



Othello (Orson Welles, 1952).

Filming Othello: Welles, Pasolini y Carmelo Bene

Antonio Costa*

Una pasión teatral (en el cine)

Con *Othello*, los celos se convierten en una pasión teatral. Y una pasión trágica. La primera no implica necesariamente la existencia de la otra. Más frecuentemente, la teatralidad de los celos es asociada a lo cómico o, en ocasiones, a lo grotesco. La asociación de los celos a lo teatral y, a la vez, a lo trágico, evoca el conocimiento, el poder: *Othello* es menos la historia de la destrucción de Desdémona a manos de Otelo *cegado por los celos* (como se dice en la crónica de sucesos) que la historia de la destrucción de Otelo a manos de Yago (los celos degradados al papel de *deus ex machina*, en cuanto en ellos y a través de ellos se activan mecanismos de efecto seguro y calculado).

La presencia de Otelo en las pantallas cinematográficas, desde los orígenes del séptimo arte, es amplia y duradera¹. Da fe de una relación constante de lo *filmico* con lo *teatral* (de una relación) de lo *filmico* con lo *trágico*, es decir, con lo *ineluctable*, de una constitutiva ambigüedad (*indecibilidad*) en la relación entre ficción y realidad, entre arte y vida. En varias películas, de ambientación teatral o no, es posible encontrar trazas de cuanto está enraizada en la cultura popular la identificación de *Othello* con la teatralidad, hasta el punto de poderse convertir en una especie de emblema de la relación arte-vida. Los dos ejemplos más célebres y comentados en los que *Othello* funge de estructura de referencia son *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné y *A Double Life (Doble vida)*, 1948) de George Cukor.

En *Les enfants du paradis*, un actor (Frédéric Lemaître, interpretado por el gran Pierre Brasseur) recita en el Grand Théâtre el papel de Otelo: obligado a "exagerar" en la escena los sufrimientos de su personaje, gracias a una mujer que le inspira celos reales en la vida, consigue por fin dotar a su arte de acentos de verdad y realismo². En *A Double Life*, un actor de Broadway (Ronald Colman), sufre un síndrome de identificación con los personajes que interpreta en el escenario ("The part begins to seep into your life..."): cuando le vuelven a proponer el papel de Otelo, revive en la realidad las obsesiones del personaje y confunde a una joven camarera (Shelley Winters) con Desdémona, transformándola al mismo

* ANTONIO COSTA es profesor de Historia del Cine en la Facultad de Diseño y Artes del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV). Escribe para diversas publicaciones italianas e internacionales y ha publicado numerosos libros sobre cine, entre los que se encuentra *Saper vedere il cinema* (Milán, 1985), publicado en España como *Saber ver el cine* (Barcelona, 1988). Sus libros más recientes son: *Le paysage au cinéma*, un número monográfico de la revista *Cinemas* (Montreal, 2001); *Il cinema e le arti visive* (Turín, 2002); *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato* (Roma, 2002).

¹ Para citar sólo algún título reciente: *Otello* (Italia/EE.UU., 1996), de Franco Zeffirelli, adaptación de Boito/Verdi con Plácido Domingo y Katia Ricciarelli; *Othello* (Inglaterra, 1995) de Oliver Parker; *O* (EE.UU., 2002) de Tim Blake Nelson; *Otello atto V scena II* (Italia, 2002) di Francesco Siciliano. Para una filmografía y bibliografía sobre Shakespeare y el cine, véase: L. McKernan y O. Terris, *Walking Shadows. Shakespeare in the National Film and Television Archive* (Londres, BFI, 1994); E. Martini (ed.), *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema* (Turín, Lindau, 1998); I. Imperiali, *Shakespeare al cinema* (Roma, Bulzoni, 2000).

² R. Durgnat, "Brush up Your Shakespeare... Start Quoting Him Now" o lo Shakespeare che ho conosciuto e amato, en E. Martini (ed.), *Ombre che camminano*, p. 55.



A Double Life
(Doble vida,
George Cukor, 1948).

zado para ilustrar la confusión entre arte y vida en una comedia popular sin ninguna pretensión, mucho más compleja es la referencia que encontramos en la edición cinematográfica del drama de Chiarelli, *La maschera e il volto* (A. Genina, 1919). En la primera secuencia, el canto de dos jóvenes amantes en un barco en el lago llega hasta la terraza de la villa en la que arrancan las grotescas vicisitudes. Uno de los invitados observa: "Dicen que el marido es una especie de terrible Otelo. Esperemos que ella no tenga la suerte de Desdémona", réplica que adelanta el tema de la que puede ser vista como una versión grotesca del drama de Shakespeare. En la pieza de Chiarelli, como por otro lado en la película de Genina basada en ese texto, el protagonista se siente en deber de declarar que mataría inmediatamente a su mujer si tuviera las pruebas de que le traiciona, incauta declaración que motiva el arranque de la intriga⁴.

Sin embargo, siendo el de Otelo un papel trágico, en la tradición shakesperiana así como en la popularización de Boito y Verdi, el cine italiano de los orígenes se inspiró principalmente en la tradición del gran actor. La exhibición del gran actor funciona como elemento de atracción, del mismo modo que la vista de la ciudad de arte o la *performance* atlética. Es este el sentido de la aparición de Herbert Beer Bohm Tree, "divo" y empresario del London's Her Majesty's Theatre, en *King John* (1899), o la de Sarah Bernhardt en *Hamlet* (1900). Y este es también el sentido de las primeras películas shakesperianas que se hacen en Italia por iniciativa de la FAI (Film d'Arte Italiana), una especie de delegación italiana de la Pathé francesa, que había promocionado la experiencia de la Film d'Art. Por ejemplo, *Il mercante di Venezia* (1910) es interpretado por Ermete Novelli. Es él, junto con algunos planos en escenarios naturales de Venecia, el que constituye la atracción de la película (Novelli interpreta al mismo tiempo un *Re Lear* en el que participa también Francesca Bertini⁵). La misma fórmula (del gran actor más la atracción de los exteriores naturales en Venecia) estaba en la base del *Otello* (1909) de la FAI, dirigido por Gerolamo Lo Savio e interpretado por Ferruccio Garavaglia (Otelo) y Cesare Dondini (Yago). Dos son los elementos interesantes de esta adaptación cinematográfica del Otello, uno jurídico y el otro estético. En relación con el primero, Cesare Dondini fue citado en los tribunales por la Drammatica Compagnia

³ Para un análisis de la película de Cukor, véase G. Cremonini, "Shakespeare Must Go On", en E. Martini (ed.), *Ombre che camminano*, pp. 104-105.

