

Carmelo Bene al Centro Produzione Rai di Torino: il caso dell'*Otello*

Sergio Ariotti

Il mio intervento contribuirà a far conoscere qualche aspetto di un particolare momento del percorso artistico di Carmelo Bene e cioè la registrazione alla Rai di Torino nel 1979 del suo *Otello*. Tale registrazione rientrava in una prassi abbastanza consolidata nella televisione di allora, quella di riprendere degli spettacoli teatrali, mettendoli in scena in uno studio televisivo. Anche per *Otello o la deficienza della donna* fu così. Lo si riallestì al “Tv 1” per farne un programma che doveva durare, più o meno, un’ora e mezza.

L’incontro-scontro di Carmelo Bene con il mezzo televisivo fu molto interessante. Io partecipavo in veste di spettatore a quelle riprese perché ero stato assunto come regista dalla Rai da pochissimo, proprio all’inizio del ’79. A mia volta poi firmai in quel periodo l’edizione televisiva di alcuni spettacoli teatrali: in particolare il *Come tu mi vuoi* di Susan Sontag e *L’uomo, la bestia, la virtù* di Carlo Cecchi. Non essendo un “beniano”, un adepto convintissimo, ma provando forte curiosità per l’arte di Carmelo Bene decisi di trascorrere il maggior tempo possibile nello studio televisivo dove avvenivano le riprese.

Sgombriamo intanto il campo da un equivoco: l’*Otello* televisivo di Carmelo Bene non è un prodotto totalmente suo, perché quello che si può vedere su Internet o alle Teche Rai è un montaggio dell’*Otello* fatto dall’assistente di Bene, Marielena Fogliatti. Ci furono certo delle consultazioni abbastanza frequenti di lei con lui ma Carmelo Bene non mise mai mano al montaggio direttamente. Quindi quello di cui disponiamo è un documento che dà conto soprattutto delle riprese dirette da Bene, perché l’assemblaggio, sicuramente, l’avrebbe fatto in un modo molto diverso. Il montaggio infatti si rivela come un classico montaggio televisivo, senza elementi di trasgressione.

Un’altra osservazione: il mezzo con cui si lavorava allora erano telecamere di grande formato, non agili, inadatte a riprese in movimento (al massimo utilizzabili per qualche carrello). Bene se ne rese conto subito. Le riprese hanno così privi-

legiato piani fissi, “teatrali”. Ma non è da escludere, viceversa, che questa fissità teatrale fosse invece una scelta estetica deliberata.

La prima considerazione rispetto a quelle sue riprese è però che Carmelo Bene non pensava a una tecnica di ripresa televisiva standard. Come si faceva a quei tempi? Si avevano a disposizione più telecamere e un mixer che permetteva in tempo reale un montaggio. Si usciva, cioè, dallo studio con un programma quasi finito. Successivamente si facevano delle correzioni, si rimediava a qualche errore, ma si cambiava pochissimo.

Carmelo Bene invece disse pressappoco così: «Io non voglio il mixer; non voglio questo montaggio immediato. Voglio che ciascuna telecamera abbia un apparato di registrazione dedicato: cioè il segnale della camera uno entri in un RVM uno, della due in un RVM due e così via. La successione delle inquadrature la decideremo dopo, in fase di montaggio». Questa scelta apparve a tutti i dirigenti, i funzionari, i tecnici dello studio, un totale azzardo, perché significava accumulare al termine dei giorni di registrazione un numero di bobine enorme (di fatti furono, credo, una sessantina). Ognuna durava un'ora o un'ora e mezza. In molti interventi che sono stati fatti su questo *Otello* televisivo si parla di registrazioni su *un pollice*: è sbagliato. In quel tempo la registrazione si faceva su un formato *due pollici* per il quale, tra l'altro, non era possibile la visione immediata del girato. Quindi bisognava fermarsi per rivedere il tutto.

