

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

RUBRICA «RIFRAZIONI»

La drammaturgia shakespeariana negli spettacoli della neo-avanguardia italiana

The presence of the Shakespearean dramaturgy inside the Italian neo-avant-garde stagings

SALVATORE MARGIOTTA

ABSTRACT

Quando si parla di creazioni sceniche composte dagli artisti appartenenti alle neo-avanguardie teatrali, facciamo riferimento ad un processo di composizione che si fonda su un modello di costruzione drammaturgico-spettacolare affidato al rapporto tra gli elementi specifici della scena: "corpo", "suono", "immagine" e "azione". All'interno di queste dinamiche compositive che privilegiano la creazione di spettacoli eminentemente performativi e icono-visuali, anche se depotenziata rispetto ad un'impostazione di matrice rappresentativa, la componente testuale risulta essere un elemento presente e tutt'altro che pretestuoso. Partendo dall'analisi dei lavori di Carmelo Bene, Leo e Perla, Giuliano Vasilicò, Mario Ricci, Memè Perlini, questo saggio si propone da un lato di far emergere la consistenza dei meccanismi drammaturgici shakespeariani all'interno dei singoli spettacoli, e dall'altro di comprendere la portata della loro ricaduta sul piano narrativo.

Spectacles created by neo avant-gardes artists were based on a dramaturgical construction model that worked on the relationship between the specific scene elements: "body", "sound", "image" and "action". This model produced some key theatrical experiences completely faced by performative and visual attitudes. Even if less strong than regular stagings, the textual drama was although present and it covered an important role in structuring works. Starting by some works Carmelo Bene, Leo e Perla, Giuliano Vasilicò, Mario Ricci, Memè Perlini staged, this essay focuses on the presence of Shakespearean dramaturgical mechanisms inside spectacles here analyzed, underlining their relevance on the narrative level.

PAROLE CHIAVE: William Shakespeare, Nuovo Teatro Italiano

KEYWORDS: William Shakespeare, New Italian Theatre

AUTORE

Salvatore Margiotta è ricercatore in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. È autore dei volumi *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Terre Blu, 2019) e *Il teatro futurista* (Carocci, 2022). Ha scritto saggi per le riviste «Culture teatrali», «Acting Archives Review», «Sciami». Attualmente è direttore scientifico del progetto di ricerca coordinato dal Prof. Lorenzo Mango "Archivi del Nuovo Teatro Italiano. Ricerca documentaria, catalogazione ed organizzazione scientifica" e redattore della rivista «Acting Archives Review». smargiotta@unior.it

La scrittura scenica come premessa

Quando si parla di Nuovo Teatro o di creazioni sceniche maturate tra gli anni sessanta e la prima metà degli anni ottanta – periodo storico che vede protagoniste le neo-avanguardie teatrali – facciamo riferimento ad un fenomeno all'interno del quale la matrice compositiva del processo drammaturgico-spettacolare è quella della "scrittura scenica". Modello di costruzione introdotto sul piano teorico, critico e culturale da Giuseppe Bartolucci alla fine degli anni sessanta, quello della "scrittura scenica" è un processo di creazione teatrale strategicamente organizzato sulla base della relazione tra elementi specifici della scena: "corpo", "suono", "immagine" e "azione".¹ Lunghi dal fare riferimento alla componente scenografica o esclusivamente figurativa dell'evento performativo, questa strategia operativa si afferma come un vero e proprio codice di composizione complesso ed articolato attraverso il quale viene "scritto", cioè elaborato dal punto di vista materiale, lo spettacolo.

L'esperienza compositiva legata al "nuovo" – fondata sul modello della "scrittura scenica" – ha ridefinito il rapporto tra operazione teatrale e dimensione drammaturgica, rimodulando tale relazione in un orizzonte non esclusivamente riconducibile al solo dato visivo-spettacolare. Troppo spesso frettolosamente liquidata dalla critica nei termini di traccia meramente pretestuosa, la componente testuale – all'interno delle dinamiche creative dispiegate dalle neo-avanguardie – è un elemento presente nel processo di costruzione dell'evento, anche se depotenziato rispetto ad una pratica registica dal taglio interpretativo. Gli artisti del "nuovo" – oltre a favorire la produzione di formulazioni originali all'insegna di un dialogo organico con le pratiche compositive sostenute –² hanno spesso nutrito la dimensione narrativa delle proprie opere sia riproponendo riferimenti ispirati a capolavori della narrativa,³ sia lavorando su motivi presenti nella drammaturgia contemporanea e nei "classici". Alcuni degli spettacoli cardinali per la teatrografia del periodo hanno infatti contribuito a ridefinire l'immaginario legato ad autori come Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Eugène Ionesco, Alfred Jarry, Christopher Marlowe, August Strindberg, Jean Genet, Georg Büchner, Frank Wedekind. All'interno di questo discorso trovano spazio lavori drammaturgicamente improntati ad un'assimilazione in chiave moderna

¹ Si vedano: G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968; L. MANGO, *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

² Paradigmatiche in tal senso le esperienze testuali messe a punto da Giuliano Scabia per *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap* e *la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* (1965) e Roberto Lerici per *Il lavoro teatrale* (1969) di Carlo Quartucci.

³ Numerosi saranno i riferimenti alle opere di Italo Svevo, James Joyce, Donatien-Alphonse-François de Sade.

di motivi presenti nelle opere di William Shakespeare, che a partire dagli anni sessanta diventa un riferimento ineludibile, quasi imprescindibile, per alcuni degli artisti più rappresentativi del Nuovo Teatro in Italia. Buona parte dei testi tragici che costituiscono il repertorio dell'autore elisabettiano vengono attraversati per essere decostruiti, rimontati e riscritti in un orizzonte di senso nuovo, facendo leva tanto sui meccanismi predisposti dalla "scrittura scenica", quanto sulla cifra poetica ed estetica espressa da registi e performer che intendono confrontarsi con i "classici" shakespeariani. Tra questi, i casi più paradigmatici ed artisticamente rilevanti sono quelli di Carmelo Bene, Leo e Perla, Giuliano Vasilicò, Mario Ricci, Memè Perlini. Partendo dall'analisi delle opere sceniche realizzate da questi artisti, il presente saggio si propone da un lato di far emergere la consistenza dei meccanismi drammaturgici shakespeariani all'interno dei singoli spettacoli, e dall'altro di comprendere la portata della loro ricaduta sul piano narrativo.

Amleto o non Amleto

Tra le opere di Shakespeare *Amleto* è certamente tra quelle più frequentate dagli artisti del "nuovo". Primo tra tutti ad inaugurare un articolato e personale itinerario di attraversamento di questo "classico" è Carmelo Bene.⁴ A partire dal 1962, l'artista instaura con questo testo in particolare una relazione di costante rielaborazione, pervenendo ad allestimenti diversi tra loro sul piano scenico, che però riflettono alcune caratteristiche ricorrenti:⁵ destrutturazione della componente drammaturgica e suo ri-montaggio in una chiave anti-narrativa.