⁴ Para un análisis de la película de Genina, véase A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali del cinema ritrovato* (Roma, Bulzoni, 2002).

⁵ Ambas películas shakesperianas son producidas por la Film d'Arte Italiana y dirigidas por el abogado Gerolamo Lo Savio.

di Roma, que lo tenía bajo contrato y que consideró esta prestación cinematográfica causa suficiente para rescindir el contrato y pedir el pago de una penalización. El tribunal dio la razón a la Drammatica Compagnia y Dondini tuvo que pagar 16.000 liras, una cantidad enorme para la época⁶. En lo que se refiere al aspecto estético, una crítica contemporánea demuestra cómo se está desarrollando una conciencia de la distinta naturaleza de la interpretación teatral y cinematográfica. El autor de la crítica, Giovanni Nicotra, observa que Garavaglia no posee ni el físico ni la gestualidad adecuados para interpretar a Otelo, pero una cosa es interpretar a Otelo en teatro y otra distinta es hacerlo en el cine. Esto es lo que escribe Nicotra:

Cuando el Garavaglia presentará el *Otelo* en la escena del teatro, se le pedirá menos este aspecto y esta naturaleza especiales porque las palabras del poeta saben mantener ocupado y entregado al espectador y hacerle sentir menos la necesidad de ciertas apariencias exteriores; pero allí donde cada palabra se silencia y sólo queda el aspecto, de éste último se espera todo⁷.

Siendo uno de los caballos de batalla de la Film d'Arte Italiana, con Ermete Novelli en los papeles de Shylock y de King Lear, Shakespeare es también objeto de parodias desmitificadoras: es precisamente el hijo del gran Ermete Novelli, Yambo (Enrico Novelli), el que realiza una parodia hilarante de *Otelo* (el mismo año de la citada versión de la FAI). En el *Otello* de Yambo, película desafortunadamente perdida, se presentaban, según cuenta una crónica de la época, escenas de este tipo: Otelo llega delante de la casa de Brabancio en un coche-góndola y hace una serenata a Desdémona; Yago va a ver a Otelo para insinuarle la sospecha acerca de la fidelidad de la mujer y le encuentra cuando, delante del espejo se tiñe la cara de negro; escuchando sus palabras, el Moro se enfurece y le salen unos cuernos en la cabeza que Yago le corta antes de llevarle a constatar la traición. No faltan tampoco efectos a lo Méliès como cuando Otelo con un cuchillo enorme se corta la cabeza y la enseña a los soldados asombrados o cuando Ludovico se la vuelve a poner en su sitio e intenta resucitar a Desdémona utilizando bombas de bicicleta⁸. En fin, con esta espectacular parodia de gusto cubo-futurista Yambo no sólo anticipa ciertos incunables de la vanguardia cinematográfica futurista⁹, sino la corrosiva ironía del teatro Dada que no casualmente pudo ejercitarse también con Shakespeare (*Mouchoir des nuages* de Tristan Tzara¹⁰).

Editing Othello (Welles)

En *Filming Othello* (1978), Orson Welles rememora, treinta años después, las circunstancias en las que realizó *Othello* (*Otelo*, Marruecos/Italia, 1948-1952), su segunda película shakesperiana y primera europea¹¹. Puede parecer paradójico que Orson Welles, después de haber conseguido con *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1942) una especie de modelo de plano-secuencia y profundidad de campo, hasta tal punto que Bazin lo convirtió en una especie

⁶ Véase A. Bernardini y V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1905-1909* (Centro Sperimentale di Cinematografia-Nuova Eri, Roma-Turín, 1996), p. 358.

⁷ Citado en A. Bernardini y V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1905-1909*, p. 356.

⁸ Estas informaciones están extraídas de un anuncio de la época de la empresa de producción Pineschi, que está reproducido en Bernardini y Martinelli, *Il cinema muto italiano*, p. 359.

⁹ Hay que señalar otra versión paródica de Otelo en el cine mudo italiano, dirigida por Camillo De Riso (*Otello*, Cesar-UCI, 1920). Véase V. Martinelli, "Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1920" (*Bianco e nero*, XLI, n.º 4/6, julio-diciembre de 1980), p. 256.

¹⁰ Véase T. Tzara, "Fazzoletto di nubí (1924)", en G.R. Morteo e I. Simonis (eds.), *Teatro Dada* (Turín, Einaudi, 1969), pp. 311-353.

¹¹ Su primera película shakesperiana, *Macbeth*, la había rodado en Estados Unidos en 1948.

de manifiesto del *plan-séquence*, haya rodado tan sólo diez años después, una película como *Othello*, que parece llevarlo de vuelta a esa estética del montaje soberano de Eisenstein, del que Bazin había decretado el fin justo a partir de las soluciones más innovadoras de *Ciudadano Kane*¹². Pero no es para nada extraño que Welles, después de haber luchado, a menudo inútilmente, para obtener para sus películas rodadas en Estados Unidos el *final cut* —el derecho de ser el único responsable del montaje final—, pueda reivindicar con orgullo, al inicio de *Filming Othello*, que es en la sala de montaje donde se puede decidir el éxito o el fracaso de una película:

Esta es una moviola, la máquina para montar las películas. Pero, cuidado, cuando decimos que estamos realizando el montaje y la edición de una película en realidad no decimos bastante. Las películas no se realizan sólo en el *set*: gran parte del trabajo se lleva a cabo precisamente aquí, lo que quiere decir que una moviola como esta es importante casi tanto como una cámara. Aquí se salvan las películas, se evita su desastre o se masacran. Esta es la última parada de ese largo camino entre el sueño creativo de un cineasta y el público al que va dirigido ese sueño¹³.