Follia avere così tante ore di registrazione? Sì. Il montaggio sarebbe stato un'impresa titanica, non per niente non è mai stato fatto. Carmelo sostenne che questa modalità di ripresa era “estenuante”, ma, successivamente, che il montaggio avrebbe dovuto essere “ergastolano”: egli doveva finire la sua vita in prigione per qualche motivo – lo disse proprio – in modo da poter montare tutto questo enorme girato.

Una seconda considerazione: il maestro Bene non considerava quel che avveniva nello studio come una ripresa televisiva, ma come un evento. Cioè come uno spettacolo teatrale, tant'è che aveva preteso che qualcuno stesse nello studio televisivo come spettatore, cosa irrituale per le prassi produttive di allora. In particolare aveva preso in grande simpatia una sartina che era stata assegnata alla produzione e che non perdeva una sequenza. Questa sartina sarebbe poi dovuta tornare nel suo reparto per altri compiti. Carmelo se ne dolse: il dirigente Alberto Rovere, molto intelligentemente, prese a contratto un'altra sarta per permettere a quella di rimanere con Bene. E poi, tra il pubblico, c'era anche Achille Superbi, un bravo grafico, che fece pure la controfigura; Carmelo Bene gli affidò l'incarico prendendolo dal pubblico degli osservatori. Questi fatti al Centro di Produzione Rai di Torino sono stati raccontati, con qualche fantasia, per anni.

Un approccio teatrale nella pratica televisiva dunque, ma un approccio completamente innovativo nella tecnica di ripresa delle singole scene, anche perché Carmelo Bene chiese di avere il pavimento specchiante. Tutti i cameramen, quando si parlò di questa idea, si stupirono perché il pavimento specchiava sì gli attori, ma specchiava anche le telecamere, e la parte alta dello studio, ovvero la graticcia con

le luci. Si dovette fare una specie di scatola nera (una quadratura) per permettere la posa e l'utilizzo della superficie specchiante. Le camere che facevano la ripresa erano tre o quattro, a volte cinque. Per certi primi piani una sola. Ricordo che una di queste camere era difettosa, aveva un puntino rosso a metà inquadratura, ma non ce n'erano altre. Carmelo Bene si lamentò molte volte di questo puntino rosso!

In fase di registrazione qualche volta venne fatto un piccolo inganno al regista, perché è pur vero che ciascuna camera registrava indipendentemente dalle altre, ma l'addetto al mixer, in accordo con l'assistente alla regia, faceva di nascosto una specie di pre-montaggio fra totali e primi piani.

A proposito di totali e di primi piani si possono dare delle cifre approssimative: Carmelo Bene fece 410 primissimi piani, 82 primi piani, 35 tra dettagli e particolari; il resto erano totali. Erano relativamente pochi i campi medi, perché questo lavoro era essenzialmente basato sul primo piano. Quindi Carmelo Bene capovolsse un sistema fortemente televisivo arrivando, ha detto qualcuno, a una tecnica cinematografica. Sbaglia forse, perché la tecnica cinematografica con una camera sola, di chi si comportava in televisione come su un set cinematografico, ad esempio Ugo Gregoretti (che è stato maestro in questo tipo di tecnica) o Gianni Serra, non riguardava sicuramente Bene che adorava una molteplicità di punti di vista.

Un altro aspetto mi stupì allora molto e adesso mi stupisce ancora di più: Carmelo Bene lavorava con un monitor davanti a sé in cui controllava le sue inquadrature. Ma le controllava non come fanno tutti gli attori, prima di girare o dopo, ma anche "durante". Cioè lui aveva una straordinaria abilità nel guardarsi, nel guardare quel monitor che era l'uscita di una delle camere. Egli in genere sceglieva la propria (cioè sceglieva il suo primo piano). Durante le riprese si controllava, e a volte si fermava perché certe cose che aveva visto sullo schermo non gli piacevano. Sbalorditivo!