Nella versione del '62 – allestita presso il Teatro Laboratorio, "cantina" gestita dallo stesso attore-regista – Bene sviluppa una personale strategia di rimodulazione attorico-performativa dell'*Amleto*, che in questa prima riformulazione viene smontato per essere trasformato in una partitura vocale recitata da un *ensemble*.⁶ Una volta fatto esplodere l'impianto narrativo, il dato verbale viene ristrutturato secondo una logica compositiva che da un lato finisce per non rispettare la scansione architettonica dell'opera shakespeariana, dettando così un nuovo ordine alla scene presenti nel testo, e dall'altro costruisce un puzzle di momenti recitati in maniera

⁴ Cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene*, Carocci, Roma 2021.

⁵ Oltre alla versione del '62, ripresa nel 1964 a Spoleto, fino alla prima metà degli anni settanta, seguono *Basta, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale* del '65 e *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (20 marzo 1967). A questi quattro allestimenti teatrali, va poi aggiunto *Un Amleto di meno*, film diretto e interpretato dallo stesso Bene nel 1973.

⁶ Cfr. D. VISIONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, p. 103.

simultanea e sovrapposta. Tale impostazione è organicamente espressa anche dall'organizzazione scenica dello spazio, ideato seguendo una tensione verticale:

in primo piano Amleto. Di fronte a lui Laerte. Secondo piano in salire: Ofelia, Guildenstern [sic], Rosencratz [sic], Polonio, servi, la regina, il re. Terzo piano in salire: Marcello, Bernardo, Orazio, Francesco, lo spettro, i merli, un cielo notturno di un verde indefinito.⁷

L'unitarietà spettacolare e drammaturgica di questa singolare operazione condotta sull'*Amleto* è affidata ad una cornice meta-teatrale. Tale impostazione è già evidente all'inizio dell'allestimento. Nel ruolo del principe di Danimarca, Bene sfoggia un copione e annota mentalmente, parlando tra sé, alcune battute («Oh così questa troppo solida carne si fondesse»)⁸. Parallelamente, altri attori fanno lo stesso. Le parole utilizzate sono quelle contenute nel testo shakespeariano. È così che lo spettatore riesce ad individuare tra gli altri il personaggio di Claudio intento a sostenere un equilibrato e saggio discorso alla corte, contenuto nella scena II dell'Atto I, e quello di Orazio nel tentativo di far parlare il fantasma del re morto apparso sugli spalti del castello durante il turno di guardia (I. 1). Fin dalle primissime battute, appare chiaro il ruolo ricoperto da Bene in un orizzonte espressivo di carattere meta-riflessivo. L'*Amleto* beniano è ritratto come un personaggio-artifex caratterizzato nei termini di «un principe attore e regista più interessato alla messinscena del suo spettacolo che al dolore della vendetta».⁹ Tale impostazione non è riconducibile esclusivamente alla particolare rilettura offerta da Bene, ma è frutto dell'enfaticizzazione esponenziale di un motivo già presente all'interno del testo. Oltre al cruciale momento del *play within the play* (III. 2), durante il quale per la prima volta vediamo Claudio vacillare di fronte alla messa in scena dell'*Assassinio del duca Gonzago*, allestita da una compagnia chiamata a corte nel tentativo di “distrarre” il principe in preda ai sentimenti luttuosi, la componente meta-teatrale è perfettamente sintetizzata dall'attitudine registica espressa dallo stesso Amleto. Questi dopo aver richiesto di allestire il dramma con cui spera di smascherare il re usurpatore (II. 2), confidando sui meccanismi di immedesimazione che il teatro è in grado di insinuare negli spettatori, si rivolge al Primo Attore dicendo: «Potresti, al caso, mandare a memoria una breve battuta, non più di dodici, sedici righe scritte da me, da inserire nel testo?». Il principe intende riadattare – riscrivendole – le dinamiche dell'omicidio del nobile protagonista inserendo il motivo dell'avvelenamento, così come descritto dallo spettro di suo padre (I. 5). Non solo. La natura da personaggio-artifex conferita

⁷ C. BENE, *Amleto di W. Shakespeare*, in ID., *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 2002, p. 632.

⁸ Cfr. Ivi, pp. 632-633.

⁹ G. BARTALOTTA, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni, Roma 2000, p. 20.

da Shakespeare ad Amleto è resa ancora più esplicita nella scena 2 dell'Atto III. Qui, il principe si rivolge nuovamente al Primo Attore fornendogli tutta una serie di indicazioni in vista della recita, che vanno a comporre una vera e propria direzione registica, estremamente meticolosa: «La tirata, ti prego, devi dirla come l'ho pronunciata io a te, sciolta, in punta di lingua», «Non trinciar troppo l'aria con la mano, così, gesticola invece con garbo», «Non esser troppo in sottotono», «Il gesto sia accordato alla parola e la parola al gesto, avendo cura soprattutto di mai travalicare i limiti della naturalezza», «chi fa la parte del buffone badi a non dire più di quel che è scritto».¹⁰

Nonostante il risultato scenico finale abbia un peso specifico che prevarica le coordinate narrative dettate dal testo, Bene non impone semplicemente dall'alto una rilettura arbitraria dei meccanismi drammaturgici shakespeariani, ma, come sottolineato in precedenza, ne enfatizza esponenzialmente alcuni motivi. Pertanto, siamo di fronte ad una chiave interpretativa organica all'*Amleto*, che, oltre a ridefinire la struttura drammaturgica e la scansione narrativa dell'opera, costruisce un orizzonte di senso nuovo all'interno del quale trovano spazio i versi scritti da Shakespeare. Anche se sul piano contenutistico passaggi, momenti e battute sono perfettamente riconoscibili, la cornice meta-riflessiva ne ribalta completamente il significato.

Rimontaggio testuale, contaminazione con altre opere e dimensione meta-teatrale sono gli elementi che ritroviamo in uno tra gli attraversamenti amletici più compiuti nella teatrografia di Bene: *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)* (1975). Oltre ad essere nuovamente sottoposta ad un lavoro di sfoltimento e ricomposizione strutturale, l'opera di Shakespeare viene fusa insieme ad altri riferimenti letterari, tra i quali troviamo inserti tratti dall'*Edipo* di Sofocle,¹¹ passaggi d'ispirazione freudiana e soprattutto elementi narrativi derivanti dal racconto di Jules Laforgue inserito nelle sue *Moralità leggendarie* (1887). La cornice meta-riflessiva ricavata dal testo shakespeariano per il lavoro del '62 viene ora messa in relazione ai motivi esposti da Laforgue nella sua riscrittura letteraria, caratterizzando così il personaggio del

principe di Danimarca in uno scrittore di teatro che aspetta l'arrivo dei commedianti. Più che a Ofelia, egli inclina a Kate (Lydia Mancinelli), la prima attrice di Elsinore, con cui vorrebbe, in cerca di fama, recarsi a Parigi.¹²

¹⁰ W. SHAKESPEARE, *Amleto in Shakespeare. Tutto il teatro*, Newton & Compton, Roma 1990, vol. V, pp. 96-97.