Welles tardó más de tres años en terminar esta película (de 1948 a 1952), después de haber pasado por muchas dificultades de producción, problemas de *casting* y percances de todo tipo: primero la quiebra de Scalera Films, la empresa de producción italiana que lo había contratado; para el papel de Desdémona, antes que a Suzanne Cloutier, se había empleado a Lea Padovani (uno o dos días) y Betsy Blair (una semana)¹⁴. Welles tuvo por tanto que abandonar y reanudar el rodaje varias veces, cambiando constantemente los lugares



Othello
(Orson Welles, 1952).

¹² Los escritos del crítico francés sobre Orson Welles están ahora recopilados en A. Bazin, *Orson Welles* (París, Éditions du Cerf, 1972).

¹³ Traducción al español del diálogo de la versión italiana.

¹⁴ O. Welles y P. Bogdanovich, *Io, Orson Welles* (Milán, Baldini & Castoldi, 1993), p. 237.

(desde Venecia hasta Marruecos) y trabajando al mismo tiempo en otras películas como actor para procurarse el dinero necesario que le permitiera seguir con su proyecto. Afortunadamente, existe el montaje, nos dice Welles en *Filming Othello*, recordándonos que “milagros” puede hacer:

Yago pasa de los soportales de una iglesia en Torsello, una isla de la laguna veneciana, a una cisterna portuguesa en aguas africanas. Ha cruzado el mundo desplazándose de un continente a otro justo en la mitad de una sola frase. En mi *Othello* es algo que ocurre constantemente. Una gran escalera de la Toscana y un parapeto morisco forman parte, en la película, de un único ambiente. Roderigo da una patada a Cassio en Mazagan y recibe en respuesta un puñetazo en Orvieto, a mil millas de distancia. Las fichas del rompecabezas estaban separadas por el tiempo y por numerosos viajes en avión. No había ninguna continuidad¹⁵.

Sin embargo, sería realmente limitativo explicar esta apología del montaje sólo a partir de las circunstancias del rodaje (tan brillantemente explicadas) o de una contraposición con el sistema de producción americano —existen críticos que consideran al Welles americano mucho más innovador y vital que el “europeo”¹⁶. Creo que este elogio del montaje debería ser visto en relación con la interpretación cinematográfica que Welles hace de *Othello*.

Welles pone en el centro de todo a Yago como “agente del caos”; sitúa por lo tanto en el eje de la tragedia no tanto el matrimonio Otelo/Desdémona, sino el “matrimonio” perverso de Yago y Otelo (no hago sino repetir lo que él mismo Welles dice en *Filming Othello*). Sólo con haber visto la versión cinematográfica con Laurence Olivier¹⁷ puede uno darse cuenta de la distancia que separa a la interpretación que los dos dan del texto shakesperiano. Si comparamos la interpretación de Welles con la de Laurence Olivier, entendemos perfectamente lo que quiere decir James Naremore cuando afirma que Welles, hasta en las escenas más significativas para el desarrollo dramático de la historia, “mantiene una recitación controlada, siempre algo retenida”¹⁸. Olivier centra la tragedia en Otelo, apuesta todo al “espectáculo” de un hombre fuerte y poderoso que, poseído por la pasión de los celos, retrocede a un estadio casi animal (aquí tampoco hago más que resumir lo que dice el propio Welles). En Welles, papeles, funciones, desarrollo de los caracteres, vienen definidos por el ritmo de la intriga shakesperiana, en la que coagula la estructura profunda de la historia: todo está ya dicho, todo ha sido ya definido en el texto (de la misma manera que todo ha ocurrido ya cuando empieza la película). Pero una obra cinematográfica vive en la superficie de los

¹⁵ Traducción al español del diálogo de la versión italiana.

¹⁶ «Había sido siempre un cosmopolita, es cierto, y, para decirlo en palabras de Andrew Sarris, “había impuesto un temperamento europeo al cine americano”, sin embargo, sus mejores obras están enraizadas en la América de su tiempo, sus costumbres, su política, su mitología popular. Sus películas europeas, al contrario, están ambientadas en un atípico mundo de ensueño o son adaptaciones de ‘clásicos’ antiguos, con la consecuencia de que lo que ganan en seriedad, lo pierden en vitalidad e identificación.» En J. Naremore, *The Magic World of Orson Welles* (Nueva York, Oxford University Press, 1978); traducido al italiano como *Orson Welles ovvero la magia del cinema* (Venecia, Marsilio, 1993), p. 243.

¹⁷ Se trata del *Othello* (1965) de Stuart Burge, con Laurence Olivier, Frank Finley, Joyce Redman y Maggie Smith. En realidad, la película de Burge es la filmación de una puesta en escena teatral del Old Vic de Londres dirigida por John Dexter. Para la interpretación cinematográfica de Olivier y la comparación entre Welles y Olivier, véase P. Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema* (Roma, Bulzoni, 2002), pp. 118-133.

¹⁸ J. Naremore, *Orson Welles ovvero la magia del cinema*, p. 251.



Othello

(Orson Welles, 1952).

volúmenes, en las zonas de sombra, en las explosiones de luz, en las angulaciones inusuales y en los *raccords* atrevidos. Es como si Welles hubiese querido congelar la fábula en la inmutable *arquitectura* del texto, de las palabras: de aquí las razones de esa recitación de tono bajo, retenida. En yuxtaposición, ha desencadenado la tempestad operando sobre la fotografía, sobre el montaje: en otras palabras, sobre la forma propiamente filmica, o mejor, *visual*; una forma "excesiva", caracterizada por acumulaciones barrocas y superdeterminaciones expresionistas que hacen pensar en el último Eisenstein, en particular en *Ivan Groznoj* (*Iván el terrible* y *La conjura de los boyardos*, URSS, 1844 y 1946-1948).

En la segunda parte de *Filming Othello*, Orson Welles conversa en la mesa con dos grandes actores shakesperianos, Hilton Edwards, que en la película había interpretado a Brabancio, y Michael Mac Liamoir, que había sido Yago. Este último observa que mientras en la escena el ciego es una figura trágica y el sordo una figura cómica, en la vida real es el sordo el ser trágico, porque puede verlo todo y no puede comunicarse con nadie.

