ogni requisito necessario alla rappresentazione, usa tutti gli strumenti in funzione di un'irrisione del teatro, di sé e degli spettatori: nella sostanza una ribellione allo stato presente delle cose, alla struttura dominante, al Potere.

Non resta allora che descrivere la successione temporale delle situazioni dell'"o-scena proposta", che si sviluppano sul palcoscenico in ossequio ad una dimensione in massima parte filosofica; la variabile tempo, che nella concezione beniana del teatro non esiste, va intesa in questo caso come durata dello spettacolo.

Personaggi e interpreti:

Otello (Carmelo Bene)

Jago (Cosimo Cinieri)

Desdemona (Michela Martini)

Cassio-Brabanzio-Lodovico (Cesare Dell'Aguzzo)

Roderigo (Beatrice Giorgi)

Emilia-Bianca (Rossella Bolmida)

Quadri

- Otello e Desdemona sono distesi sul letto, dove il Moro, in procinto di uccidere la donna, “dice” il suo monologo, cui però non segue il delitto.
- In casa di Jago Roderigo è intento a sprecchiare, mentre Emilia sbadiglia e Jago immagina Emilia e Bianca amanti di Cassio.
- Jago sfoglia e legge passi dal libro delle favole di Otello; accanto a lui Emilia, seminuda, continua a sbadigliare. Jago ricomincia ad immaginare e vede nella sua mente Desdemona in veli bianchi. Quindi riprende contatto con la realtà e tenta di strangolare Emilia, quasi ad imitare il gesto di Otello ai danni di Desdemona; poi promette a Roderigo che l'aiuterà a conquistare l'amore di Desdemona. Subito dopo i due informano Brabanzio sulle nozze di Otello e Desdemona.
- Otello, sdraiato accanto a Jago, viene insultato da Brabanzio. Desdemona, nella sua stanza è davanti allo specchio e intreccia i capelli. Jago dà l'annuncio delle nozze di Otello. Ora è Desdemona, sempre nella sua stanza, che legge il libro delle favole di Otello. Alle sue spalle il Moro, stringendo nella mano un mazzo di rose, si vede apparire e scomparire. Successivamente prende a raccontare come è nato l'amore con Desdemona.
- Otello viene chiamato a Cipro. Brabanzio riprende a lamentarsi con Otello, poi la scena si sposta ancora in casa di Jago, dove Emilia è impegnata a piegare dei fazzoletti, mentre il marito, sdraiato, con lo sguardo perso nel vuoto, imita le gelose maniere di Otello e chiede ad Emilia del fazzoletto, facendo uso delle medesime parole che più tardi userà il Moro, sporcandole infine il volto di nero.
- Con improvviso trapasso sullo schermo appaiono gli spalti della fortezza di Cipro, dove sono inquadrati Emilia, Montano che beve, Jago che prende la mano dell'ubriaco Cassio e la sporca di nero.
- Otello degrada Cassio. Jago è intento a guardare Cassio che amoreggia con Emilia e Bianca. Poi accoglie a Cipro Desdemona. Si ode una voce che, dicendo «una vela», annuncia che Otello è giunto a Cipro. La scena si sposta sul letto di Otello e Desdemona.

- Nella loro casa Jago ed Emilia, che piega alcuni fazzoletti, parlano dell'amore fra Otello e Desdemona. Di nuovo Jago sporca di nero Emilia. Si vede quindi Desdemona che indossa e toglie alcuni abiti, fra i quali trova il libro delle favole di Otello e lo ripone, facendo infuriare Otello. Come per rabbonirlo Desdemona gli accarezza il viso, rimuovendo un po' di nero. L'inquadratura coglie sul letto Otello e Jago, che insinua nella mente del Moro velate malignità su Cassio e Desdemona.
- Otello, sul letto, si muove sul corpo di Desdemona, che si sporca di nero e poco opportunamente, nel mezzo dell'amplesso, chiede ad Otello di perdonare Cassio. Di nuovo sono inquadrati su un letto Jago ed Otello, che chiede al suo alfiere un parere su Desdemona, dandogli occasione di avviare le sue losche trame.
- Jago si allontana ed Otello parla fra sé e sé della propria condizione. Subentra Desdemona, che vorrebbe amorevolmente fasciare la testa dolorante del marito, ma Otello osserva che il fazzoletto è troppo piccolo. Jago è nella propria abitazione e lascia cadere a terra un fazzoletto. Subito dopo è inquadrato sul letto, con Otello, che ormai è pervaso dal veleno inoculato dal suo alfiere, al quale chiede una prova inconfutabile del tradimento di Desdemona.
- Jago è disteso sul letto con Cassio e lo bacia. Cassio chiede a Bianca di avere una copia del fazzoletto. Ora sul letto sono distesi Otello, Desdemona e Jago. Il Moro si rivolge all'alfiere gridando la sua intenzione di urlare al cielo il suo amore folle, poi bacia Jago e lo nomina suo luogotenente. Desdemona fruga dovunque disperatamente per trovare il fazzoletto. Sul letto il marito la accusa di infedeltà e le chiede il fazzoletto, colto subito dopo da un attacco epilettico. Nella scena successiva Emilia e Desdemona discutono sulla gelosia degli uomini. Otello e Jago, distesi sul letto ed appoggiati al corpo di Desdemona, progettano il modo più adatto di ucciderla.
- Arriva a Cipro Lodovico che informa Otello che deve lasciare l'isola, cedendo a Cassio il titolo di governatore. Otello allontana Desdemona, ma Lodovico lo invita a richiamarla. Roderigo viene assassinato e Cassio ferito. Jago uccide Emilia.

- La scena mostra Desdemona ed Otello sdraiati ai piedi del letto. Il Moro chiede alla moglie che confessi la propria colpa prima di essere uccisa. Il delitto tuttavia non viene perpetrato. Otello appare completamente sbiancato, si posa una mano sulla fronte e la sporca di nero, poi si abbandona a ricordare le glorie del suo passato.

6.2 Sceneggiatura e scenografia

In generale Carmelo Bene si serve di una scenografia ridotta ai minimi termini. Del resto attuare una sceneggiatura, e quindi concepire le varie scene, in tutte le loro componenti, significa progettare, predisporre, scrivere, ed egli sostiene che filmare quanto è stato prima scritto è come «giocare una partita già preparata, giocata perché provata prima»⁸⁴. Egli ritiene che ciò che va filmato è l'immediato, quello che avviene e non quello che è già avvenuto nella mente di chi l'ha concepito e scritto su carta: una "pellicola" deve essere sempre filmantesi, mai filmata. Perciò sostiene che il momento più importante della lavorazione «sono senza dubbio le riprese [...]. Girando mi autocontesto, contesto i miei progetti, la loro realizzazione» («Cahiers du Cinéma», n. 206)⁸⁵. L'assillo del genio salentino è dunque senza ombra di dubbio l'immediatezza: «L'*Ulysses* di Joyce non è forse, sulla pagina, la più immediata "pellicola" mai realizzata, via via filmantesi [...] è pensiero immediato»⁸⁶. Immediato che in Bene coincide con l'atto, non con l'azione, che è una pianificazione, un itinerario, un percorso.

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!⁸⁷

L'*Otello* non si sottrae a questa logica.

E poiché l'atto avviene nell'*Aiòn*, in quell'istante del tempo che mentre accade è già accaduto, quel punto in continuo movimento e continuamente assente che incessante-

⁸⁴ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, Milano, Bompiani, 1998. p. 36.

⁸⁵ Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 132.

⁸⁶ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 309.

⁸⁷ Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, cit., pp. 98-99.

mente divide il passato dal futuro ed è in sostanza il presente sempre assente, anche il luogo viene a mancare e la scenografia ne risulta fortemente impoverita, se non proprio vuota, come l'*Aiòn*.