¹¹ Cfr. F. QUADRI, *Amleto*, in «Panorama», 13 novembre 1975.

¹² A. M. RIPELLINO, *Che donna, quell'Amleto*, in «L'Espresso», 25 gennaio 1976.

In questa nuova rielaborazione del '75 la funzione di protagonista-artifex, oltre ad incarnare le dinamiche meta-teatrali già incontrate in precedenza, si fa vero e proprio elemento del racconto teatrale, perché compiutamente esplicitato sul piano narrativo grazie all'inserimento dei riferimenti laforgeiani. Nel segno di un rapporto meta-testuale che – sotto gli occhi dello spettatore – compone un'opera in qualità di parodia della drammaturgia a cui costantemente si riferisce, Bene porta in scena un Amleto autore che sogna la gloria e il successo in Francia. Un personaggio che considera l'assassinio del padre, la vendetta, le rapide nozze di Gertrude e la morte di Ofelia solo degli intralci, ostacoli che lo allontanano dalle sue reali aspirazioni. È così che i versi della tragedia shakespeariana, i monologhi più densi, vengono fissati rapidamente da Amleto su alcuni pezzi di carta per poi essere spiegazzati o appallottolati.¹³ Le battute affidate da Shakespeare al principe di Danimarca vengono ora recitate da Orazio esprimendo pertanto un disegno drammaturgico completamente ritessuto. Amleto-Bene non interpreta i versi che (ri)scrive, ma

Li dà a Orazio, simbolico invito all'azione teatrale, continuo richiamo alla rappresentabilità del testo, perché le dica lui, se proprio ci tiene, quelle parole, le pronunci lui, quelle meditazioni tra l'indugio (il dubbio) e il gesto.¹⁴

Siamo di fronte a dinamiche che da un lato ridisegnano il senso narrativo del riferimento testuale su cui si opera all'insegna di un processo di contaminazione, e dall'altro mettono in scena il vero motivo drammaturgico che emerge da questo articolato montaggio: «il problema della possibilità di far teatro».¹⁵ Lo spettacolo è la celebrazione della sconfitta di chi metariflessivamente in qualità di artista-artifex è ben consapevole dell'impossibilità di esprimersi al di fuori dei compromessi dettati dal potere.¹⁶ Una condizione perfettamente sintetizzata nella scena in cui le battute del monologo «essere o non essere» (III. 1) vengono contrappuntate dalla più disilusa espressione «avere o non avere»:¹⁷

non “essere o non essere” – scrive Petrini – ma “avere o non avere” dice, con Joyce, Carmelo Bene, coprendo con voce straniante e sofferta il celebre passaggio affidato con distacco a Orazio su un lacerto di copione strappato. E poiché è solo “avere” *il problema*, e non più “essere”, l'arte trova l'unica possibile forma di autenticità nel

¹³ Cfr. R. DE MONTICELLI, *Il Pierrot-Amleto di Bene*, in «Corriere della sera», 30 ottobre 1975.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ F. QUADRI, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1982, p. 320.

¹⁶ Cfr. M. BOGGIO, *L'Amleto di Carmelo Bene*, in «Avanti!», 9 gennaio 1976.

¹⁷ G. PROSPERI, *Carmelo-Amleto follia con metodo*, in «Il Tempo», 1 aprile 1976.

gesto contraddittorio e straziato che denuncia la propria prostituzione nel tempo del trionfo dell'aver essere.¹⁸

Il processo di decostruzione testuale è il principio operativo su cui si basa anche *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare*. Allestito nell'aprile 1967, lo spettacolo segna l'esordio della coppia Leo de Berardinis e Perla Peragallo. Partendo dal rapporto attore-personaggio i due daranno vita ad un'indagine meta-riflessiva all'interno della quale la dimensione narrativa espressa dal testo risulterà inscindibilmente saldata a quella esistenziale, approdando così ad un lavoro che porterà in scena il rapporto tra l'artista e la sua opera.

Essenziale e organizzato in maniera minimale, lo spazio teatrale è disegnato da tre schermi cinematografici: uno sistemato sul fondo e gli altri due posti ai lati. Su ciascuno di essi vengono proiettati filmati molto liberamente ispirati a personaggi e passaggi contenuti all'interno del testo, girati dagli stessi artisti con il supporto di Alberto Grifi e Mario Masini. Sul pannello centrale si materializzano le presenze di Ofelia e Laerte «che sul bordo di una piscina si involano fra racchette di tennis, accompagnati dalla musica di *Mondo cane* di Ritz Ortolani», Polonio con «voce 'pape-rineggiante', corre in motocicletta sfracellandosi sull'autostrada»,¹⁹ ancora Ofelia che livinghianamente riprende le istruzioni da rispettare nella prigione militare raccontata in *The Brig* di Kenneth Brown.²⁰ Sui due schermi laterali ritroviamo invece

il Re e la Regina trasudanti gocce d'argento dal volto pieno di pustole, dispersi in una distesa di prato a cui fa da sfondo un grande traliccio della corrente elettrica; e Rosencrantz e Guildenstern [sic], i due faccendieri della corte di Danimarca, diventano Leo e Perla in cerca di finanziamenti per lo spettacolo, che salgono e scendono le scale dei palazzi del potere per "batter cassa".²¹

Gli inserti cinematografici assolvono ad una precisa funzione drammaturgica nell'economia del progetto di rimodulazione ideato dalla coppia. Le sequenze infatti vedono protagonisti i personaggi che non saranno mai interpretati in scena. Claudio, Gertrude, Polonio, Laerte, Rosencrantz e Guildenstern, Orazio compariranno soltanto come presenze cinematografiche in qualità di "estranei presenti", interruzioni del flusso teatrale.²² Nell'ottica del duo tutti i personaggi ridotti ad assenze celluloidi

¹⁸ A. PETRINI, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, ETS, Pisa 2004, p. 148.

¹⁹ M. LA MONICA, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2002, p. 22.

²⁰ Cfr. G. MANZELLA, *La bellezza amara*, Pratiche editrice, Parma 1993, p. 12.

²¹ M. LA MONICA, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro* cit., p. 22.