En efecto, el tema de los celos y la traición recibe habitualmente un tratamiento cómico, precisamente a través del juego de diferentes regímenes del ver (saber): puedo hacer del amante traicionado un personaje cómico si muestro que él no ve (no sabe) lo que todos los demás ven (y saben); de la misma manera, transformo en cómico al amante celoso en cuanto muestro lo que nadie más aparte de él ve. En todos los casos, es un problema de focalización, como diría un narratólogo, y los distintos registros de narración de los celos y de la traición dependen de la gestión de los diferentes saberes (narrador, personajes, espectadores). Welles no sólo decide "enfriar" todos los efectos de suspense ligados al distinto nivel de conocimiento (del protagonista, de los personajes, del espectador), en tanto que arranca la narración en el punto en el que todo ya está hecho, ya acaecido, sino que, sobre todo, no utiliza nunca posibles efectos de identificación entre el punto de vista (saber) del personaje y del espectador: el punto de vista de Otelio, manipulado por Yago, viene constantemente dado como *falsa perspectiva*. Y esto no tanto en sentido cognitivo —que es obvio, entre otras cosas, porque está ya todo en Shakespeare—,

sino en el sentido visual, plástico, del término: aquí está la aportación específica, y absolutamente innovadora, de la dirección cinematográfica de Welles, que sacrifica sus dotes de *actor* a sus exigencias como *autor*.

Indudablemente, Welles ha cobrado estímulos de la gran variedad y diferencia de lugares en los que tuvo que rodar para liberar su estro creativo, su gusto ecléctico, sus extraordinarias dotes de "mago". Welles consigue obtener las más apabullantes metamorfosis de los espacios que tiene a su disposición y que pone en escena: al fin y al cabo, *Otello*, precisamente gracias a la gran variedad de escenarios preparados y de "adaptaciones" realizadas, presenta un repertorio extraordinario de soluciones escenográficas y de dirección, con una orquestación muy hábil del contrapunto palabra (sonido)/imagen¹⁹ y de las simbologías espaciales (abierto/cerrado, alto/bajo, lleno/vacío).

Examinemos la secuencia central de la película, el momento en el que Yago insinúa a su general las primeras dudas acerca de la fidelidad de Desdémona, mientras Otelo, por su parte, pasa de una actitud de confianza a una de sospecha. La secuencia empieza con un largo encuadre (alrededor de un minuto y medio) en el que un *travelling* hacia delante muestra a Otelo y a Yago en primer término andando uno al lado del otro bordeando las murallas de un castillo, con un amplia porción de cielo en el fondo. A medida que las insinuaciones de Yago se hacen más apremiantes, se interrumpe el plano y se pasa a una sucesión de planos/contraplanos hasta que los dos, continuando el intenso diálogo, entran dentro de la fortificación donde Yago ayuda a su general a quitarse la armadura. Casi para remarcar la transición de la limpia transparencia del cielo abierto a la claustrofobia del interior, el espacio se hace de verdad laberíntico, por un lado, por efecto de la verdadera selva de columnas en medio a las cuales se mueven los personajes y, por otro, por la compleja articulación de las superficies y los volúmenes en la sucesión continua de arcadas, contrafuertes, sarcófagos, cariátides, nichos y galerías. Como si no fuera suficiente, en la escena en la que la situación dramática llega a su ápice, son encuadrados alternativamente dos espejos convexos, encerrados en un marco circular en forma de rueda dentada, uno de pared y el otro de mesa. Se trata de dos espejos de forma prácticamente idéntica claramente inspirados en el espejo que hace de fondo al célebre *Retrato de los cónyuges Arnolfini* de Jan van Eyck (1434, National Gallery, Londres)²⁰. Hay algo artísticamente barroco en este "desdoblamiento" de un espejo en el interior de una única escenografía. Da la sensación que Welles lo "duplica" con el único objetivo de ofrecernos una especie de repertorio de sus funciones: delante del espejo Otelo parece interrogarse acerca de su propia identidad; en uno de los dos él ve aparecer a sus espaldas a Desdémona (el siguiente contrapunto produce un efecto de extrañamiento a causa del que ya no se sabe cuál es la imagen reflejada y cuál la real); las porciones de espacio que se reflejan sobre los espejos dilatan y complican las perspectivas ya de por sí laberínticas; finalmente, sobre el espejo se van agolpando las sombras de unas rejas que recogen el motivo de la telaraña o jaula anunciado desde la primera secuencia con la jaula en la que está encerrado Yago, repetido infinitas veces a lo largo de toda la película. Esta secuencia, que se abre sobre las aéreas transparencias que hacen de fondo a los dos personajes que pasean por los bastiones del castillo, concluye con la imagen del espejo en el que se reflejan siniestras las sombras de una, ya no tan simbólica, te-

¹⁹ Ver S. Kracauer, *Theory of Film* (Nueva York, Oxford University Press, 1960); traducido al italiano como *Film: ritorno alla realtà fisica* (Milán, Il Saggiatore, 1962), pp. 205-206.

²⁰ No es, entonces, un espejo a la Carpaccio, como impropriamente escribe Naremore (*Orson Welles*, p. 251). Del mismo modo, pienso que se remonta a la célebre pintura de van Eyck el tema iconográfico del perrito que aparece en la parte inferior del *Retrato de los cónyuges Arnolfini* y que simboliza, como es sabido, la fidelidad conyugal (es verdad que perritos muy similares aparecen a menudo en los cuadros de Carpaccio, como por otro lado el mismo Welles recuerda en *Filming Otello*).

lاراña. El espacio se ha transformado ante nuestros ojos y la dirección cinematográfica se ha limitado a seguir los dictámenes de una encubierta dirección de Yago que, no casualmente, a lo largo de la secuencia, quita la armadura a su general que se queda completamente indefenso.

A éste propósito, Welles declara en *Filming Othello*:

En la tragedia, entre las imágenes preferidas de Yago están la red, la trampa, la telaraña, que hacen de él un pescador, un cazador, una araña. Con una telaraña tan pequeña atraparé a una mosca grande como Cassio —dice Yago. Y nuestra cámara detiene estas imágenes delante del objetivo con todo un registro de variaciones: la reja a través de la cual pasa Desdémona para escaparse del padre, la red que le recoge el pelo, las jarcias del barco a Chipre, la fortaleza y las ventanas y las puertas del dormitorio de Otelo al final. Yago fue atrapado por su propia red. Sobrevuela siempre sobre él la jaula de hierro donde le quemará el sol y las gaviotas descuartizarán sus carnes²¹.