Per questo quando nello svolgersi dell'*Otello* beniano ci si riferisce a Venezia, a Cipro, alla casa di Iago, alla sala del Senato, all'abitazione di Brabanzio, ecc. non si allude ad ambienti scenografici, quanto piuttosto a spazi indefiniti che si identificano, svuotandosi, in un onnipresente fondale nero che solo la conoscenza pregressa dell'opera di Shakespeare ci permette di riconoscere nelle sue varie accezioni. In tal modo, per esemplificare, sono le battute del dialogo fra Otello e Brabanzio che ci fanno capire che il nero da cui sono circondati è il Senato di Venezia. In generale, dunque, gli ambienti sono solo suggeriti. C'è un solo oggetto scenografico che campeggia e che costituisce il simbolo-sintesi di tutta la rappresentazione: l'alcova nuziale di Otello e Desdemona. La scenografia del video, che è la stessa utilizzata in teatro, è costituita nella prima parte, da un letto che riempie il centro della scena. Quando il succedersi degli "atti" si sposta a Cipro, un enorme panno composto da fazzoletti cuciti insieme scende a riempire il fondale. Effetto che Maurizio Grande descrive attraverso un esempio che proviene dal gergo cinematografico-televisivo:

il fazzoletto che viene piano piano ingigantito sul fondale, *come se fosse ripreso in un dettaglio a tutto schermo*, in sovrapposizione, ad indicare la crescita spaventosa dell'insidia, la cifra visiva di una manipolazione inarrestabile che avvolge Otello⁸⁸.

Un'importante componente scenografica è costituita dal pavimento, allestito con un materiale riflettente. Molte immagini sullo schermo sono a specchio, risultano cioè da una ripresa degli attori, soprattutto Desdemona, riflessi nel pavimento. Questo genere di inquadratura è frequente nella prima parte ambientata a Venezia (mentre non viene utilizzato quando i fatti si svolgono a Cipro), con una valenza almeno doppia: quella che attraverso il pavimento sembra voler suggerire l'ambiente d'acqua veneziano e quella invece che si può ricondurre al significato filosofico-esistenziale che Bene attribuisce agli specchi, nonché alla lettura che ne dà Gilles Deleuze quando parla dell'*immagine cristallo*.

⁸⁸ Maurizio Grande, *Il teatro verticale* in *La nuova scena elettronica*, a cura di Franco Prono e Andrea Balzola, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 215.

Gilles Deleuze dedica pagine ammirate all'opera cinematografica di Carmelo Bene, che considera uno dei massimi produttori di immagini cristallo. Sulla scorta di Bergson, nell'*Immagine-tempo*, lo studioso analizza questo concetto. L'immagine cristallo è data dall'accostamento di un'immagine attuale ad una specie di doppio, "la stessa immagine attuale ha un'immagine virtuale che le corrisponde come un doppio o un riflesso [...] vi è formazione di un'immagine a due facce, attuale e virtuale". Le due componenti dell'immagine cristallo formano un piccolo circuito interno di elementi distinti, ma indiscernibili. Tale indiscernibilità rende impossibile attribuire in maniera definitiva la marca di realtà o di virtualità alle due facce del cristallo poiché esse sono, come afferma Bachelard, immagini reciproche. Esistono, inoltre, oggetti materiali che posseggono una natura doppia, capace di rendere ulteriormente indistinguibile il passaggio dal reale al virtuale: lo specchio ne è un eclatante esempio. Non bisogna trascurare il fatto che alla base dell'immagine cristallo c'è una complessa relazione temporale studiata attentamente dal filosofo francese Henri Bergson a cui più volte Deleuze fa riferimento. L'immagine considerata attuale rappresenta il tempo presente, che subisce delle variazioni fino a divenire passato. Ma ciò non si verifica quando il presente non è più, bensì mentre è ancora. Questo vuol dire che l'immagine deve essere contemporaneamente presente e passata. Dunque "il presente è l'immagine attuale e il proprio passato contemporaneo, è l'immagine virtuale, l'immagine allo specchio". Ne consegue che il tempo deve di continuo sdoppiarsi: "il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che si vede nel cristallo". Ma attenzione a non dimenticare che tale scissione, non essendo totale, permette comunque al cristallo di vivere la sua reciprocità. Il cristallo è il "limite sfuggente tra il passato immediato che non è già più e l'avvenire immediato che non è ancora [...], specchio mobile che riflette senza posa la percezione in ricordo"⁸⁹.

Elemento sostanziale al risalto della scenografia è l'uso degli effetti di luce, che tendono a creare quadri dai contrasti caravaggeschi. Domina comunque il buio, nelle sue gradazioni, squarciato da qualche luminosità abbagliante. Le scelte non sono mai casuali ed appaiono sempre metaforiche: luce, ad esempio, per dare risalto alla purezza di Desdemona o alla gloria delle medaglie di Otello, buio per alludere al tenebroso animo di Jago e alle sue sordide macchinazioni, penombre per figure, condizioni, ambienti "sub", come quella "subdomestica" di Jago ed Emilia nella loro casa. Il fondale è pressoché sistematicamente nero notte, come dovesse essere ogni volta disegnato dall'immaginazione di chi guarda ed ascolta.

La sceneggiatura rifugge dalla modalità descrittivo-narrativa e procede per disordinate visioni, quasi voli pindarici che lo spettatore vive come i trapassi di un sogno e il cui non-senso ricompono semanticamente alla luce di ciò che già conosce della tragedia

⁸⁹ Concetta Brunetti, *La demolizione dell'immagine nel cinema di Carmelo Bene*, Tesi di Laurea in Sociologia dei processi culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Salerno, Anno Accademico 2004/2005, pp. 23-24 e Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, cap. IV, pp. 213-240.

shakespeariana, o, nel caso in cui la ignori, in riferimento libero e creativo alle profondità del proprio inconscio.

In relazione a quanto finora considerato, l'esistenza di un testo scritto dell'*Otello* di Carmelo Bene potrebbe apparire contraddittoria, ma esso non è tanto sceneggiatura o scrittura per lo spettacolo, quanto piuttosto lo spettacolo trascritto, se è vero che la versione teatrale, poi adattata per la televisione, è del 1979, mentre l'anno di pubblicazione del libro *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, è del 1981. Va rilevato, per di più, che non c'è sempre perfetta corrispondenza fra la scrittura e la realizzazione scenica.

Il genio salentino, come è nel suo stile, produce una vera e propria contraffazione dell'originale shakespeariano, che adatta alle sue esigenze di pensiero sul piano teorico e pratico. Non di rado negli spettacoli di Carmelo Bene qualche personaggio strappa o mette in bocca qualcosa, stoffa o carta, ne mastica i brandelli e poi li sputa, a voler indicare i libri fatti letteralmente a pezzi e rifiutati.

Il testo! Il testo! il testo! Nel teatro moderno-contemporaneo si persevera insensatamente su questa sciagurata *condicio sine qua non* del testo [...] la messinscena subordinata al testo. Dopo Artaud, quel che conta (urge) è liberare il teatro da *testo e messinscena*⁹⁰.

I costumi, infine, lontani dall'aver funzione storica, estetica, decorativa, appaiono elementi pretestuosi, connessi con gli umori di chi li indossa, che li veste e li toglie per entrare ed uscire dal personaggio, il quale, abbigliato, si sente irretito: d'altra parte tutto sulla scena beniana sembra dover costituire ostacolo al ristagno della forma in funzione di una variazione. Non è un caso che Carmelo Bene si identificasse con Lorenzaccio, personaggio in continua contestazione di sé ed in continua tensione verso il divenire.

⁹⁰ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p 328.

6.3 La *phoné*

Carmelo Bene ha sempre sostenuto con chiarezza di essere contrario al teatro di rappresentazione, quello in cui il recitare è un *rem citare*, un citare qualcosa, modalità attraverso cui l'attore si esibisce in un gioco di finzione che lo porta a fungere da mediatore di un mondo precostituito. Carmelo Bene combatte l'attore "da teatro di Stato", l'attore dell'io, del medesimo, come ama dire, l'attore senz'anima che si spende sulla scena per recitare un ruolo. Non a caso la "scena" del teatro beniano è ridotta al semivuoto, le luci sono basse, gli altri strumenti, come i costumi, si prestano al simbolo, alla metafora, perché tutto, diversamente, perfino la mimica facciale, ricondurrebbe al modo che il salentino combatte, distraendo lo spettatore che deve convergere con tutti i sensi sull'unica dimensione praticabile e plausibile: la *phoné*. Carmelo Bene propone l'attore del soggetto-bambino-onnipotente, il solo capace di attentare al sistema di potere, di spiccare il grande salto che porta fuori dall'io, fuori dall'essere, dalla scena, da tutto, verso quel nulla che sembra quasi la riproposizione della pagina bianca su cui tutto può essere scritto, il silenzio del vinile di John Cage, nei cui solchi ogni suono può essere udito. La *phoné* diviene dunque canto e poesia di un nulla che contiene tutto.