²² Cfr. L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, "Amleto, Macbeth, Watt", in «Teatro», n. 2, giugno, 1969, pp. 56-59.

possono essere definiti come mummie che assediano e minano l'unica espressione di vita pulsante: Amleto.²³

Dal punto di vista drammaturgico lo spettacolo si basa su una chiave di lettura che considera Amleto nei termini di personaggio-metafora della condizione di emarginazione dell'individuo. Agli occhi della corte il principe di Danimarca è il giovane folle che attenta alla rispettabilità di re e regina, porta al suicidio Ofelia e uccide Polonio. Un soggetto da tenere isolato. Ma ad interessare Leo e Perla è soprattutto un'altra condizione di emarginazione: quella espressa dal piano esistenziale. Non bisogna infatti dimenticare che Amleto è caratterizzato dallo stesso Shakespeare come un giovane studente di filosofia a Wittenberg (I. 2) in preda ad un sentimento di malinconia per la morte di suo padre. All'interno del testo diversi sono i momenti in cui il protagonista è ritratto in preda agli sviluppi di un dramma interiore²⁴ alimentato da riflessioni su questioni «sospese tra cielo e terra» (I. 5). Oltre al paradigmatico passaggio di «essere o non essere», sono infatti numerosi gli *a parte* nei quali il giovane principe medita sulla morte o sull'animo umano.²⁵ Ma Amleto – dalla prospettiva di Leo e Perla – è però soprattutto l'artista isolato. Non l'artefex portato in scena da Bene, ma certamente un poeta²⁶ e una figura dotata di una sensibilità creativa che gli consente di dialogare sullo stesso piano con il Primo Attore della compagnia giunta a corte nell'atto II. Il montaggio testuale operato dalla coppia tiene ben saldi questi due livelli espressivi – quello esistenziale e quello più squisitamente legato alla natura artistica del protagonista – in un'ottica meta-riflessiva tesa a ren-

²³ Cfr. *Il lavoro su Amleto. Colloquio tra Franco Molè e Leo De Berardinis*, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno, 1967-68, p. 66.

²⁴ Sui rapporti tra Amleto e la filosofia si vedano: G. DI GIACOMO, *Amleto, ovvero le speranze infrante sul non-senso del mondo*, in «Rivista di estetica», 70, 2019, pp. 60-74, <https://journals.openedition.org/estetica/5102> (consultato il 28 maggio 2022); C. SALABÈ, *Amleto, studente di Wittenberg: intellettualismo luterano e naufragio della speranza*, in «Strumenti critici», XXIII, 2, 2007, pp. 193-212.

²⁵ «Ah, se questa mia troppo, troppo solida carne, potesse sciogliersi in rugiada! Ah, se l'Eterno non avesse opposta la sua legge al suicidio! O Dio! O Dio! Come tediose, e insipide ed inutili m'appaiono le piatte convenzioni di questo mondo!» (I, 2) / «Ma che cosa è l'uomo se il suo maggior bene e il miglior impiego del suo tempo è, per lui, mangiare e dormire? Una bestia, nient'altro. Certo chi aprì alla nostra percezione un così vasto orizzonte che vi si può comprendere e scoprire il prima e il poi, non ci accordò il privilegio divino della ragione per lasciarlo, trascurato, ad ammuflire» (IV, 4). Si veda: W. SHAKESPEARE, *Amleto in Shakespeare. Tutto il teatro* cit.

²⁶ Si ricordi la lettera indirizzata ad Ofelia: «Dubita che le stelle sian di fuoco; dubita che si muova il sole; dubita che bugiarda sia la verità, ma non dubitar mai del mio amore! Oh! cara Ofelia, io non so far versi; non ho arte bastante per mettere in rima i miei sospiri; ma ch'io ti ami immensamente, oh! immensamente, credilo. Addio. Il tuo per sempre, carissima fanciulla, e finché questo corpo mi apparterrà» (II. 2).

dere narrazione il rapporto teatro-vita esperito dagli artisti, assecondando una tensione compositiva che intende rifuggire da un'idea di teatro quale mera traduzione scenica di un testo:²⁷

Tutti usano il teatro noi no. Tutti offrono la traduzione di una cosa, noi la cosa stessa, i segni che giorno per giorno ci scrivono addosso.
Il teatrante diventa reagente, assorbe gli umori odierni e li immette direttamente nello spettatore.²⁸

Per de Berardinis e la Peragallo, lo spettacolo diventa allora l'occasione per «raccontare se stessi, secondo una equazione di arte e vita mai più rinnegata».²⁹ Sul piano teatrale, *Amleto* non è più il dramma del principe danese, ma la tragedia dell'isolamento del protagonista di cui due attori portano le stigmate.³⁰

L'impianto spettacolare di questa *faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare* è completamente affidato agli slittamenti tra l'*hic et nunc* della dimensione performativa e il rapporto che questa instaura con il tracciato cinematografico, componente che esprime una natura cristallizzata. All'interno di dinamiche anti-rappresentative, la coppia di artisti recita davanti agli schermi o dietro di essi, sottraendosi o sovrapponendosi alle immagini, commentando gli inserti filmici o doppiando dal vivo – attraverso l'uso di microfoni – i personaggi che si materializzano grazie alle proiezioni. Personaggi (Claudio, Polonio, Gertrude) con i quali Amleto non riesce a stabilire una dialettica perché morti.³¹ È nel segno di questa precisa direzione drammaturgica che il testo viene proposto come rimontato sul piano strutturale, sottoposto ad un processo di frantumazione dal quale emergono motivi archetipici che,³² oltre a determinare nuove possibilità narrative, vengono interpolati con una serie di citazioni tratte dall'*Ubu Roi* di Jarry recitate da Leo in foggiano.³³

²⁷ de Berardinis parla di un teatro-veicolo, che è soltanto capace di stilizzare o astrarre: «Tradurre è portare in segni convenzionali, in questo caso è parlare la lingua di teatro che parla lo spettatore, il suo compito è ritradurre tornare alla partenza e divertirsi a scoprire il pensiero che si nasconde fra le quinte e sotto le gelatine» (*Il lavoro su Amleto. Colloquio tra Franco Molè e Leo De Berardinis*, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno, 1967-68, pp. 75-76)

²⁸ Ivi, p. 76.

²⁹ G. MANZELLA, *La bellezza amara* cit., p. 14.

³⁰ «In effetti non era il testo *Amleto* che ci interessava, ma Amleto stesso, l'intuizione di questo personaggio che, per uno strano processo mentale, da simbolo ci diventava realmente esistito» (*Il lavoro su Amleto. Colloquio tra Franco Molè e Leo De Berardinis*, in «Teatro», n. 2, autunno-inverno, 1967-68, p. 76).

³¹ Cfr. L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, «*Amleto, Macbeth, Watt*», in «Teatro», n. 2, giugno, 1969, p. 54.

³² Cfr. VICE, *Un Amleto nuovo*, in «Avanti!», 23 aprile 1967.

³³ Cfr. L. DE BERARDINIS, P. PERAGALLO, *Rapporto testo/rappresentazione: un non-senso*, in «Quaderni di teatro», n. 1, agosto 1978, p. 67.