Harold Bloom habla de Yago como de un personaje capaz de asumir a la vez el papel de psicólogo, dramaturgo, crítico dramático y teólogo negativo²²: no sólo diseña la puesta en escena, anticipando exactamente las reacciones de los personajes, sino que escribe sus diálogos y juzga su interpretación, poniéndose siempre al lado de la escena.

A menudo se ha dicho que *Othello* es la tragedia de la palabra: es en la palabra, en el relato de él mismo donde Otelo se configura como héroe que enamora a Desdémona y consigue seducir hasta a Brabancio y al senado de la República Veneciana, pero al mismo tiempo es la palabra de Yago la que suscita la idea de la traición y la indignidad de Desdémona.

Othello

(Orson Welles, 1952).



²¹ Este aspecto de la dirección de Welles ha sido puntualmente analizado en M. Del Ministro, *Otelo di Welles* (Roma, Bulzoni, 2000), pp. 28-31.

²² H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human* (Nueva York, Riverhead Books, 1998), traducido al italiano como *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (Milán, Rizzoli, 2001), p. 331.

Así como Otelo es lírico cuando recuerda el encanto que el relato de sus propias gestas producía en Desdémona en el mágico momento del enamoramiento, en la misma medida es inventivo y barroco Yago cada vez que, desde la perspectiva cerrada de su impotencia sexual (esta es la clave interpretativa propuesta por Welles), alude al fantasma del coito: desde la imagen de la "beast with two backs" con la que inquieta a Brabancio, hasta el sorprendente y obsesivo repertorio de imágenes de emparejamientos entre Cassio y Desdémona con las que provoca los celos de Otelo:

Así como lo describen las palabras de Shakespeare, la obra maestra de Yago consiste en la degradación del lirismo de Otelo en explosiones de irracionalidad, en el quebrantamiento de la sintaxis y en obsesivas repeticiones: acostarse con ella, sobre ella, pero si decimos esto la calumniamos, acostarse sobre ella por la cruz de Dios²³.

En el *Otello* de Welles, que mantiene la orquestación verbal shakesperiana, todo se traslada a la mirada. El drama de la palabra se convierte en un drama de la mirada: es la mirada de Yago la que, apoyándose sobre cosas y personas, transforma su significado, los carga con su enorme, absoluta, valencia negativa. Bajo la mirada de Yago, del que dice "I am not what I am", nadie más puede continuar *siendo lo que es*. Welles encuadra las miradas de Yago, que se fijan sobre cada acontecimiento, desde detrás de la escena, desde un lado y desde arriba; cada campo/contracampo, cada encuadre contextualizado como subjetivo o semisubjetivo, marca en realidad una única ininterrumpida metamorfosis maligna. La clave de esta genial toma de posición de la dirección está ya consumada en la secuencia de apertura de la película. Junto a las fastuosas imágenes del cortejo fúnebre, tomadas desde angulaciones insólitas y fuertemente "contrastadas" en los efectos de contraluz, Welles nos enseña la jaula en la que está encerrado Yago, que es levantada lentamente sobre la alta muralla de la fortaleza. Este lento movimiento ascensional recuerda el de una grúa, la plataforma móvil en la que se coloca la cámara para rodar desde arriba. Todo esto produce la impresión de que sobre la escena entera se apoya la mirada de Yago que, desde el interior de su jaula, observa la conclusión del drama que él ha concebido y "dirigido". Esta forzada, ostentosamente artificiosa, sugestión metafílmica puede entonces tener una correspondencia, debido también a la interpretación de Michael Mac Liammoir en el papel de Yago, con una interpretación contenida, *sottotono*, distante, como la que el Welles director impone al Welles actor.

Una desesperada vitalidad (Pasolini)

Che cosa sono le nuvole? de Pier Paolo Pasolini, episodio de la película colectiva *Capriccio all'italiana* (1968), constituye un capítulo aparte en la historia de la fortuna cinematográfica del Otelo shakesperiano. En su cortometraje, Pasolini pone en escena una especie de apólogo en el que dos títeres que representan a Otelo (Ninetto Davoli) y Yago (Totò) conquistan una humanidad propia después de haber muerto como personajes, después de haber salido de la ficción de teatro; como el Pinocchio de Collodi, los títeres de Pasolini pierden su naturaleza de muñecos de madera y se convierten en seres humanos ("de carne y hueso"): es la muerte, una muerte violenta, el acontecimiento que les arranca de la jaula de la ficción y, literalmente, los *proyecta* hacia la vida real. Es el público mismo el que, indignado por la crueldad de Yago y la credulidad de Otelo, invade el escenario y destroza los cuerpos de los títeres poniendo fin a su ficticia existencia e insertándolos en la vida ver-

²³ Transcripción del doblaje de la versión italiana de *Filming Otello*.



Ninetto Davoli y Totò en *Che cosa sono le nuvole?* (Pier Paolo Pasolini, 1968).

dadera que, desde la perspectiva de la muerte, les hace descubrir la “desgarradora, maravillosa belleza de lo creado”.

Che cosa sono le nuvole? puede ser definido como un pastiche en el que confluyen distintas sugerencias. Las shakesperianas son quizás las más vistosas, pero desde luego no son las únicas y quizás tampoco las más importantes. Es un *collage* de citas shakesperianas la canción que Domenico Migugno, en el papel de “*immondezzaro*”²⁴, canta en el prólogo y el epílogo. En realidad, el prólogo funciona, al menos en parte, como secuencia de créditos iniciales, en cuanto presenta un cartel que, sobre el fondo de una reproducción de *Las meninas* de Velázquez, muestra el nombre del director y el título de la película. La canción dice: “Que pueda ser condenado si no te amo / y si así no fuera no entendería ya nada”, que retoma, con variaciones, estos dos versos del acto III, escena III: “*Perdition catch my soul / But I do love thee! And when I love thee not / Chaos is come again*”²⁵. Y otra vez: “Todo mi loco amor lo sopla el cielo, lo sopla el cielo, así”, que evoca, cambiando completamente el significado, el verso “*All my fond love thus do I blow to heaven*” (a. III, sc. III)²⁶. Así como el énfasis interpretativo de Domenico Modugno transforma los versos de Shakespeare en puro léxico de canción ligera (loco amor, cielo), de la misma manera la dialéctica escenario/realidad es llevada por Pasolini a la propia visión lírico-elegiaca, según el canon del cine de poesía que él había enunciado poco antes (1965)²⁷. En realidad, los elementos de la «tragedia de Oтелo» son volcados a lo cómico por Pasolini en cuanto los expone a las bromas y las burlas típicas del teatro de variedades, del que provienen, además de Totò, los actores sicilianos Franco Franchi (Cassio) y Ciccio Ingrassia (Roderigo). Pasiones y un destino ineluctable, técnicas de manipulación y estrategias de aniquilamiento son reconducidas a la lógica del sen-

²⁴ “Basurero” en el dialecto romano, N.d.T.