Lo studio era esattamente diviso in due: c'erano quelli che pensavano che fosse matto, e quelli che pensavano che fosse un genio. Col passare dei giorni il gruppo di quelli che pensavano che fosse un genio s'ingrandiva. Perché s'ingrandiva? Perché Carmelo Bene sapeva tutto, ad esempio, delle cose tecniche. Poteva dire: "mettetemi una gelatina 238", che era esattamente quella che voleva del catalogo Ianiro, da lui conosciuto a memoria. E le prime volte che chiese queste cose al direttore della fotografia, il leggendario Beppe Pavese, tutti pensavano che le chiedesse a caso. Invece Carmelo Bene sapeva esattamente quello che voleva. Non poteva che crescere l'ammirazione per lui.

La rissa vera, però, fu con il controllo camere. Cosa fa il controllo camere in uno studio? Cerca di adattare la fotografia di una telecamera con quella di un'altra, di un'altra ancora. Il controllo del "Tv 1" ne aveva quattro o cinque da verificare: quindi un lavoro impegnativo. Carmelo andava in regia a discutere con il controllo perché voleva *sparare* i bianchi. Voleva, cioè, che il colore bianco risultasse nella ripresa molto più carico di tutti gli altri, che ci fosse insomma una saturazione del bianco. Il controllo gli diceva, però, che se il bianco risultava così esagerato le inquadrature non poteva poi mandarle in onda, perché *friggevano*. Ho ben presente

Carmelo che preme su una rotella, la gira e la porta sino al massimo della saturazione del bianco. Il lavoro sul bianco era uno di quelli che più lo ossessionava.

Purtroppo la messa in onda di quell'*Otello* dopo vent'anni – l'*Otello* è stato montato nel 2000 – non ha reso giustizia a questo sperimentalismo, perché tutte le bobine sono state digitalizzate e naturalmente sono state equilibrate e tutto questo gioco sul colore è venuto meno. Il gioco sul colore Carmelo Bene lo esercitava anche con corpi illuminanti che erano collocati non nei posti normali (cioè sulla graticcia), ma a terra, per improbabili tagli. Esistevano persino delle norme di sicurezza per cui le luci non potevano essere messe così, ma insomma poi si trovò un compromesso e molto spesso *Otello* o *Desdemona* o *Iago* avevano delle luci molto vicine al volto.

Le scenografie erano controllate da Bene in un modo veramente maniacale, continuo. Va considerato, ad esempio, che la ricerca del bianco trovava il suo senso in considerazione del fatto che la scena era un grande letto bianco, che i fondali erano delle specie di lenzuola bianche e che dappertutto c'erano dei fazzoletti bianchi. Con una massa di cose bianche (che "sparano") era difficilissimo riprendere la faccia nera di *Otello*. E lui disse a Pavese, lo ricordo benissimo: «Dovete pensare a Caravaggio. Sapete meglio di me che Caravaggio dipinse figure illuminate straordinariamente grazie alla sua tecnica, ma hanno tutto scuro intorno». Era una specie di contraddizione. Carmelo Bene aveva ragione: pur avendo dei fondali bianchi si poteva non vederli troppo. Come? Spegnendo le luci che li illuminavano. Bastava spegnerle. Rispetto ad altre riprese televisive, dove si faceva un piazzato luci e le luci non si cambiavano fino alla fine della scena, Carmelo Bene pretendeva che si cambiassero in continuazione. In continuazione nel passaggio da un campo all'altro. Fu una grandissima lezione proprio di tecnica televisiva o di voluta trasgressione della tecnica televisiva.