L'attore che Bene concepisce vive sempre in un precario stato di salute, fisica e psicologica, in un continuo disagio, in un continuo rifiuto di sé, un incessante sforzo di evasione da sé; è un narciso che, anziché orgoglioso della propria bellezza, la insegue e deve continuamente specchiarsi per cogliere e correggere ogni difetto, e perciò non è mai pago... unico atteggiamento o, se si preferisce, espediente, per accostare la fonte della creatività e della poesia. Maniera, dunque, per quanto Gilles Deleuze abbia affermato che l'artista pugliese ha vinto "la sfida del modale", avendo speso la propria carriera nel tentativo di dis-fare qualunque genere di modo. Egli aveva inseguito infatti la ricerca paradossale di un non-teatro, di un non-spettacolo che gli schiudesse la via all'arte, calando per sempre il sipario sulla scena, dove i non-attori, facendo uso di un non-linguaggio, esibiscono, dentro incoerenti e perciò ridicole maschere di personaggi, il proprio io. Qualunque arte, del resto, non può sottrarsi ad un modo espressivo. E Bene, che combatte tutte le espressioni della forma, dal pensiero, al linguaggio, all'io, all'etica, all'estetica, alla politica, al sociale, e categoricamente sostiene l'impossibilità della

conoscenza, pure perviene a dei criteri, pure si batte per i suoi principi teorici, che non possono non essere per lui una “forma di conoscenza”.

Per quanto concerne, in modo particolare, la funzione della lingua come mediatrice del pensiero, Bene sostiene che la pretesa di dare significati ai significanti presuppone, da parte del parlante, di essere padrone del linguaggio, del quale egli ritiene invece che chi parla sia succube. Nel corso di un'intervista afferma infatti, citando Lacan, che quando parliamo «siamo perennemente nel discorso, ma *il discorso non appartiene all'essere parlante*». Il pensiero detto è sempre per lui inadeguato, è sempre il pensiero di un pensiero. Perciò l'oltre-attore sulla non-scena, consapevole dell'impotenza e dell'intralcio del linguaggio che gli impedisce di agire, si lascia agire, si abbandona alla perdita di sé, fino a costituire un tutt'uno con la “macchina attoriale”⁹¹, che gli permetta di esaltare la componente fonica del discorso, eludendo così la trappola dei significati.

Il cuore dell'esperimento beniano è dunque la *phonè*, il quid assoluto che solo è in grado di dissolvere “l'esserci” tramite quel recitare che nella vita quotidiana ciascuno pratica e che impedisce di considerare teatro la recitazione ripetuta sulla scena. La *phonè* è voce, suono, rumore, che scaturisce dall'assenza, dal vuoto, dalla mancanza di Dio e dell'Io. *Phoné* è il regno di ciò che non può essere detto e comunicato se non in ciò che da quel regno giunge all'udito, sulla scia di quella istanza primigenia del teatro che fu greca: amplificare e falsificare la voce grazie alle maschere, per aprire il varco alla sacra follia (*mania* nella lingua dell'Ellade) capace di accogliere la *Phonè*. La quale è suono che non pertiene soltanto ai significanti verbali, ma, come si vedrà, anche a quelli visivi, dunque alle immagini: cosa che induce Bene a credere che *non solo l'orecchio è ascolto, ma l'occhio è ascolto*. I sensi tutti devono disporsi ad accogliere quello che la *phonè* comunica, secondo le modalità della musica, della musicalità, soprattutto (l'artista pugliese distingue sempre questa dalla “musicistica”), dando spazio all'onnipotenza del bambino, ancora libera dalle catene dell'io. Carmelo Bene insiste sulla necessità di non riferirsi al detto, ma di ferirsi, di autodistruggersi, smettendo di parlare: si muore non appena si è smesso di parlare, afferma. Ma si tratta di quel morire da cui tutto poi

⁹¹ Microfoni, sistemi di amplificazione e tutti gli strumenti di esaltazione della voce che gli attori tradizionali in genere aborriscono.

scaturisce. Ugualmente insiste di abbandonare l'agire perdendosi nell'atto, respirando in quell'istante che è sempre mobile, nell'*Aiòn* che vive-morendo fra il passato che non è stato e il futuro che non sarà.

Si diceva dell'immagine come *phoné*.

In occasione del seminario tenuto da Carmelo Bene al Teatro Argentina il 20 gennaio del 1984, Maurizio Grande, nel presentare sinteticamente il tema dell'immagine come *phonè*, afferma che la storia dell'immagine, come la conosciamo, nasce con Platone. Immagine in quanto istanza di riconoscimento del mondo, degli enti mondani, di distinzione percettibile fra soggetto e oggetto, fra esterno e interno, e quindi qualcosa che poi passa nel linguaggio; ma anche immagine come mimèsi, e quindi degradazione del modello ideale. Si sa che proprio questa degradazione che nasce dall'imitazione viene condannata da Platone, che non risparmia quindi nemmeno l'immagine che passa nella voce, nella parola. Il filosofo greco condanna le arti senza distinzione, e dunque ugualmente la pittura come la poesia. Egli è assolutamente convinto che il ritmo, la sintassi, la maniera di usare la lingua hanno un ruolo anche di immagine.

Tutto il teatro moderno, la cultura moderna, la narrativa - prosegue Grande -, partono da una concezione dialettica dei rapporti fra soggetto e oggetto. Ogni narrazione è una dialettica, una storia, ed ogni storia si basa sulla capacità mentale di ricostruire le immagini del mondo esterno, cioè si basa sul previo riconoscimento del mondo, ovvero sull'annullamento del soggetto a vantaggio dell'io. L'io si basa sul principio di eternità, sul principio di rappresentanza: mediante l'io mi rappresento nel mondo, cioè instauro quel gioco sociale, che è un gioco teatrale, di riconoscimento degli altri nel linguaggio e di esibizione di me in quanto immagine. La voce serve a questo, la voce è il supporto, a diversi livelli, delle intensità emozionali, mentali, psicologiche, fittizie di tutto questo gioco dei ruoli che è la vita regolata teatralmente, la vita quotidiana. L'operazione di decostruzione del soggetto e dell'identità moderna, borghese, storica, mette a nudo, mette in crisi l'identità in quanto principio primario di rappresentanza, mette quindi in crisi il principio di rappresentazione. L'attore, per definizione, mette in scena le immagini, mette in scena il riconoscimento del mondo, cioè l'accettazione dell'identità e delle cose

di se stesso e quindi dei ruoli. In un discorso che invece parta dalla primarietà della *phonè*, cioè della presenza a sé del soggetto, della irriducibilità della soggettività, quindi da Narciso, che in fondo altro non è che un modo di specchiarsi senza specchiarsi, cioè un modo di specchiarsi senza immagine, c'è un corto circuito delle immagini, ci sono immagini che si moltiplicano, si prolungano, come una specie di cannocchiale che esplode. È il momento in cui l'immagine non può che passare nella *phoné*, in quanto però amore di sé, amore onnipotente di sé (peraltro impossibile, dato che non si è Dio, e perché non c'è Dio). Quando la *phonè* diventa questo non è più una *phonè* mimetica, cioè di riproduzione fonica degli oggetti e di quel primo riconoscimento dello stare al mondo. La voce diviene semplicemente un delirio dell'onnipotenza che, si è detto, non c'è.

A completamento Carmelo Bene sente il dovere di precisare che quel teatro che non voglia riprodurre la vita in scena, è sospensione del rappresentare, attentato al rappresentare. Nel teatro la voce, e quindi anche l'immagine, dovrebbe essere soltanto questo. Il teatro deve essere disfunzione e la *phonè* come immagine è disfunzione. Aggiunge di aver predicato tutta la vita il degenerare, cioè la destabilizzazione di ogni genere. Un "attore" deve portare altro da sé.

La poetica della *phonè* affida quindi alla voce ed a tutti i ritrovati tecnologici in grado di esaltarne le peculiarità, il compito di far emergere tutto il non-detto del detto, il non-visto del *déjà vu*; voce che, lontana dal farsi strumento di recitazione, diviene mezzo di svuotamento del senso, fino a riempire il vuoto di musicalità e di poesia, attraverso un significato costantemente "invocato", che sfugge alle convenzioni codificate dal sistema di potere e viene restituito a se stesso nella sua schiettezza.