²⁵ Con toda evidencia, se hace referencia a la versión italiana de W. Shakespeare, *Teatro*, traducido al italiano por Cesare Vico Ludovici (Turín, Einaudi, 1960), vol. III, p. 123: “Deliziosa bambina, ch’io possa esser dannato, se non ti amo: se così non fosse, sarebbe il caos!”

²⁶ “Guarda, Yago, todo mi loco amor lo soplo al cielo, así”, en W. Shakespeare, *Teatro*, p. 132.

²⁷ P. P. Pasolini, «Il cinema di poesia (1965)», en *Empirismo eretico* (Milán, Garzanti, 1972), pp. 171-191. Traducido al castellano en *Nuestro cine* (n.º 46, 1965), pp. 50-60.



Che cosa sono le nuvole?
(Pier Paolo Pasolini, 1968).

tido común y de los instintos primarios, que es precisamente lo que ayuda a Totò y Ninetto a sustraerse al destino de la tragedia y a vivir en la dimensión de las puras sensaciones; no serán nunca personajes y, seguramente, nunca de una tragedia, nunca de una historia cumplida. La pirandelliana “desgarradura en el cielo de papel” se convierte en el agujero a través del cual pueden por fin mirar la “congojosa, maravillosa belleza de lo creado”. Difícil, viendo los dos encuadres de las nubes en la secuencia final del cortometraje de Pasolini, no pensar en las dos visiones de un cielo luminoso, y apenas ocupado por alguna cándida nube, que en el incipit de *Othello* de Welles aparecen a través de un encadenado después del encuadre del cuerpo sin vida del Moro transportado en cortejo fúnebre: casi una especie de plano subjetivo del muerto. Me gustaría poder demostrar que Pasolini tuvo presente precisamente el inicio de la película de Welles (que, hay que recordar, había trabajado para él en *La ricotta*) cuando pensó en los dos planos subjetivos desde el punto de vista de sus dos personajes títeres muertos/hombres que han vuelto a nacer, pero no he podido encontrar ningún indicio o referencia directa de que el poeta director hubiese visto esta película. Efectivamente, es el significado lírico-subjetivo de los dos encuadres de las nubes lo que da sentido a esta “liberación” de los personajes de la jaula de la ficción, de los automatismos de la lógica narrativa del cine, esa misma lógica a la cual Pasolini, en su beligerante y polémica intervención “semiológica” acerca de la “lengua” del cine, oponía las razones de la poesía, es decir, las razones del yo subjetivo, lírico, “arbitrario”²⁸.

Missing Othello (Carmelo Bene)

En el *Othello* de Welles las manipulaciones operadas en la banda sonora no son menos importantes que las practicadas en la *bande-images*. Como ha observado Joseph McBride, extrañamente, la voz de Roderigo (Robert Coote) es doblada por Welles mismo²⁹: con rigor de términos, los efectos de montaje tienen que ver no sólo con la sustancia visual de la película, sino también con la sonora (o mejor, con la relación entre la

²⁸ P. P. Pasolini, “Il cinema di poesia (1965)”, en *Empirismo eretico* (Milán, Garzanti, 1972), pp. 171-191.

²⁹ J. McBride, *Orson Welles* (Londres, Secker & Warburg-BFI, 1972), p. 119.

visual y la sonora). Esta "extrañeza" del *Otello* wellesiano nos induce a acercarnos al *Otello* de Carmelo Bene, que consideramos aquí en su versión "televisiva", grabada en 1979 y montada por Rai-Educational sólo en 2001, el año entonces de la muerte del actor. El material filmado por Carmelo Bene en 1979 había sido estudiado como documentación relativa al espectáculo teatral de ese año³⁰ o como "potencial" obra audiovisual; y como tal está tratado, junto con el resto de la producción en vídeo, en la monografía de Cosetta Saba sobre el cine de Bene³¹. Sin embargo, sólo ahora esta obra puede ser considerada en su forma definitiva.

Dos días después de la muerte de Carmelo Bene, ocurrida el 16 de marzo de 2002, en el Teatro Argentina de Roma fue proyectada la versión montada de *Otello*, la misma transmitida a las 24 horas del mismo día por Raitre y varias veces repuesta por el canal satélite Rai-Educational³². Para la ocasión, la oficina de prensa de Rai hizo público un corto mensaje, de una sola línea, fechado el 12 de marzo, que Carmelo Bene envió a Renato Parascandolo, director de Rai-Educational: "Con esta nota declaro que el montaje de *Otello* ha de considerarse terminado"³³. Confieso que este anuncio, que evidentemente Bene escribió en vísperas de su propia muerte, me inspiró desasosiego. Delante de ese exterminado material (15 horas de grabación) que se había quedado como "suspenso" durante más de veinte años y que es "fijado" en su forma definitiva con ocasión de la muerte de Carmelo Bene, no se puede no pensar en la reflexión de Pasolini acerca de la relación entre muerte y montaje.

Es entonces preciso morir, porque, *mientras estamos vivos, carecemos de sentido* y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos y al que otorgamos la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. *La muerte realiza un fulminante montaje de nuestras vidas*: es decir, escoge los momentos realmente significativos³⁴.

En la proyección en el teatro Argentina de Roma de este vídeo, que retoma el que el mismo Carmelo Bene definió como "el más lírico e hiriente de sus espectáculos"³⁵, me parece ver una especie de equivalente de un famoso fragmento de la *Recherche* de Proust: es el momento en el que el narrador, en la noche de la velada fúnebre por la muerte de Bergotte,

³⁰ Véase G. Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare* (Roma, Bulzoni, 2000), pp. 115-136.

³¹ C. Saba, *Carmelo Bene*, (Milán, Il Castoro Cinema, 1999), pp. 109-114.