Carmelo Bene aveva la straordinaria capacità di accettare quello che succedeva in studio (incidenti di percorso compresi) e di girarlo in positivo, di farlo diventare ingrediente creativo. Credo che qualcuno, se ha letto dei testi su questo *Otello*, ricordi l'intervento di un pompiere. A un certo punto di una ripresa ci fu una grande fiammata determinata dalla lampada a petrolio che cadeva giù sul lenzuolo. Il pompiere di servizio fece sprigionare immediatamente dal suo estintore, per spegnere l'incendio, una nuvola di polvere bianca. A Carmelo piacque tantissimo questa polvere bianca: «Dobbiamo rifare la scena in questo modo, non rivelando l'origine di questa polvere bianca». Nella scena montata si vede benissimo che il fuoco viene sommerso da una misteriosa polvere bianca. Quella dell'estintore. Ovviamente furono acquistati degli estintori di riserva perché la scena doveva essere rifatta. Ritorno all'aneddotica: nessuno aveva previsto che la polvere di quegli estintori avrebbe invaso tutto lo studio, sporcando le telecamere. Per un po' di tempo non si riuscì più a lavorare e fu dato un giorno di pausa per poter ripulire gli obiettivi dalla polvere grassa degli estintori.

Noi vivevamo queste emozioni, quelle provocate da un uomo che improvvisamente aveva cambiato le regole del lavoro quotidiano.

Un altro capitolo, la straordinaria voce di Carmelo Bene. Lui utilizzava una voce soffiata, una nasale più stentorea, di livelli diversissimi. Rispetto però alla capacità di registrazione dei microfoni si affrontarono delle grandi difficoltà. Il lavoro del microfonista fu faticosissimo. Aveva deciso di lavorare con la giraffa, pratica che non si utilizzava più da parecchio tempo. Il microfonista disponeva di un monitor per capire esattamente i limiti del campo. Ma rispetto a quale delle camere? In genere si regolava su quella che faceva i primi piani di Carmelo Bene. Però il microfono che non compariva nei primi piani di Carmelo Bene poi saltava fuori dappertutto nei campi più larghi. Occorreva decidere inquadratura per inquadratura.

Una curiosità: pur essendo in scena, Carmelo Bene richiedeva, come un regista fuori campo, il “ciak”. Il ciak non serve assolutamente a niente in una ripresa di tipo elettronico. Bene diceva «battiamo». Il suo «battiamo» voleva dire: “cominciamo a fare le riprese”. Dai numeri citati prima si può ben capire che la maggior parte delle camere faceva dei primi piani. Una volta Bene chiese, nell'imbarazzo generale, quattro camere sul suo primo piano. Se quattro camere stavano sul suo primo piano l'ultima, ovvero quella che spesso serviva per il pre-montato clandestino, non poteva che registrare un totale, spesso, per ragioni di luci e microfoni in campo, inservibile.

Diciamo dei liquidi organici. In *Otello* ce ne sono molti: il vomito di Brabanzio, le lacrime di Carmelo Bene, il sudore di Cosimo Cinieri. Quest'ultimo, secondo la regia, doveva essere sempre sudato. Il suo sudore trasmetteva inquietudine. Cinieri perciò faceva sempre delle corse prima di girare le sue scene, in modo da essere sudato. Carmelo Bene e Cosimo Cinieri erano in pieno accordo sul sudore. Circa le lacrime ammirammo la capacità puramente tecnica di Bene di piangere quando e come gli pareva. Riusciva a piangere a freddo, senza aver sviluppato un'emozione che lo portasse al pianto. Un'altra cosa su cui Carmelo Bene sfidò qualcuno dello studio era di tenere gli occhi aperti senza battere le ciglia. Carmelo aveva una capacità mostruosa, olimpica, nessuno riusciva mai a batterlo. Dopo un po', quelli che ci avevano provato rinunciavano. Carmelo Bene aveva una forza di concentrazione e di dominio sul proprio corpo stupefacente.