Come nel caso di Bene, anche Leo e Perla nutrono il proprio disegno narrativo e spettacolare partendo da motivi presenti nel testo, nonostante il progetto registico e spettacolare costruisca un andamento drammaturgico indipendente rispetto al modello shakespeariano.³⁴

Nel luglio 1971 viene allestito nella storica cantina del Beat 72, l'*Amleto* di Giuliano Vasilicò, artista che assieme a Memè Perlini e Il Carrozzone contribuirà nel 1972 – con *Le 120 giornate di Sodoma* – a “creare” il Teatro Immagine: una linea di ricerca tesa ad esaltare i valori iconico-visivi del linguaggio scenico.³⁵

Decostruzione testuale e rimontaggio in nuclei primari rappresentano le coordinate compositive su cui si fonda l'operazione condotta da Vasilicò. Ricondurre la tragedia ai suoi termini essenziali significa per il regista portare alle estreme conseguenze una rilettura orientata ad enfatizzare un discorso sul potere contenuto nel “classico”.³⁶ Sulla base di questa impostazione la nuova intelaiatura strutturale definita dall'artista – frutto di tagli e rimaneggiamenti – vede protagonisti soltanto quattro personaggi: Amleto, Ofelia, Re Claudio e Gertrude. Una scelta figlia di un'interpretazione estremamente solida:

La maggior parte dei personaggi in “Amleto” – afferma il regista – non sono infatti altro che prolungamenti o doppioni di quelli principali. Polonio, Rosencrantz, Guildenstern sono prolungamenti del potere del Re, fedeli esecutori dei suoi ordini e possono benissimo essere incamerati dal personaggio sovrano che li comanda. Orazio, Laerte, Fortebraccio sono sfaccettature, possibilità del personaggio di Amleto, nel caso che questi non fosse nato “figlio di re” o che fosse sopravvissuto all'ultimo duello.³⁷

Il testo shakespeariano viene pertanto sottoposto ad un processo di sintesi politica e ricostruito intorno a due costanti drammaturgiche: quella del delitto, motivo che in questa rilettura è «[...] antefatto e, allo stesso tempo, avvenimento centrale»,³⁸ e il suo smascheramento.³⁹ Determinante diventa allora il ricorso alla componente

³⁴ Shakespeare tornerà nei successivi lavori della coppia *Sir and lady Macbeth* (1968) e *King Lear Napulitano* (1973), ma in questi spettacoli i riferimenti drammaturgici risultano più diluiti all'interno di discorsi orientati alla riscoperta di riferimenti come l'atonalità di Arnold Schönberg, il jazz, la cultura popolare, la sceneggiata.

³⁵ Si veda il capitolo IV in S. MARGIOTTA, *Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

³⁶ Cfr. VICE, *Un discorso sul potere*, in «Avanti!», 4 agosto 1971.

³⁷ G. VASILICÒ, *L'operazione sperimentale*, in «Carte segrete», n. 32, aprile-giugno 1976, pp. 70-71.

³⁸ M. GIAMUSSO, *Al Beat 72 Amleto o del potere*, in «Il Dramma», n. 11-12, novembre-dicembre 1971, p. 192.

³⁹ Vasilicò: *le donne tradite dalle rivoluzioni*, intervista a cura di T. C., in «Sipario», n. 308, gennaio 1972, p. 39.

meta-teatrale presente in *Amleto*, che nello spettacolo di Vasilicò – come nel caso di Bene – viene assunta in qualità di elemento strutturale.

All'interno di uno spazio essenziale è presente soltanto un trono biposto dorato.⁴⁰ Il personaggio del giovane principe, interpretato dallo stesso regista, è in scena fin dall'inizio. Facendo ricorso ad un linguaggio performativo basato esclusivamente su qualità fisico-gestuali,⁴¹ l'attore si muove nello spazio proponendo una partitura enigmatica che progressivamente farà leva su movimenti attribuibili all'atteggiamento di chi è intento a rinvenire indizi o tracce. È così che fa la sua comparsa il re ucciso. Diversamente da come viene raccontata da Shakespeare, l'apparizione dello spettro viene realizzata nei termini di proiezione freudiana del sospetto di Amleto.⁴² Il fantasma è collegato ad un complesso sistema di funi⁴³ mosso da suo figlio. Questi, oltre a guidare i movimenti dell'apparizione paterna come se manovrasse un marionetta,⁴⁴ quasi le estorce la confessione relativa alle dinamiche della sua morte orientando fortemente il racconto verso la verità da lui creduta.

A partire dalle prime battute Vasilicò propone una caratterizzazione in chiave meta-riflessiva del protagonista, conferendogli la funzione registica rispetto agli eventi desunti dal testo e riorganizzati seguendo la chiave di lettura incentrata sul motivo del potere. In tal senso, paradigmatica è la scena dell'avvelenamento. Decontestualizzato dalle tensioni narrative incarnate dalla cornice del *play within the play* approntato per l'occasione dalla compagnia che fa sosta ad Elsinore, l'avvelenamento del Re viene privato dei rimandi meta-narrativi rappresentati – nel testo – dall'allestimento dell'*Assassinio del duca Gonzago*. Ad essere però esaltato è tutto l'impianto strutturale meta-teatrale della scena. Allo scopo di smascherare i colpevoli della morte di suo padre, Amleto impiega Claudio e Gertrude come attori di «una recita di cui non conoscono il finale».⁴⁵ Il giovane principe li guida, dà loro indicazioni. Mostrandogli come comporre uno strano intreccio di dita all'altezza dell'orecchio della vittima, suggerisce al Re e alla Regina come “rappresentare” la boccetta

⁴⁰ Cfr. R. ALEMANNI, *Un "Amleto" sincero*, in «l'Unità», 23 luglio 1971.

⁴¹ Il corpo è l'elemento cardine dell'operazione spettacolare condotta da Vasilicò. I motivi drammaturgici vengono infatti quasi totalmente veicolati dalla messa a punto di partiture fisico-gestuali. Esigua è la presenza di dialoghi tra i personaggi e di battute recitate.

⁴² Cfr. M. GIAMUSSO, *Al Beat 72 Amleto o del potere*, in «Il Dramma», n. 11-12, novembre-dicembre 1971, p. 192.

⁴³ Cfr. F. CUOMO, *Amleto*, in «Sipario», n. 305, ottobre, 1971, p. 40.

⁴⁴ Cfr. S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio*, Edizioni Kappa, Roma 1983, p. 108.