³² Dirección: Carmelo Bene. Escenas: Carmelo Bene. Iluminación: Carmelo Bene. Vestuario: Carmelo Bene. Intérpretes: Carmelo Bene (Otelo), Michela Martini (Desdémona), Cosimo Cinieri (Yago), Cesare dell'Aguzzo (Casio, Brabancio, Lodovico), Beatrice Giorni (Roderigo), Rossella Bolmida (Emilia, Blanca). Rodaje realizado en Turín en 1979. Montaje (2001): Rai-Educational, Giorgio Gianoglio (dirección del montaje: Marilena Foglietti).

³³ Este es el texto relativo, publicado en <http://www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp>: "Como último golpe de escena de un gran actor, hoy 18 de marzo, día de la conmemoración en su honor en el Teatro Argentina y de la transmisión de "Otello", por correo ha sido remitida a Parascandolo, director de Rai-Educational, una carta fechada 12 de marzo firmada por Carmelo Bene, cuyo texto, de una sola línea, dice: "Con esta nota declaro que el montaje de *Otello* ha de considerarse terminado." Renato Parascandolo, que ha estado con Bene en este último compromiso: "Creo que hoy he entendido por qué aplazó cualquier presentación de esta película en festivales o en televisión, ya que deseaba que éste fuera el último y único mensaje final: un testimonio de arte y vida en lugar de la tradicional ceremonia de conmemoración fúnebre."

³⁴ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, p. 245.

³⁵ C. Bene y G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Milán, Bompiani, 1998).



Imagen de *Otello o la deficienza della donna* de Carmelo Bene en su versión teatral.

evoca la imagen de los volúmenes de su escritor favorito que, dispuestos de tres en tres en los escaparates iluminados, velaban “como ángeles con las alas desplegadas”³⁶.

Si el *Otello* de Welles fue realizado bajo el estandarte del montaje, en la base del *Otello* de Carmelo Bene se encuentra una estética del *missaggio*. El *missaggio* es esa fase de la creación de una película en la que las varias bandas sonoras, obtenidas a través de la grabación en directo del sonido durante el rodaje, el doblaje, la reproducción de la música y los efectos especiales sonoros, son mezcladas en una única cinta magnética que se convertirá en la banda sonora de la película en su versión definitiva³⁷. Ya en sus espectáculos teatrales Carmelo Bene había introducido hacía tiempo una verdadera banda sonora con efectos de *missaggio* similares a los del cine y con combinaciones entre voz directa (con utilización de micrófonos y amplificadores) y voz reproducida. Los efectos de *missaggio* en el *Otello* teatral jugaban un papel importante si se tiene en cuenta que en el texto relativo ya estaban previstos efectos de “doblaje”.

La voluntad de Yago en el *Otello* será mejor entregarla sólo a esto:

Un Roderigo mudo

Un Brabancio vocalmente manipulado por Yago

Y sobre todo Michele Cassio

“doblado” –de forma sincrónica o no– siempre por Yago³⁸.

Y justo a propósito de la edición teatral de 1979, Carmelo Bene habló de “escena reducida a plano de escucha”³⁹. Seguramente, esta “reducción” de la escena resulta más evidente en el montaje definitivo. La utilización insistente del primerísimo plano, el empleo de montaje interno del encuadre (en el que al lado del primerísimo plano de Otello “se enciende” el de Desdémona), los efectos de primerísimo plano sonoro (con todas las variaciones, del hablado al gritado o al susurrado), la utilización de fundidos electrónicos con los que el encuadre se vuelve blanco: todos estos procedimientos no hacen sino enfatizar esa

³⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La prigioniera*, Milán, Mondadori, 1995, p. 202.

³⁷ Definición sacada de G. Grazzini, *Le mille parole del cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 131-132.

³⁸ C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna* (1987), en *Opere* (Milán, Bompiani), 1998, p. 836.

³⁹ C. Bene y G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 346.

impresión de un espacio mental, mucho más cercano al que propondría llamar un espacio radiofónico (en oposición al espacio filmico o televisivo). Significativa la modalidad con la cual es marcada la transición del prólogo al primer movimiento (y el empleo del término musical para describirlo es significativo): la imagen de un cuadrado blanco sobre fondo negro, perfectamente abstracta, lírica como en un cuadro de Mark Rothko, se anima y arruga ligeramente y se convierte en el pañuelo con el que Yago, en el acto de exhibirse en una ruidosa sonada de nariz, esconde la cara (el mismo procedimiento es utilizado antes de la llegada de Otelo a Chipre). Un efecto análogo es realizado en el fragmento en el que, como se dice en el texto, Emilia "paulatinamente desaparece como tragada por la negrura, observada desde lejos por Yago, iluminado como por el mal tiempo"⁴⁰: en este caso, la imagen realista de la mujer tumbada en la cama, en un nudo de sábanas deshechas, se transforma, dando paso a una composición "informal", mientras la música sube en un *crescendo* enfático y se oye la voz fuera de campo: "Cuanto presentimiento en una canción... ¿Puedes oírme todavía?... ¿Tú me escuchas?... Yo muero como un cisne... Muero en música"⁴¹.

Esta transmutación de la imagen física en abstracción o viceversa, de la abstracción en detalle realista (que el empleo del medio electrónico hace más fluida), es paralela a transiciones, a menudo imperceptibles, de la palabra pronunciada (en campo), a la voz reproducida, de la voz real a la mental, con insertos de música (de Verdi) y *missaggi* de todo tipo. Todo esto incrementa el efecto de espacio mental introducido por la acentuación en sentido "radiofónico" de la escena (la escena como "plano de escucha").

Por otro lado, no era la primera vez que Carmelo Bene trabajaba en el medio a través del principio de la sustracción, empobreciendo el medio a disposición, en una especie de regresión desde lo teatral (o televisivo) a lo radiofónico. Ya Deleuze había encontrado una especie de dialéctica de sustracción-imputación/proliferación-prótesis en el conjunto de las intervenciones que Carmelo Bene opera sobre los textos que pone en escena⁴². De la misma manera, él opera sobre los *medios*, ya sean el cuerpo, la voz, el dispositivo teatral, cinematográfico, televisivo: el principio de sustracción es aplicado, como en este caso, al medio televisivo que experimenta una regresión al radiofónico; o, al contrario, al cuerpo, a la voz, que son dilatados, amplificados, multiplicados a través de prótesis representadas por micrófonos, reproductores, pantallas, espejos que proyectan la desnuda escena teatral hacia efectos de tipo cinematográficos (efectos de montaje y *missaggio*, efectivamente)⁴³.