6.4 Il teatro del “carMElos”⁹²: *Otello o la deficienza della donna*

Ciò che ho sempre trovato di più bello in un teatro, nella mia infanzia, e ancora adesso è il lampadario, un bell’oggetto luminoso, cristallino, complicato, circolare e simmetrico. Pure, io non nego assolutamente il valore della letteratura drammatica. Solamente, io vorrei che gli attori montassero su delle suole altissime, portassero delle maschere più espressive del volto umano, e parlassero attraverso dei megafoni; infine che i ruoli femminili fossero recitati da uomini. Dopo tutto, il lampadario m’è parso sempre l’attore principale, visto attraverso il lato grande o piccolo del binocolo⁹³.

Charles Baudelaire

6.4.1 Considerazioni preliminari

Su un’o-scena dove la vicenda dell’*Otello* di Shakespeare si è già consumata e si presuppone che tutto sia già conosciuto (non a caso Sanguineti parlava di un dopo-*Otello*⁹⁴), dove in una “sospensione del tragico” nessuno muore e dove si esclude la rappresentazione per dare luogo all’evocazione, se non addirittura all’invocazione, dove dominano elementi simbolici, sottintesi, pluralità di cause, in ogni gesto, parola, suono, il dire si adatta ai baleni pindarici, ai rapidi trapassi in cui si svolge la “partitura testuale”: un «monologo distribuito, come su diversi livelli, su voci diverse, su onirici accenti distinti», come suggeriva ancora Edoardo Sanguineti in «L’Unità» del 17 aprile 1979. Scrittura che comunque non manca di un suo tono tragico, di una sua liricità, di frequente sottolineati da frammenti di colonna sonora appositamente composti da Luigi Zito, mai eccedenti, mai sovrastanti e sempre consoni al momento in cui vengono

⁹² “carMElos” per ricalcare l’intuizione di Jean Paul Manganaro che si accorse che nel nome del salentino «ci sono il *carne* e il *melos*»: Jean Paul Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 65.

⁹³ Charles Baudelaire, *Diari intimi. Il mio cuore messo a nudo*, p. 63. Biblioteca digitale e-book dei grandi classici della letteratura. <http://ebookgratis.biz/ebook-gratis/romanzieri-com-ebook-gratis>. Carmelo Bene amava citare questo pensiero di Baudelaire, a difesa della noia che egli stesso pativa per “l’umano virgolettato” che dominava le scene.

⁹⁴ Edoardo Sanguineti, *L’Otello di Carmelo Bene spiegato da Edoardo Sanguineti*, in «L’Unità», 17 aprile 1979.

inseriti, al punto da giustificare la denominazione di “stagione concertistica” che viene attribuita alla produzione che nel '79 prende avvio proprio dall'*Otello*, periodo «in cui il ruolo della voce, della musica e dell'ascolto trovarono pieno compimento e realizzazione»⁹⁵.

L'analisi dell'*Otello* televisivo allestito da Carmelo Bene adattando la versione presentata il 18 gennaio del 1979 al Teatro Quirino di Roma con C. Cinieri, L. Bosisio, J.P. Boucher, C. Dell'Aguzzo, L. Dotti, S. Javicoli, M. Martini e con le musiche di Luigi Zito, richiederebbe un intero trattato e non può esaurirsi nel sintetico esame attraverso il quale si cercherà di dare un'idea significativa del rifacimento beniano come realizzazione pratica delle linee teoriche generali che orientano il genio di Campi Salentina, pur non potendo fare adeguato riferimento al sincretismo che fonde con sorprendente ingegno Schopenhauer, Lautréamont, Nietzsche, Derrida, Deleuze, de Sade, Joyce e diversi altri ancora, non tralasciando influenze mistiche, parodie paradossali e riecheggiamenti classici⁹⁶.

Inevitabile avviare il discorso dall'affinità d'intenti che avvicina i presupposti del pensiero di Carmelo Bene al teatro rinascimentale inglese:

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 opere⁹⁷.

Contemporaneamente Bene muove dalle radici più lontane della tradizione greca «nel rifarsi alla necessità primigenia del teatro: l'amplificazione/falsificazione della voce tramite le maschere. Necessità per dar spazio e condizione alla sacra mania dell'accogliere la *Phonè*»⁹⁸.

⁹⁵ Leonardo Mancini, *La partitura teatrale nella “svolta concertistica” di Carmelo Bene*, in «Mimesis Journal», n. 7, 2018, p. 61.

⁹⁶ La maggior parte delle informazioni e delle considerazioni riguardanti soprattutto la *phoné* e, in generale, il pensiero di Carmelo Bene, è stata ricavata, oltre che dai testi consultati, dai seminari tenuti dall'attore nella sede del Teatro Argentina: *La phonè, il delirio*, in data 18 gennaio 1984, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Giancarlo Dotto; *L'immagine, la phonè*, in data 20 gennaio 2018, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Cosimo Cinieri.

⁹⁷ Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 10-11.

⁹⁸ Giacomo Maria Prati, *Metafisica della Phonè. La teologia negativa di Carmelo Bene*, post del 14 marzo 2018 in <https://wsimag.com/it/cultura/36881-metafisica-della-phone>

Come per i drammaturghi elisabettiani, per Carmelo Bene il testo diventa marginale in relazione allo spettacolo che deve calcare la scena. Fra l'altro, lo spettacolo non è il testo, per Bene (le sue proposte sono ben più da ascoltare che da vedere⁹⁹): soltanto suono, musica di scena, *phoné* sono capaci di raggiungere le profondità, altrimenti inaccessibili, dell'inconscio, di pervenire al "non esserci", obiettivo ultimo e pieno del vero teatro che voglia distinguersi dal teatro quotidiano della vita. Il testo altro non può che narrare una storia e fornire, nelle didascalie, una sbiaditissima idea dell'assetto scenico, ma non sarà mai in grado di svelare come il suo inchiostro diventerà, fra le quinte, materia sensibile. Il testo infatti non ha gesti, non ha voce, non ha movimento fisico, luci, musica. Né possiede la facoltà di suscitare quel fondamentale elemento teatrale che è costituito dal rapporto attore-spettatore. La pagina letteraria non può che riuscire a parlare all'immaginazione, non alla sfera dei sensi, di quelli canonici quanto di quelli che hanno a che fare con informazioni che provengono dal sistema psicosomatico, come l'equilibrio, il senso organico, la propriocezione.

Nasce da questo presupposto tutta la poetica beniana, della quale anche il suo *Otello* è permeato.

È subito opportuno rilevare che sarebbe limitante presentare tale capolavoro esclusivamente come evento teatrale, essendo esso tradotto in modalità televisiva. Infatti, per addurre un esempio, un attore sul palcoscenico non potrà che essere guardato sempre alla medesima distanza e mai essere colto, come avviene con la macchina da presa, in campo lungo, medio o in primo piano.

Carmelo Bene fu certamente uno dei più arditi sperimentatori del linguaggio televisivo e *Otello o la deficienza della donna*, che nella versione audiovisiva è stato, *post mortem*, il suo ultimo saluto al pubblico al Teatro Argentina di Roma, il 18 marzo 2002, rappresenta, «oltre che il compimento di un tragitto, una sorta di lascito testamentario, una sintesi critica di tutti i suoi spettacoli precedenti»¹⁰⁰.

⁹⁹ Il termine spettacolo deriva dal latino *spectacŭlum*, nominalizzazione del verbo *spectare*, "guardare".

¹⁰⁰ Giancarlo Dotto, *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 56.

Percorriamo allora il modo beniano di intendere la figura di Otello e il suo modo di usare il “piccolo schermo”.

Maurizio Grande dà indicazioni secondo le quali le realizzazioni televisive di Bene lasciano intravedere “il teatro *per* la televisione”, nell’ambito della distinzione che separa questo dal “teatro *visto dalla* televisione”. Mentre il secondo sarebbe

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) ¹⁰¹,

il primo avrebbe le caratteristiche 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 scena ¹⁰².

La reinvenzione di Bene è comunque sempre collegata alla sua poetica, alla sua visione dell’uomo, della vita, del mondo, del teatro. Perciò anche in Otello, come negli altri grandi personaggi di Shakespeare, egli cerca la dote particolare che ne giustifichi la dimensione di eroe in grado di combattere la sua battaglia contro il mondo, quasi un esempio della battaglia che l’“eroe Bene” conduce contro il vecchio teatro. E la qualità eroica di Otello «è la purezza di un animo incapace di cogliere la malafede di Iago a causa di una gelosia violentissima, pari in intensità all’immenso amore provato per Desdemona» ¹⁰³.