⁴⁵ M. GIAMUSSO, *Al Beat 72 Amleto o del potere*, in «Il Dramma», n. 11-12, novembre-dicembre 1971, p. 192.

del veleno. Intervenendo sul piano acustico-vocale, spiega loro come intonare un sibilo sinistro e assordante per rendere il suono dello scorrere del liquido mortale: «seguendo le sue istruzioni, arrivano a mimare la scena del loro delitto».⁴⁶

Pur riprendendo dal testo sia uno dei motivi narrativi – quello politico relativo al tema del potere – sia la componente meta-teatrale, facendola esplodere fino a trasformarla in elemento strutturale dell’operazione registica, l’*Amleto* di Vasilicò ridisegna completamente la caratterizzazione del protagonista. Il principe non è infatti ritratto come un personaggio in preda all’inquietudine e all’inazione, ma ridefinito come una figura ossessionata dalla degenerazione della corte e dalla sua sete di vendetta; aspetti che quasi sadicamente rivive e fa rivivere in scena con solerzia e determinazione.

Re Lear tra gioco e rito

Oltre a compiere una serie di attraversamenti drammaturgico-spettacolari dedicati all’*Amleto*, i registi più rappresentativi del Nuovo Teatro italiano cominciano a scandagliare anche altre opere del repertorio shakespeariano. Tra i lavori più interessanti portati in scena nella prima metà degli anni settanta, trova certamente spazio *Re Lear: da un’idea di gran teatro di William Shakespeare*. Allestito nel maggio 1970, presso il Teatro di Palazzo Grassi a Venezia – nel contesto dell’Incontro Seminario Internazionale di Ricerca, promosso dalla Biennale – lo spettacolo rappresenta il primo incontro tra l’autore elisabettiano e Mario Ricci, il quale si era fino ad allora distinto per aver dato vita ad un percorso teatrale ispirato ad opere di narrativa.⁴⁷

L’approccio al *Re Lear* shakespeariano si basa su due coordinate operative su cui si fonda l’intero percorso registico dell’artista: il gioco e il rito:⁴⁸

per “gioco” intende [Ricci] proprio i giochi infantili che, riproposti in scena solo come movimento, difficilmente possono significare altro che se stessi; per “ritualità”, intende il ritmo portante delle singole azioni visive, che deve essere in alcuni momenti veloce e in altri lento, secondo una tecnica puramente meccanica.⁴⁹

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Oltre agli spettacoli con le marionette, Ricci aveva infatti portato in scena lavori come *I viaggi di Gulliver* (1966), *Edgar Allan Poe* (1967), *James Joyce* (1968), *Il barone di Münchhausen* (1969).

⁴⁸ Cfr. M. RICCI, *Teatro rito e teatro gioco*, in «Teatro», autunno-inverno 1967-1968, anno II, n. 2, pp. 56-64.

⁴⁹ D. VISONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia* cit., p. 68.

Il testo viene scardinato e sfrondata di tutti i passaggi e i momenti poco funzionali a questa impostazione ludico-ritualistica, attraverso la quale Ricci intende ritrovare l'essenza del teatro: le «sue origini più fonde e misteriose di illustrazione simbolica di un gioco tragico»⁵⁰. È così che dalla complessa e articolata tragedia shakespeariana, il regista estrae poche scene appartenenti a tre nuclei tematici: «[...] il rito mondano (spartizione del regno); il rito drammatico, che si conclude nella follia; il rito tragico, che si conclude nella morte».⁵¹ L'andamento narrativo di questi tre blocchi è scandito da dinamiche imbastite come proiezioni oniriche del protagonista, andando così a costruire un racconto teatrale composto da immagini, situazioni iconico-visuali e momenti mimico-gestuali all'interno dei quali ben poco spazio è riservato al dato verbale.

Il *Re Lear* di Ricci si apre sulle note di una musica trecentesca. Sei non ben identificati personaggi compongono progressivamente una giostra posizionando degli scudi e delle lance alle estremità di una raggiera rotante fissata su un palo, posizionato al centro del palco. L'azione è scandita da un andamento regolare – ritualistico – che prevede un'alternanza tra entrate in scena e uscite di queste figure a cavallo di infantili destrieri in legno. Terminato questo prologo giocoso, fa il suo ingresso Lear. Il quadro è tutto improntato sull'offerta di una mela a ciascuna figlia e al rispettivo marito, mentre vengono proiettate direttamente sui personaggi una serie di diapositive raffiguranti diversi alimenti: ortaggi, pesci, etc. Siamo di fronte alla scena della spartizione del regno tra Goneril, Regan e Cordelia raccontata in Shakespeare (I. 1), sintetizzata da Ricci in pochissime battute dal taglio iconico. Stralciando totalmente i riferimenti al *subplot* che vede protagonisti Gloucester e i suoi due figli Edgar ed Edmund, ritroviamo Lear in qualità di “puparo” alle prese con uno spettacolino di marionette le cui fattezze riprendono quelle delle figlie del re e dei loro coniugi. Le poche battute recitate dai fantocci diretti da Lear sono frutto di un montaggio testuale di passaggi riferiti ai reali sentimenti che Goneril e Regan provano nei confronti del genitore dopo che questi ha abdicato.

Azioni mimico-gestuali ed elementi iconico-visuali vengono impiegati per portare in scena il secondo nucleo tematico estratto dal testo, dedicato alla follia di Lear. Alcune proiezioni filmiche ci mostrano il personaggio vagare senza meta, smarrito. Parallelamente, mentre in sala si diffonde il suono di una tempesta minacciosa (III. 2), in scena ritroviamo Lear in carne ed ossa. È intento a giocare con un enorme “Gioco del quindici” i cui tasselli, anziché riprodurre i numeri da 1 a 15, ritraggono

⁵⁰ E. PANI, *Da Taranto convincente messaggio del nuovo teatro*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 3 marzo 1971.

⁵¹ M. RICCI, *Note di regia a Re Lear: da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*, documento presente nel programma della XXIX edizione della Biennale di Venezia, [s. p.].

il suo volto, immagine che però il re, nonostante l'affannoso impegno, non è in grado di ricomporre, non riuscendo a far combaciare le tessere. Anche in questo caso, Ricci riesce a costruire narrazione con pochi elementi iconici dotati di una densa carica espressiva, condensando in pochi quadri visuali diverse scene predisposte da Shakespeare (III. 2, 4, 6).

Dopo il segmento relativo alla follia di Lear è il momento dell'ultimo blocco: la morte del re. Goneril, il duca di Albania, Regan e il duca di Cornovaglia ritornano in scena vestiti di nero. Nella penombra, dopo aver circondato il re, fanno scorrere sul piano del Gioco del quindici un largo foglio da disegno su cui Lear si autoritrae raffigurandosi con entrambe le mani giunte al petto. A quest'ultima eloquente immagine è affidata la conclusione dello spettacolo.

A differenza degli altri due blocchi, nei quali la narrazione shakespeariana veniva nel complesso rispettata, per quanto rimodulata e compressa in quadri visuali e mimico-gestuali, Ricci si concede di riscrivere completamente l'epilogo della tragedia. "Non fa morire" Goneril e Regan (V. 3), né ritrae Lear morente per il dolore della scomparsa di Cordelia, condannata da Edmund (V. 3), confezionando un finale nel quale il re – ormai in preda alla follia – sembrerebbe essere indotto al suicidio dalle figlie e i loro coniugi.