Con gran lucidez, Carmelo Bene había dado, en las notas introductorias de *Otello o la deficienza della donna*, la clave interpretativa de su puesta en escena teatral de *Otello*, enunciando el principio de la doble trama: la trama en el sentido convencional y corriente del término, y la trama del pañuelo (tejido, *texturas*), es decir, material escénico, material plástico, color (naturalmente, blanco).

El *pañuelo* es el simulacro, el duende "inocente" de la *intriga*: esa segunda trama que oscurece desde la incompreensión de ella misma (ridiculminimiza) la "trama" primera. Fútil⁴⁴.

⁴⁰ C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, p. 914-915.

⁴¹ C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, p. 915.

⁴² Véase G. Deleuze, "Un manifesto di meno", en C. Bene y G. Deleuze, *Sovrapposizioni* (Milán, Feltrinelli, 1978), pp. 69-70.

⁴³ Véase A. Costa, "Carmelo Bene", en A. Ferrero (ed.), *Storia del cinema IV. Italia anni Settanta e nuove cinematografie* (Venecia, Marsilio, 1981), p. 48.

⁴⁴ C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, p. 835.

Después de haber asumido, desde el principio del *missaggio*, la idea de un “montaje vertical” (que privilegia las relaciones metafóricas de la poesía en oposición a las metonímicas de la prosa, de la narración, de la dramaturgia)⁴⁵, Carmelo Bene opera una desestructuración del texto dramático: opera entonces sobre (y con) la textura de la voz, el timbre de los sonidos, el color de los objetos (el blanco de la piel de Desdémona, el negro-humo que pasa de la cara de un actor al pañuelo y a la cara de otro). El teatro de Carmelo Bene es un teatro matérico, en la misma acepción que éste término tiene en pintura, en el expresionismo abstracto, por ejemplo, o en la pintura neo-figurativa de Francis Bacon⁴⁶. De la misma manera, él trabaja sobre la tesitura dramática del texto shakesperiano y sobre la propia estrategia de dirección, avanzando por abstracciones como “lo femenino”, la “cualidad de los actores sin papel” y colocándolas más allá del “concepto de representación”, más allá del “principio de ficción”⁴⁷.

Precisamente porque en el texto shakesperiano Yago puede afirmar “*I am not what I am*”, en la escena de Carmelo Bene todos los elementos en juego *no son lo que son*, están constantemente en trance de convertirse en algo distinto de lo que son: “un pañuelo de cuarenta centímetros se convierte en vela, estandarte, alcoba desmedida y ropa desgarrada”⁴⁸.

El objeto, como por otro lado el personaje (ya sea Otelo, Yago o Desdémona), es sustraído a la intriga, al *plot*, en el que su papel está definido una vez por todas, y a partir de aquí empieza el juego de las repeticiones, proliferaciones, injertos. El montaje de *Otello* puede decirse terminado en cuanto que es el principio mismo del *missaggio*, del “montaje vertical” que permite sustraer las voces, los cuerpos, los colores, al tiempo lineal de la trama (en el sentido convencional, narrativo o de la dramaturgia, del término) y elevar la “trama” del objeto (el pañuelo) en emblema según la lógica combinatoria de un tiempo cíclico, obsesivamente repetitivo: de esta manera, Otelo puede, *de tanto en tanto*, encontrar motivaciones para lo que hace (“Es la causa... Es la causa, mi alma”); puede, *de tanto en tanto*, estrangular a Ofelia (“Dulcísima, conviene que tu mueras de tanto en tanto”). Ya en el texto de *Otello, o la deficienza della donna* estaba previsto este cierre en la circularidad del tiempo cíclico, cuando una didascalia sugería que el final, del que se han sacado estas últimas citas, fuera colocado «EN CABEZA DEL “ESPECTÁCULO”, COMO



Carmelo Bene
caracterizado como
Otelo.

⁴⁵ Acerca del concepto de “montaje vertical”, ver S. M. Eisenstein, *Il montaggio* (Venecia, Marsilio, 1986), pp. 129-216.

⁴⁶ Acerca de las relaciones entre el teatro de Carmelo Bene y la pintura de Bacon, ver P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (Milán, Bompiani, 1997), pp. 93-94.

⁴⁷ C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, p. 835-837.

⁴⁸ Bene y Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 346.

VERDADERO PRÓLOGO»⁴⁹. Es una operación de montaje que sustrae el final (del texto escrito) a su original colocación y lo lleva, en parte al inicio de la obra, en parte al final. En el *Otello* televisivo de Bene no sólo todo ha ocurrido ya, como en el *Othello* de Welles, sino que también todo *ha sido dicho ya*: a partir de ahora sólo podrá ser repetido *de tanto en tanto*. La *in-finitud* del texto encuentra en el montaje su forma *de-finitiva*: en el último encuadre, a Desdémona que implora: "... ¡Matadme!... ¡Mañana!...", Otelo contesta: "Es demasiado tarde..." Y finalmente, "Ah, eso es... Hace tiempo, yo en Alepo", mientras la imagen lentamente se ennegrece.

ABSTRACT. In addition to provide a brief survey of films (especially Italian ones) inspired by Shakespeare's plays and in particular by *Othello*, this essay discusses three different stagings of the play: the classic one by Orson Welles, the burlesque one by P.P. Pasolini's *Che cosa sono le nuvole?*, and the one by Carmelo Bene. Conceived as a theatrical production for television (1979), Bene's filming was completed only a few days before his death, thus becoming a sort of spiritual testament. In relation to Welles's film, this essay investigates the relationship between the sober style of acting and the sophisticated framing and montage effects. As to *Che cosa sono le nuvole?*, it analyzes the system of intertextual relations regarding painting, the puppet theater, and Pasolini's poetry. In the case of Bene's *Othello*, the text explores the complex interweaving of verbal, visual and sound elements underlying one of the most original stagings of Shakespeare's play. ☪

⁴⁹ Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, pp. 916-917.