Qualità che Bene esprime, il più possibile poeticamente e musicalmente.

Poeticamente perché nella drammaturgia egli esalta la poesia più della drammaturgia stessa: nella sua concezione Shakespeare e Marlowe sono prima di tutto sommi poeti:

Come spiegare altrimenti - risultati a parte - che non solo in Italia, ma sulle scene del pianeta tutto, il “drammaturgo” sette-otto-novecentesco è così poco “rappresentato”, per far posto alle opere elisabettiane (e per di più tradotte) addirittura ampliandone sempre più la rosa? Qual è dunque il “segreto” di quei “testi”: dove il demone della loro sempreverde giovinezza faustiana? Furono, forse, i “King’s men” più “talentati”? L’argomento, la formula e “l’intreccio”

¹⁰¹ Maurizio Grande, *Il teatro verticale*, cit., p. 215.

¹⁰² *Ivi*, p. 216.

¹⁰³ Dario Russo, *La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene*, file:///C:/Users/Utente/Downloads/2149-7718-1-PB.pdf

più congeniali a noi? Ci sono forse più “contemporanei”, più moderni dei nostri sprovveduti e tuttavia “attuali” “scrittori di teatro”? O è questione di grazia (l’Altra), e non quella sufficiente cui si perviene solo per dottrina? La risposta è: questione di disgrazia. Shakespeare e Marlowe - perché fingiamo di dimenticarlo? - sono i sommi poeti d’ogni tempo inglese¹⁰⁴.

Della musica Carmelo Bene si serve al punto da creare, come si è accennato, veri e propri concerti. Il suo *Otello*, come tutti i suoi spettacoli, è una sinfonia teatrale, dove il corpo è strumento che rende “fisica” la musica, dove quindi l’attore diviene musica personificata, dove qualunque movimento del corpo diviene personificazione del movimento musicale: come a dire che sulla scena la macchina-attoriale Carmelo Bene suona una partitura, le cui linee melodiche sono costituite da luci, suoni, scenografia, riprese e perfino dal montaggio.

In una penombra che annerisce ogni elemento di distrazione, come per impedire il riaffiorare del vecchio modo di narrare e di re-citare sulla scena, una semioscurità che lungo la durata della “scrittura” è solo interrotta da lampi che la squarciano, quasi lacerazioni pascoliane che danno folgoranti rivelazioni¹⁰⁵, dominano due oggetti simbolici che sono luogo e strumento dello svolgimento del “dopo-*Otello*” di Bene, perlopiù monologato: un letto e un fazzo-letto¹⁰⁶, rispettivamente origine e causa di una tragedia che non può riprodursi attraverso la morte fisica sul palcoscenico, dove svolge tuttavia, in concerto di suoni, tutto il tormento che la produsse ed ora la converte in amara e drammatica parodia, non solo dell’originale shakespeariano, ma delle passioni e delle illusioni esistenziali. Il letto-alcova, simbolo di un possesso carnale - per quanto incompiuto, e forse soprattutto per questo - esprime l’ambiguo, tragico connubio di Eros e Thanatos; il fazzoletto, quasi viva proiezione antropomorfica e insieme panno insignificante e vile¹⁰⁷, è l’incarnazione dell’insidia, del dubbio, dell’infedeltà, che Giancarlo Dotto così legge:

¹⁰⁴ Carmelo Bene, *Opere con l’autografia di un ritratto*, cit., pp. 1006-1007.

¹⁰⁵ L’occhio «largo, esterrefatto» che «s’apri si chiuse, nella notte nera»: Giovanni Pascoli, *Myricae*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 155 (*Il lampo*).

¹⁰⁶ *Fazzo*- da fazzolo, *faciolum*, diminutivo, nel tardo latino, di *facies*, faccia, e *-letto*, quasi rinnovata allusione al *locus* per eccellenza della tragica vicenda.

¹⁰⁷ Si pensi alla sarcastica, fragorosa soffiata di naso di Jago.

Non è più semplicemente lo strumento dell'ordito di Jago, ma un oggetto simbolico in continuo movimento che, dal momento in cui non è più al suo posto [...] è sempre nascosto pur apparendo ovunque: ingigantito che penzola sullo sfondo della scenografia e illuminato come uno stendardo; ad asciugare la fronte di Jago; in una fragorosa soffiata di naso; confuso tra le bianche lenzuola e le vesti [...]. È la mascherina impazzita che non la smette più di circolare dopo che una poderosa soffiata l'ha strappata dalla suola del suo significato testuale¹⁰⁸.

6.4.2 La “messa fuori scena” dell'*Otello*

«Fino a quando non resterà più nulla in piedi».

È l'intento “distruttivo” di Bene nei confronti della *re-citazione*. L'*Otello* si presenta così come il compimento di un tragitto, la conseguenza estrema di un'esperienza di scena in cui si realizza la forma più chiara dell'*irrapresentabile*, dove il solo movimento è quello della vocalità che si svolge con tutte le caratteristiche e la coerenza di un discorso musicale. Discorso maniacalmente curato ed amplificato, perché la voce possa affidare a una vibrante membrana che suoni, nello sbocco dei diffusori, ogni fremito della laringe, senza smarrire neppure un alito dell'esecuzione. «Mi secca sentire la voce umana: la voce nuda non ha statura, non ha niente. Il microfono è usato come strumento orchestrale»¹⁰⁹. Senza tener conto che l'amplificazione è indispensabile per evitare il “dire” e profondamente avvertire, nell'autoascolto, di “essere detti”. E poi nessuna trama, nessun personaggio, ma solo voci che si rincorrono, trasferendosi da un corpo all'altro, e spesso riecheggiando il timbro del protagonista monologante. Tra suoni e silenzi in successione rapida il tragico non si avvera, la tessitura della vicenda perde l'orizzontalità della narrazione.

Quando tutto è accaduto, dunque, “il sipario si chiude”¹¹⁰ e lo schermo nero si apre in dissolvenza sul corpo nudo di Desdemona, abbandonato su un grande letto nuziale

¹⁰⁸ Giancarlo Dotto, *Note critiche [...]*, cit., p. 58.

¹⁰⁹ Carmelo Bene, *Teatro, attore e femminile*, Archivio Video «TeatroSenzaTempo Accademia», pubblicato su YouTube il 21 giugno 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=XigpH4viAOA>

¹¹⁰ «Per cominciare, allora, chiudiamo il sipario e finiamola con i mille discorsi con cui si cerca di rimettere in logica e ridurre a ragione il teatro e la sua illogica e irragionevole anarchia. Di solito tutto questo discorrere va all'indietro o al di fuori, cioè verso la storia o la società che vogliono reinserire il teatro nei loro anni o rivestirlo dei loro panni, traducendo in segni (storici) e significati (sociali) un'arte scenica che - quando davvero si innalza - non vuole lasciar segno e si tuffa nel non senso. Di solito, il critico e lo storico vanno alla ricerca di metafore che

sparso di veli e di cuscini, mentre si ode il suono delle vistose medaglie di latta e dei frammenti di specchi che pendono dal collo di Otello, inquadrati subito dopo, che paiono allusione alle seducenti gesta del Moro ¹¹¹ e, insieme, alla loro perdita di valore e di senso, per quanto la mano dell'eroe le scuota e le stringa con una presa di orgoglio e di rabbia per il narcisismo ferito («È la causa... tu devi morire»). Un “devi morire” che assume di lì a poco un'intensità quasi isterica e insieme patetica. Il suo significato è pregnante: si tratta di un grido di condanna del personaggio-Desdemona, la cui esistenza sarebbe una contraddizione in termini in uno spettacolo che non è rappresentazione, ma negazione, “nullificazione”: «Tu devi morire, o tutto sarà inganno!». Ripetutamente Desdemona deve essere cancellata nel suo ruolo di moglie, di “abitudine” ingombrante nel letto coniugale («Conviene che tu muoia di tanto in tanto») ¹¹². La sintesi didascalica del titolo - “deficienza della donna” - non è indice di un'impotenza mentale, ma di un'assenza, nell'accezione del “venir meno” della voce latina *deficere*. Questa assenza induce “disperatamente” Carmelo Bene a sopperire di persona: «Manca il femminile nella donna: così me lo sono assunto» ¹¹³. Ma «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?» si chiede giustamente Giancarlo Dotto ¹¹⁴. Sulla scena Desdemona oscilla in modo ambivalente fra il nudo lascivo, che «è il di più che soverchia il ruolo della donna-moglie», e «un'immagine di convenienza in cui il limite dei gesti e degli abiti rivela la storicizzazione del tipo» ¹¹⁵. È importante notare come, nel momento in cui Desdemona abbandonerà il ruolo di lettrice-ascoltatrice, degradandosi a quello di moglie vogliosa, Otello si toccherà la fronte, sporcandosi di nero e degradandosi a sua volta, fino a che la donna recupererà il suo “stile”, tornando all'uncinetto e alla lettura.

raddoppiano ed espropriano il teatro della sua stessa essenza metaforica, al fine di restituire il mondo del teatro al teatro del mondo, giacché, come si sa, “tutto il mondo è teatro!”». Piergiorgio Giacché, *Nessun Bene. Tre Atti Unici di Carmelo Bene*, in «Doppiozero», rivista culturale *online*, 16 marzo 2017.