Dell'*Otello* non esisteva un copione vero e proprio, il copione era quello dello spettacolo, ma ogni volta si faceva un copione di giornata. E non esisteva un piano di lavorazione concertato. Chi doveva controllare la produzione non sapeva esattamente, come succede nei film, che cosa venisse realizzato il giorno dopo. Il maestro lo decideva sulla base di un suo piano, di una predisposizione ad affrontare una scena piuttosto che un'altra. Tutto questo fa capire come la povera Marilena Fogliatti, quando vent'anni dopo maneggiò quelle riprese, si sia trovata in grande difficoltà per arrivare a un montato. Non aveva adeguati materiali cartacei cui riferirsi. Quell'opera complessiva, informe, anarchica, quelle tante bobine rimarranno nascoste per sempre nelle Teche Rai, insidiate dall'ossido, inguaribilmente degradate.

Un'istruzione per chi abbia voglia di vedere o rivedere l'*Otello*. Quando ci sono

le immagini capovolte, non si tratta di una post-produzione, ma si tratta semplicemente dell'effetto degli specchi che gli attori avevano sotto i piedi. Di post-produzione non c'è proprio nulla, Carmelo Bene la post-produzione la faceva in produzione. E gli stessi passaggi da una scena all'altra, in dissolvenza, lui non li aveva minimamente previsti: non aveva pensato a delle dissolvenze. Sono farina del sacco di Marilena Fogliatti. Carmelo Bene aveva pensato semmai a dei trucchi che ricordano i pionieri del cinema. Ad esempio il trucco del fazzoletto: quello di mettere cioè un fazzoletto davanti all'obiettivo, fare un *fonda*, oppure far scorrere un fazzoletto per scoprire una scena a mo' di sipario. C'è tra l'altro un passaggio che è meraviglioso perché Carmelo realizza una chiusura visuale del suo primo piano usando il fazzoletto, poi il primo piano lo fa rivedere, sfilando il fazzoletto, totalmente cambiato. Un'esibizione di "fregolismo" che nessuno in studio aveva previsto: l'espressione cambiava da una molto addolorata a una molto più provocatoria e gladiatoria. Tutto questo nel tempo minimo dello scorrere del fazzoletto. I fazzoletti erano letteralmente usati come sipari teatrali, ma anche come fotogrammi di scorrimento.

Un'altra possibilità di transizione doveva essere data, secondo l'attore-regista, dal lenzuolo, che è una specie di multiplo del fazzoletto. Un lenzuolo stava davanti all'obiettivo, ma davanti a quale degli obiettivi? Quando lo decideva era come se Carmelo Bene avesse già scelto quale doveva essere la ripresa più giusta da adoperare in montaggio. Spesso dovevano scendere i fondali bianchi. Carmelo Bene si raccomandava che scendessero come i fondali del teatro. Disabituati completamente a lavorare sul totale i tecnici, che non erano dei macchinisti teatrali, impiegarono tantissimo a far scendere correttamente quelle lenzuola-fondali, che scendevano sempre storte.

Ancora: sul particolare degli occhi. Carmelo Bene lo imponeva naturalmente a se stesso ma anche agli altri compagni, come Chiara Martini, che interpretava Desdemona, o lo stesso Cinieri che vestiva i panni di due personaggi, Brabanzio e Iago (anche questa era una scelta di fatto poco televisiva). Ecco: imponeva riguardo agli occhi la stessa lacrimazione che aveva lui. La Martini non ci riusciva proprio. Non riusciva minimamente ad avere gli occhi umidi e quindi si sentiva in grande imbarazzo. Il truccatore le forniva colliri in grande quantità per metterla in condizioni di lavorare così.

Ho elencato, in modo certo disordinato, alcune istantanee di quell'impresa. È un vero peccato che Carmelo Bene questo *Otello* non sia riuscito a montarlo lui stesso, perché forse ne sarebbe nato qualcosa di sorprendente. Senza nulla togliere agli straordinari meriti di Marilena Fogliatti, grazie alla cui ostinazione, generosità e professionalità l'*Otello* comunque esiste.