'Otello' tra scardinamento visuale e tensione emulativa

Dopo *Pirandello chi?* (1973), spettacolo che contribuisce alla nascita del Teatro Immagine, e *Tarzan* (1974), Memè Perlini si confronta con *Otello*. Allestito nel 1974 in occasione della Biennale di Venezia, il lavoro rispecchia in toto l'approccio registico sostenuto dall'artista che si affida a tagli di luce e dissolvenze cromatiche per comporre quadri scenici visionari dallo spiccato accento onirico.⁵² Oltre alla quasi totale assenza della parola, il rimando testuale risulta essere piuttosto sbiadito all'interno delle dinamiche spettacolari che creano narrazione, al punto che parte della critica definisce come remoto e quasi immotivato il richiamo all'autore elisabettiano.⁵³

Nello spazio extra-teatrale della cinquecentesca chiesa sconsacrata di San Lorenzo,⁵⁴ *Otello* perliniano inanella una serie di sequenze – accompagnate dalla costante partitura sonora di Alvin Curran – che rispondono più che altro alla logica compositiva della variazione sul tema, puntando tutto su un'esplicita tensione iconico-visuale. In una tripartita distesa di «[...] piattini di plastica, vestiti da sposa,

⁵² S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio* cit., p. 122.

⁵³ S. SERGI, *Giochiamo all'"Otello"*, in «La Nazione», 4 marzo 1975.

⁵⁴ Cfr. G. DEL RE, *Un "Otello" aperto ad ogni interpretazione*, in «Il Messaggero», 6 novembre 1974.

massi di pietra, granchi, sabbia, abiti di tutti i giorni, corpi seminudi, rami di albero, griglie di legno, abiti bianchi o rossi lunghissimi [...]»,⁵⁵ il pubblico s’imbatte in liriche sequenze che si avvicendano senza soluzione di continuità.⁵⁶ Una prima incarnazione di Desdemona che giace su un letto di ferro morta o addormentata,⁵⁷ tre donne che «[...] piegano lunghe lenzuola bianche, una, due, tre paia; poi cominciano con lenzuola nere da lutto»,⁵⁸ uno Jago grasso e nudo colpito – da un uomo con un elmo romano in testa – con un’asta alla cui estremità è fissato un fazzoletto, una ragazza chiusa in un sacco fino al collo, un Otello statuario che si sporge dalla gabbia in cui è rinchiuso per afferrare il fazzoletto con la bocca. Sono queste alcune delle immagini di uno spettacolo composto sulla base di suggestioni dotate di un’eco poetica, vagamente ancorate all’*Otello* elisabettiano. Eppure, ad un’attenta analisi, diversi sono i riferimenti shakespeariani presenti all’interno del lavoro firmato da Perlini.

Innanzitutto, l’impianto strutturale dell’allestimento è un elemento certamente derivante dalla drammaturgia imbastita dall’autore. L’incipit dello spettacolo è affidato ad una minuta donna anziana che, posizionatasi tra alcune «[...] zolle di terra che costituiscono un “frammento” di campo arato»,⁵⁹ comincia a recitare in bolognese alcune battute relative alla canzone del salice che cantava la fantesca di casa. Si tratta di un passaggio che in Shakespeare vede protagonista Desdemona mentre rievoca alcuni ricordi in presenza di Emilia (IV. 3). La donna prosegue a recitare i versi della canzone, alternandoli ad «[...] altre storielle e chiacchierate che non c’entrano nulla». ⁶⁰ Oltre a richiamare in scena il dato verbale direttamente estrapolato dall’opera, il regista – rimodulando le dinamiche del racconto, trasformato per l’occasione in «[...] una storia d’altri tempi raccontata da una vecchia contadina in una sera di veglia» –⁶¹ riprende il motivo meta-narrativo inserito nel testo. Motivo presente anche in altri passaggi. Chiamato a difendersi dalle accuse di stregoneria, grazie alla quale sarebbe riuscito a sedurre Desdemona, il Moro spiega che la giovane in realtà si è progressivamente innamorata di lui ascoltando le storie della sua vita

⁵⁵ G. BARTOLUCCI, *Descrizioni di “Viaggio” per “Otello”*, nel programma di *Otello*, La Biennale di Venezia 1974, p. 11.

⁵⁶ Cfr. R. TIAN, *Un “happening” barocco che parla romagnolo*, in «Il Messaggero», 27 febbraio 1975.

⁵⁷ Cfr. A. BLANDI, *Tante Desdemone, senza Otello*, in «La Stampa», 6 novembre 1974.

⁵⁸ R. DE MONTICELLI, *Desdemona vecchietta bolognese*, in «Corriere della sera», 6 novembre 1974.

⁵⁹ M. PROSPERI, *Per una storia della nuova avanguardia italiana*, in «Rivista italiana di drammaturgia», n. 5, settembre 1977, p. 56.

⁶⁰ R. DE MONTICELLI, *Desdemona vecchietta bolognese*, in «Corriere della sera», 6 novembre 1974.

⁶¹ S. SINISI, *Dalla parte dell’occhio* cit., p. 122.

narrate dal condottiero a Brabanzio (I. 3).⁶² Il tema del racconto e dei suoi meccanismi ritorna anche nelle ultime battute pronunciate dal Moro. Prima di trafiggersi mortalmente, rivolgendosi a Lodovico, Otello dirà: «Quando riferirete questi fatti tristi e grami, nei vostri resoconti, di me parlate così come sono: voglio dire, nessuna attenuante, ma nessun malizioso apprezzamento. [...] Scrivetelo. E raccontate pure» (V. 2).⁶³

Questa tensione meta-narrativa relativa al racconto e alle sue dinamiche di fasciazione e (ri)evocazione, più volte richiamata dai personaggi – che nello spettacolo si realizza attraverso un’interpolazione di «lunghe storie o lunghe sequenze verbali di associazioni e ricordi [...]» –⁶⁴ viene ripresa e rimodulata da Perlini per definire la chiave interpretativa con cui scardinare il testo. È una rilettura dell’opera dal sapore nostalgicamente agreste, dichiaratamente indicata dallo stesso regista, il quale tratta temi come la gelosia, gli intrighi, la lotta per il potere nei termini di materiali popolari appartenenti ad un mondo rustico e contadino.

Riprendendo quella tensione spettacolare volta a sintetizzare – come in *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)* – l’impossibilità di rappresentare il “classico”,⁶⁵ Carmelo Bene, dopo aver allestito *Romeo e Giulietta* (1976) e *Riccardo III* (1977) – spettacoli che proseguono il processo di scandagliamento drammaturgico e il rimontaggio strutturale delle opere shakespeariane –, porta in scena nel gennaio 1979 al Teatro Quirino *Otello o la deficienza della donna*.