¹¹¹ Cfr. nota 34.

¹¹² La battuta fra parentesi appartiene al monologo che nello scritto originale è in chiusura, con l'indicazione, tuttavia, che «è più opportuno collocarlo in testa allo "spettacolo", da vero e proprio PROLOGO», come in effetti accade nella versione televisiva. Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 146.

¹¹³ *Mixer* (settimanale televisivo), 3 maggio 1982.

¹¹⁴ Giancarlo Dotto, *Note critiche [...]*, cit., p. 53.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

Intanto il monologo iniziale di Otello viene dissacrato da una fragorosa soffiata di naso di Jago, che si svela dalla dissolvenza di un quadrato bianco ed avvia la prosecuzione della prima parte dello “spettacolo”, nella quale si sente affiorare qualche passo del testo originale inglese letto su bigliettini sparsi sul letto, in battute volutamente incomplete, o posposte, cui fanno da contrappunto i «i violoncelli dell’*Otello*»¹¹⁶ verdiano o gli spunti melodici di Luigi Zito.

L’esordio vocale di Jago, *alter ego* di Otello, in cui Cosimo Cinieri sembra non a caso posseduto dalla voce di Carmelo Bene, è l’eco, in forma di lettura¹¹⁷ dal libro delle “favole” del Moro, dell’orgogliosa dichiarazione di questi: «Io sono per natali e mia sostanza di stirpe regia», quasi a denunciare l’aspirazione dell’insidioso luogotenente a identificarsi in lui, sintomo che solo la nevrotica insoddisfazione di sé, l’invidia o la passione erotica¹¹⁸, oppure una loro combinazione, possono esprimere. Intorno, in penombra, disordine, rumore di stoviglie, tintinnio di medaglie, ambigue espressioni sui volti in primo piano di Roderigo (interpretato da una donna) e di Emilia, frivolo pettegolezzo (come nelle brevi battute fra Desdemona ed Emilia¹¹⁹, pronunciate dalla stessa voce, poco dopo la soffiata di naso di Jago, dal minuto 4,41 al 4,48: «Desdemona: Quel Lodovico è un bell'uomo, racconta molto bene... Emilia: So d'una damigella veneziana che per i suoi racconti sarebbe andata a piedi in Palestina... dimmi»), sbadigli, da noia esistenziale o da incapacità di comprendere. Il prepotente desiderio di identificazione con Otello produce nella mente di Jago la visione di una Desdemona colpita ed avvolta da bianchi abbaglianti di veli e di luci, cui segue un repentino ritorno alla realtà, nella quale, per emulazione, egli tenta di strangolare Emilia.

¹¹⁶ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 89.

¹¹⁷ «La lettura, intanto. Come nella poesia, come nella concertistica, io ho bisogno sempre (io sempre tra parentesi) di leggere, di esser detto», Carmelo Bene, *Essere nell’abbandono: la lettura come non-ricordo*, YouTube, 1 marzo 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=nd1aOzoZDQU>

¹¹⁸ *Nessun amante / ha mai spezzato il muro / fino ad essere l’altro, / anche se in un abbraccio / ha provato l’illusione / di smarrirsi*. Amato Maria Bernabei, *L’errore del tempo*, Chieti, Vecchio Faggio, 1990, p. 51.

¹¹⁹ Come risulta nella sceneggiatura di Bene in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 114.

Nell'*Otello* di Bene il Moro e Jago tendono ad identificarsi: «all'inizio per l'imitazione di Jago, alla fine perché "livellati nella bassezza"¹²⁰ a causa della degradazione anche linguistica di Otello»¹²¹.

Serpieri scrive che i due

sono legati a filo doppio, in quanto proprio per la loro identità dipendono l'uno dall'altro; così come, nell'episteme puritana, l'eletto dipende dal dannato, e, nella prospettiva antropologica, la civiltà dipende dalla barbarie, e nella prospettiva psicoanalitica, l'identificazione [...] dalla proiezione¹²².

Non tarda il debutto di Jago in veste di subdolo manipolatore, allorché prima assicura appoggio a Roderigo, in cambio di cospicua ricompensa, nella conquista di Desdemona, con un ghignante «metti denaro nella tua borsa...»¹²³, reiterato shakespearianamente quattro volte; poi attraverso la feroce insinuazione che egli rivolge a Brabanzio, il padre di Desdemona, per suscitare l'ira vendicativa: «In questo stesso istante tua figlia e il Moro collaudano la bestia a quattro zampe!...». Come osserva Jan Kott,

L'immagine dell'animale con due schiene, l'una bianca e l'altra nera, è una delle rappresentazioni più brutali [...] dell'atto sessuale¹²⁴.

Per quanto concerne i personaggi, si è detto di Desdemona, che «nella riduzione di Bene, rappresenta la degradazione del femminile nel matrimonio»¹²⁵, e di Otello. Di Jago si deve aggiungere che incarna l'immagine "altra", rispetto ad Otello e che

con la sua pretesa di somigliare a Otello, egli s'oscura, si degrada di ottava in ottava fino a farsi cavernosa bestia nel sottoscala povero di canto, dove il meglio che può è far 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 Otello¹²⁶.

¹²⁰ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 144.

¹²¹ Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 122.

¹²² Alessandro Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 22.

¹²³ Nell'originale inglese Jago dichiara apertamente di voler ricavare divertimento e lauto bottino in cambio del suo aiuto a Roderigo: «Mi parrebbe di profanare la mia sudata esperienza se perdessi tempo con questo merlo senza divertirmi e senza guadagnare». William Shakespeare, *Otello*, in Mario Praz (a cura di), *Shakespeare. Tutte le opere*, cit., p. 873.

¹²⁴ Jan Kott, *Arcadia amara*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 138.

¹²⁵ Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, cit., p. 119.

¹²⁶ Giancarlo Dotto, *Note critiche [...]*, cit., pp. 54-55.

Degli altri si può osservare che Emilia è la degradazione del femminile nel “donesco”, Bianca quella del “donesco” nella prostituzione ¹²⁷ e che entrambe appartengono allo stesso genere di Desdemona, che Bene rifiuta: figure femminili che, nei loro modi, confermano la dimensione del loro *non-esserci*. Brabanzio, Cassio e Roderigo altro non sono che «proiezioni mentali di Otello» ¹²⁸, ma pure proiezioni di Jago, perfino vocali ¹²⁹, figure non di primo piano, che appaiono e scompaiono, secondo la logica della presenza-assenza e che, se mai, rientrano nella visione beniana dei “doppi”, le infinite incarnazioni possibili dopo lo svuotamento dell’io. Sicché, pur nella partecipazione di più corpi, la voce unica è Otello-Carmelo Bene, ovvero il suo monologare continuo ed assoluto anche attraverso l’oralità degli altri non-attori.

Protagonista scenografico, e non solo, data la sua gravidanza simbolica, il letto nuziale, sul quale Otello avvia, consuma e conclude il suo teatro, si trasforma camaleonticamente, in relazione ai contesti “narrativi” ¹³⁰, e diviene la sala del Consiglio dei Dieci, l’alcova per una notte d’amore, la nave che veleggia sul mare; come il fazzoletto, quasi per un trasformismo illusionistico, ora si fa pezzuola per detergere la fronte, ora panno per gli umori del naso, magari istericamente masticato, ora fiocco annodato sulla testa o, addirittura, in gigantesca vela-fazzoletto, secondo la denominazione che lo stesso Bene annota nelle didascalie, attraverso effetti di luci, di movimenti, di suoni.

La conclusione della prima parte dello spettacolo pare alludere con insistenza al processo che, nel corso dell’elaborato scenico, vede sbiancarsi Otello e diventare nero Jago, come per una reciprocità di proiezione e identificazione che degrada le due originarie nature. Il bianco e il nero si alternano infatti in un gioco incessante: buio e luce in continua sovrapposizione.

Candele spente e poi riaccese mostrano, a tratti, barlumi della tragedia: Cassio che giace sul grembo di Bianca; Emilia, travestita da Desdemona e ai limiti dell’ubriachezza, che tenta Jago ¹³¹;

¹²⁷ Cfr. Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., pp. 82-83.

¹²⁸ Cfr. *ibidem*.

¹²⁹ Cfr. Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, cit., p. 123.

¹³⁰ L’aggettivo si riferisce propriamente alla storia come viene narrata nell’opera di Shakespeare, non essendo possibile, nella riduzione di Bene, parlare di racconto.

¹³¹ Nelle didascalie dell’*Otello* Carmelo Bene scrive: «Preda di Bacco, Emilia, anche perché a corto di fiato, travestita così da "prima volta", vorria baciare quel suo marito. Baciarlo in bocca. Jago, molto evidente, la

Desdemona dormiente, perché reduce da una presunta notte d'amore con il Moro; e, ancora, Cassio che finito in palcoscenico "da chissà dove" ¹³², forse in cerca di una taverna, è coinvolto in una parodia di rissa con Roderigo, tra lo stupore di Montano, ferito o ubriaco, e i falsi consigli di Jago ¹³³.

La degradazione del Moro non si attua soltanto nel rapporto con la figura di Jago, ma anche, come si è già accennato, con quella di Desdemona nella sua eccitata condizione di "femmina". Anche in questo caso soccorre quanto annota Bene in margine alla professione d'amore di Otello («Ch'io sia dannato se non ti amo...»): «(Desdemona, del tutto abbandonata, gli carezza il volto asportandogli un bel po' di NERO. Otello se n'è accorto: è una puttana; e si sottrae confuso) ...È il caos ...è il caos... (e svanisce)» ¹³⁴.

C'è, del resto, chi ritiene che il contrasto fra il bianco e il nero e la loro continua sovrapposizione rappresentino la metafora fondamentale della tragedia rivisitata da Bene, la sua cifra poetica ed umana

proprio nel fatto che essa di tanto in tanto supera e complica la figura retorica che ne sta all'origine, estendendola a tutti i livelli: c'è la costante dell'immutabile candore di Desdemona, il bianco assoluto, inesplicabile per Otello quanto più la crede colpevole [...]. E c'è il nero della notte che domina la prima e l'ultima sequenza drammatica, la notte di Venezia e la notte di Cipro, emblematica cornice della tragedia del Moro che aveva fatto della civiltà bianca di Venezia il suo ideale incarnato da una donna, e non da lei era stato tradito ma da Jago ¹³⁵.

Lo stesso Carmelo Bene scrive:

Ove non regni il *nero*, la scena - tutta - è un *intricato merletto bianco e trasparente* (Venezia o Cipro non ha importanza): un *fazzoletto immenso*, via via macchiato a fragole di vuoti in controluce. Un inganno troppo vistoso perché gli attori possano avvedersi d'esservi contenuti *come un pugno di fragole viventi*, e, a volte, "troppo piccolo", tanto da venir fatalmente sottovalutato ¹³⁶.

In una sorta di armonia-disarmonia degli opposti, bianco e nero tendono a diventare un grigio unisono, in cui le loro incarnazioni maggiori, Otello e Jago, come luci di crepuscoli,

respinge, disgustato dall'alitaccio di lei che non demorde in illudersi e lo carezza impunita, e maldestra gli infila un dito in un occhio, meritando uno schiaffo». Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 113.

¹³² *Ivi*, p. 85.

¹³³ Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, cit., pp. 126-127.

¹³⁴ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 124.

¹³⁵ Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, cit., pp. 481-482.

¹³⁶ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, cit., p. 76.

né vivide né tenebrose, si fondono in un pallido albore, snaturandosi, e suonando insieme la loro sconfitta:

Jago si soffia finalmente il naso in quel fazzoletto: quindi resta impietrato per qualche istante, come chi folgorato da un'idea, o più semplicemente nello stato esitante forse d'uno starnuto.... Terge il fazzolettino con una manica della sua camicia (tanto: è così malconcia!)... È colto da vertigine e, arretrando incerto, pallidissimo, si accascia sopra il letto di Desdemona (del resto è l'unico letto in scena, disponibile) tremante contemplando controluce quel niente bianco disegnato a fragole, febbrile e sorridente d'una speranza folle e rovinosa insieme ma, in tutto simile nell'espressione a quella d'un morente cattolico che, credente o no, si estasi alla visione dell'ostia santa ...Forse il serpente ch'è nella donna sarà schiacciato; forse, l'intimità-fazzoletto di Desdemona è assicurata al bordello dell'inferno ...forse, la pace dell'ormai a lui simile Otello può riposare in niente...
... Lentamente la LUCE anche su OTELLO, malamente scamiciato lui pure, NERO e PALLIDO in viso, vacillante, sonnambulo, accanto al letto...).

OTELLO e JAGO :

...Ora e per Sempre Addio pace dell'anima Addio felicità Addio schiere piumate Addio vittorie Oh addio Addio cavalli volanti Altosonanti squilli delle trombe Palpitanti tamburi laceranti Suoni di cornamuse Addio trionfanti Vessilli al vento Ordine evento e fasto Guerra splendente Addio Macchine della morte L'avventura d'Otello è finita...¹³⁷

Il finale è «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 dalla 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»¹³⁸ .

E con questa svogliata carezza della memoria, barlume della sua diversità e del suo antico splendore, l'eroe sospende il divenire perché non riesce a «leggere il mondo»¹³⁹ e, soprattutto, a capire se stesso, invischiato nell'ingannevole trama di veli di un universo desolato, non più illuminato dal sole¹⁴⁰ .

¹³⁷ *Ivi*, pp. 125-126.

¹³⁸ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 396-397.

¹³⁹ Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli, 1996, p. 62.

¹⁴⁰ Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, cit., p. 136.

BIBLIOGRAFIA

- Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Roma, Laterza, 2018.
- Adriano Aprà, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Garzanti, 1975.
- Carmelo Bene, Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi*, Milano, Bompiani, 1998.
- Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998.
- Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990.
- Carmelo Bene, *Opere con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.
- Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Amato Maria Bernabei, *L'errore del tempo*, Chieti, Vecchio Faggio, 1990.
- Harold Bloom, *Shakespeare: the invention of the human*, New York, Riverhead Books, 1998.
- Concetta Brunetti, *La demolizione dell'immagine nel cinema di Carmelo Bene*, Tesi di Laurea in Sociologia dei processi culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Salerno, Anno Accademico 2004/2005.
- George Gordon Byron, *Opere complete, voltate dall'originale inglese in prosa italiana*, traduzione di Carlo Rusconi, Padova, Minerva, 1842.
- Antonio Canova, *I quaderni di viaggio*, a cura di Elena Bassi, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959.
- Stanley Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004.
- Carlo Cecchi, *Contro la rappresentazione*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- Simonetta Chiappini, Rossini Opera Festival Pesaro 2007, programma di sala.
- Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1968.
- Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. II, Torino, EDT/Musica, 2005.
- Elena De Angeli (a cura di), *Non si può morire*, in «Scena» n. 2, aprile 1977, pp. 19-20.
- Henry Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy, 1856.

Alfred de Musset, *Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia*, in «Revue de deux mondes», 1 novembre 1839, poi in *Mélanges de Littérature et de critique*, Paris, Charpentier, 1867, pp. 124-125.

Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi, Milano, RCS Libri, 2005.

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Treccani, 2012, alla voce Carmelo Bene, a cura di Piergiorgio Giacchè.

Piergiorgio Donatelli, *Otello e la finitezza umana*, in *Studi di estetica*, anno XLVI, IV serie, n. 12 (marzo 2018), Milano, Mimesis Edizioni.

Giancarlo Dotto, *Note critiche a margine di quattro messe in scena da William Shakespeare*, in *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 53-58.

Paolo Fabbri, «Di vedere e non vedere»: *lo spettacolo all'opera*, in «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», 1, 2011, pp. 1-10.