La linearità narrativa viene soppressa nell’economia di un montaggio testuale che conserva la progressione degli eventi raccontati nel testo, comprimendo però o eliminando numerosi passaggi. Stessa sorte tocca anche ad alcuni personaggi. Le presenze di Cassio, Brabanzio, Emilia, Roderigo sono ridotte a centellinate e fugaci apparizioni – «[...] mere proiezioni di un monologo moltiplicato per due [...]» –⁶⁶ doppiate in playback dalle voci della coppia vera protagonista dello spettacolo: Otello e Iago.

Dal punto di vista strutturale, il vero elemento di novità è la presenza di una sorta di prologo che in realtà anticipa architettonicamente la scena 2 dell’atto V. Desdemona giace addormentata in un caotico talamo al centro del palco. Otello-Bene è

⁶² «Il padre suo m’aveva molto caro./ M’invidò spesso a casa, ed ogni volta/mi domandava che gli raccontassi/di me, della mia vita, d’anno in anno:/gli assedi, le battaglie, le fortune/attraverso le quali son passato./Ed io ripercorrevo la mia storia/dai giorni della prima fanciullezza/fino al momento stesso ch’ero lì/con lui che mi chiedeva di narrarla» (W. SHAKESPEARE, *Otello in Shakespeare. Tutto il teatro* cit., p. 227).

⁶³ Ivi, p. 289.

⁶⁴ R. MELE, *The Theatre of Memè Perlini*, in «The Drama Review», n. 1, marzo 1978, p. 68.

⁶⁵ Cfr. F. QUADRI, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca* cit., p. 324.

⁶⁶ F. QUADRI, *Otello (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene*, in «Panorama», 13 febbraio 1979, p. 36.

disteso su un lato, al fianco della donna. Recita le battute del segmento, che per l'occasione diventa un monologo del personaggio, mentre in realtà nell'opera la scena è organizzata come un dialogo, eliminando così le parti affidate a Desdemona. Immediatamente dopo è Iago – interpretato da Cosimo Cinieri – ad essere al centro della scena. Il personaggio è intento a recitare un montaggio di battute che in Shakespeare appartengono ad Otello (I. 2), mentre strappa e si porta alla bocca alcune pagine contenute in un libro. La conclusione di questo momento è scandita dalla recitazione degli unici versi attribuibili all'alfiere – che in realtà nel testo sono rivolti a Roderigo – «Questi mori sono d'umor volubile» (III. 3).

Fin dalle prime battute è evidente il disegno drammaturgico ritessuto da Bene. Questa rimodulazione spettacolare sposta infatti il focus dal Moro al suo alfiere, trasformando così l'opera da tragedia della gelosia a dramma di Iago, personaggio in preda al convulso desiderio di voler somigliare ad Otello.⁶⁷ Una tensione narrativa che sul piano scenico si traduce in un'ansia da emulazione performativa.⁶⁸ Sul palco, Iago-Cinieri si posiziona così come si sistema Otello-Bene: disteso su un fianco, con la testa penzolante da un lato, utilizzando lo stesso registro recitativo in un'alternanza che contempla emissioni nasali, gutturali, sussurri, tirate tonanti. In un passaggio in dialogo con Emilia, l'alfiere si appropria addirittura delle battute del Moro, recitando la scena in cui Otello – in Shakespeare – chiede a Desdemona di giurare di essere onesta, fedele e sincera (IV. 2). Questa tensione emulativa assume i toni di una morbosa trasformazione quando Iago-Cinieri comincia progressivamente ad apparire in scena con il volto imbrattato di nero, mentre Otello-Bene sfoggia gradualmente un viso a tratti sbiancato. In tal senso, l'acme viene raggiunto in un segmento in cui sono presenti entrambi i personaggi in scena. I due si confrontano sull'opportunità di spiare Desdemona e Cassio in modo da ottenere la conferma dei sospetti nutriti dal Moro e instillati dall'alfiere (III. 3). In un dialogo serrato e concitato, oltre a ritrovare il motivo visivo del passaggio del colore nero da un volto all'altro, sentiamo le voci dei due personaggi sovrapporsi al punto da far diventare le battute perfettamente assonanti, come se fossero recitate da un corpo unico. Una fusione sintetizzata dal bacio che con foga – al termine del quadro – Otello-Bene dà a Iago-Cinieri sulle labbra, annunciandogli con slancio: «D'ora in avanti tu sei il mio luogotenente».

Il finale viene completamente rimodulato. Dopo il suggerimento dell'alfiere di strangolare Desdemona, Otello resta in scena con la sua sposa. Da questo momento in poi, non c'è più spazio né per Iago, né per gli altri personaggi-proiezioni, che invece nel testo hanno un ruolo importante nell'economia narrativa dell'ultima scena

⁶⁷ Cfr. M. VALENTINO, *Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015, p. 92.

⁶⁸ Cfr. C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 346.

dell'atto V. Nell'immagine conclusiva dello spettacolo, Otello – con il volto ormai completamente scolorito – bacia sulla testa Desdemona e non la soffoca.⁶⁹ Si passa una mano annerita sulla fronte, lasciando un segno su di essa. Sorpreso da questo effetto, il Moro recita le battute «Una volta io... Ad Aleppo», che in Shakespeare, oltre ad essere più articolate e destinate a Lodovico, anticipano il suicidio del condottiero. Qui, invece il protagonista sembra abbandonarsi a ricordi sopiti, lasciandosi quasi immediatamente cadere addormentato accanto a Desdemona: «l'eroe sospende il divenire perché non riesce [...] a capire se stesso invischiato nell'ingannevole trama di veli di un universo desolato, non più illuminato dal sole».⁷⁰

A partire dalla fine degli anni settanta e durante la prima metà degli anni ottanta si assisterà ad un progressivo abbandono dei "classici" – non solo shakespeariani – da parte delle nuove generazioni d'artisti neo-avanguardisti. Gli spettacoli più rappresentativi delle nuove linee di ricerca teatrale, allestiti dai gruppi appartenenti alla Postavanguardia e alla Nuova Spettacolarità,⁷¹ porteranno infatti alla ribalta creazioni drammaturgiche originali, generate da processi compositivi dal taglio più apertamente performativo.

⁶⁹ «Otello lascia Desdemona addormentata su quel letto di trame che ha dissolto il loro amore intoccabile; un casto amore della castità, quello di Otello-Bene, che ha scelto Desdemona perché è stato a sua volta scelto dalla pietà di lei che s'era fatta *ascolto delle sue sventure*» (M. GRANDE, *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni, Roma 1985, p. 233).

⁷⁰ G. BARTALOTTA, *Carmelo Bene e Shakespeare* cit., p. 136.

⁷¹ Si vedano i capitoli I, II e IV in: M. VALENTINO, *Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* cit.