Clara Fiorillo, *Skenographia*, Liguori, Napoli, 1996.

Piero Gelli, a cura di, *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini&Castoldi, 2006.

Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1955.

Maurizio Grande, *Il teatro verticale in La nuova scena elettronica*, a cura di Franco Prono e Andrea Balzola, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

George Hall, *Rossini*, sito ufficiale del *BBC Music Magazine*, post del 17 settembre 2014.

Heinrich Heine, *Notti fiorentine (Florentinische Nächte)*, a cura di Barbara di Noi, Sanremo, EBK, 2017.

Paolo Isotta, *Otello: Shakespeare, Napoli, Rossini*, Napoli, Edizioni del Teatro San Carlo, 2016.

Carlo Izzo, *Storia della Letteratura inglese. Dalle Origini alla Restaurazione*, Milano, Nuova Accademia, 1961.

Jan Kott, *Arcadia amara*, Milano, Il Formichiere, 1978.

Angelo Raffaello Levi, *Storia della Letteratura Inglese*, Palermo, Alberto Reber, 1898, vol. I.

Mario Vargas Llosa, *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 2013.

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

Jurgen Maehder, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del secondo dopoguerra*, in «Musica/Realtà», Anno XI n. 31, 1990, pp. 65-66.

Leonardo Mancini, *La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene*, in «Mimesis Journal», n. 7, febbraio 2018, pp. 61-85.

Jean Paul Manganaro, *Il pettinatore di comete* in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

Giorgio Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Antonio Meo, *Introduzione in Shakespeare. Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Coriolano*, a cura di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1974, pp. VII-XXIX.

Antonio Meo, *Introduzione in Shakespeare. Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*, a cura di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1974, pp. VII-XXX.

Indro Montanelli, *L'Italia giacobina e carbonara (1789-1831)*, Milano, Rizzoli, 1972.

Giovanni Pascoli, *Myricae*, Milano, Rizzoli, 1981.

Pier Carlo Ponzini, *Introduzione*, in *Shakespeare, Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di Pier Carlo Ponzini, Milano, Garzanti, 1977, pp. VII-XXXI.

Mario Praz (a cura di), *Shakespeare. Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1977.

Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927.

Miro Renzaglia, *Carmelo Bene. L'intervista impossibile*, in «Altri», 17 febbraio 2012, p. 15.

Giangiorgio Satragni, *Bartoli & Osborne, l'Otello di Rossini così non l'avete mai sentito*, in «La Stampa», 22 febbraio 2012.

Alessandro Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Milano, Il Formichiere, 1980.

Alessandro Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.

William Shakespeare, *Macbeth*, in *Shakespeare. Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1977.

William Shakespeare, *Otello*, tr. it. di Salvatore Quasimodo in *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976.

Enrico Solazzi, *Storia della Letteratura inglese*, Milano, Hoepli, 1879.

Pietro Spinucci, *Teatro elisabettiano, teatro di Stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1973.

Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Lo Studio Operistico al Teatro Bol'soj*, in Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, trad. it. di R. Vanessa, Firenze, La casa Usher, 2009.

Stendhal, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1998.

Stendhal, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983.

Francis Toye, *Rossini*, Milano, Nuova Accademia, 1959.

Zachary Woolfe, *An older beauty sings over spilt beer*, in «The New York Times», 2 marzo 2012, p. 24.

SITOGRAFIA

Rossini, *Otello, ossia il Moro di Venezia*, allestita da Caurier & Leiser in occasione del Festival di Zurigo del 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=xg5O2FL0Z4Q> (8 settembre 2019).

Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, adattamento televisivo dello spettacolo teatrale del 1979.

<https://www.youtube.com/watch?v=8OYNiSZhMzg> (8 settembre 2019).

Carmelo Bene, Teatro Argentina, *La phoné, il delirio*, seminario 18 gennaio 1984, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Giancarlo Dotto.

<https://www.youtube.com/watch?v=KbNb0pEec8Y> (24 giugno 2019).

Carmelo Bene, Teatro Argentina, *L'immagine, la phonè*, seminario 20 gennaio 2018, con la partecipazione di Vittorio Gassman, Maurizio Grande e Cosimo Cinieri.

<https://www.youtube.com/watch?v=iXHjNhpbgDY> (25 giugno 2019).

Carmelo Bene, Trascrizione completa dei due interventi (1994 e 1995) al Maurizio Costanzo Show

https://archive.org/stream/CarmeloBeneCostanzoShow1990Integrale/Carm%20eloBeneCostanzoShow1990Show1994Show1995_djvu.txt (8 settembre 2019).

<https://archive.salzburgerfestspiele.at/biografie/artistid/12717> - pagina dell'Archivio del Festival di Salisburgo del maggio 2018 (2 giugno 2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k> (25 maggio 2019)

Jasper Rees, *Theartsdesk Q & A: i direttori dell'opera Patrice Caurier e Moshe Leiser*, 3 aprile 2010.

<https://www.theartsdesk.com/opera/theartsdesk-qa-opera-directors-patrice-caurier-and-moshe-leiser> (10 giugno 2019).

Leiser e Caurier, in *Dagospia*, 10 dicembre 2015: https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/siamo-all-opera-gay-pride-precedente-spettacolo-moshe-leiser-114743.htm (21 giugno 2019).

Giacomo Maria Prati, in <https://wsimag.com/it/cultura/36881-metafisica-della-phone> (28 luglio 2019)

Dario Russo, *La funzione della parodia nelle riscritture di Carmelo Bene*.

<file:///C:/Users/Utente/Downloads/2149-7718-1-PB.pdf>. (28 luglio 2019).

Charles Baudelaire, *Diari intimi. Il mio cuore messo a nudo*, X, p. 63. Biblioteca digitale e-book dei grandi classici della letteratura.

<http://ebookgratis.biz/ebook-gratis/romanzieri-com-ebook-gratis> (31 luglio 2019).

Carmelo Bene, *Teatro, attore e femminile*, Archivio Video «TeatroSenzaTempo Accademia», pubblicato su YouTube il 21 giugno 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=XigpH4viAOA> (5 agosto 2019).

Piergiorgio Giacché, *Nessun Bene. Tre Atti Unici di Carmelo Bene*, in «Doppiozero», rivista culturale online, 16 marzo 2017. <https://www.doppiozero.com/materiali/nessun-bene> (16 agosto 2019).

Carmelo Bene, *Essere nell'abbandono: la lettura come non-ricordo*, YouTube, 1 marzo 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=nd1aOzoZDQU> (16 agosto 2019).

RINGRAZIAMENTI

Giunta al termine del mio corso di studi triennale in “Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo”, sento il dovere di ringraziare quanti hanno contribuito ad orientarmi, a guidarmi, a sostenermi nei momenti di difficoltà, permettendomi di raggiungere un risultato che inizialmente mi era sembrato davvero arduo da conseguire.

Ringrazio, perciò, prima di tutto i miei genitori, che mi hanno dato la possibilità di percorrere il tragitto necessario a raggiungere il traguardo della laurea, sia con mezzi concreti, che con la loro affettuosa e costante vicinanza, con la loro fiducia, con la loro disponibilità a comprendermi.

Ringrazio i miei fratelli Giacomo e Beatrice, per essere sempre riusciti a farmi sorridere e divertire, anche nei momenti più difficili.

Ringrazio tutti i parenti, per il loro interessamento.

Ringrazio il mio fidanzato Pierluigi, che in questi anni ha saputo incoraggiarmi, ma anche sopportarmi, facendomi sentire la persona più felice del mondo.

Ringrazio gli amici di sempre, la cui sola presenza mi è stata spesso di sostegno, ed i colleghi-amici dell’Università, con i quali ho trascorso momenti bellissimi.

Ringrazio la relatrice, Professoressa Elena Randi, per avermi seguita, consigliata, esortata, e per aver sopportato le mie incompetenze e le mie distrazioni, guidandomi con maestria a migliorare la stesura del mio lavoro.

E ringrazio, infine, l’amico di famiglia Amato Maria Bernabei, che in tutto il percorso accademico mi ha aiutata a “crescere”, a rendere più confacente ed efficace il mio metodo di lavoro e, soprattutto, ad acquisire fiducia in me stessa.

Il ricordo di questi faticosi, ma fruttuosi anni, e di tutte le persone che hanno concorso a renderli più agevoli, resterà con me tutta la vita.