



SHAKESPEARE

Otello

ELIO
DE CAPITANI

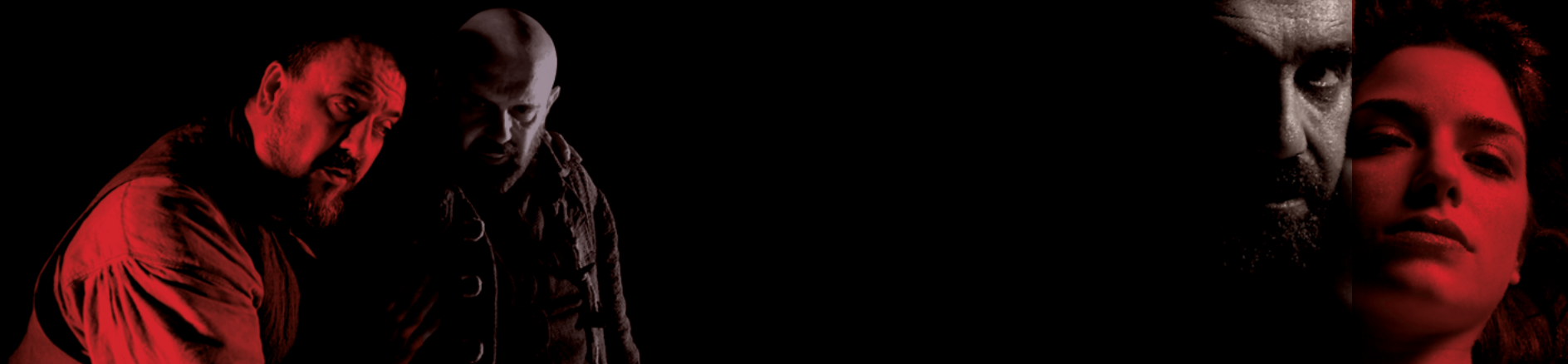
FEDERICO
VANNI

“NON MI SOTTRARRÒ DAL DIRE CHE AVREI DESIDERATO

“I do not shrink from saying that I wish this Tragedy had never been written”

CHE QUESTA TRAGEDIA NON FOSSE MAI STATA SCRITTA”

H. H. Furness ¹



“Mi giurava
che era una storia strana, molto strana,
che era una storia triste, molto triste,
che avrebbe preferito non saperla
ma che avrebbe voluto essere me.”
(Otello, atto I scena III)

Note all'Otello

Da sempre *Otello* esercita una singolare attrazione su lettori e spettatori, eccitante, penosa, quasi intollerabile: grande racconto nero di una caduta, perturbante tragedia della gelosia e del sesso, dei rapporti inter-razziali e culturali, del dubbio e della potenza manipolatoria delle parole. *Otello* è ancora oggi una proiezione prodigiosa che dal passato si rivolge al nostro conflittuale e contraddittorio presente, come un congegno misterioso messo lì per 'innescare' una risposta emotiva sui presupposti ideologici e su tutti i fantasmi collettivi con cui una società costruisce e rinsalda in tempo di crisi i propri parametri, ovvero proiettando 'fuori di sé' - sullo *straniero* - tutto ciò che ha di irrisolto e inconfessabile: moralismo puritano, xenofobia, voyerismo sessuale e sessuofobia, pur di dare fondamento e giustificazione ai propri timori, alla

misoginia, alla dannazione dell'*altro* e a tutte le tante forme d'intolleranza sociale, pubblica e privata, di cui si compone. Allora rileggere oggi l'*Otello* - e Otello stesso - provando a spogliarlo della "tradizione" di tragedia *solo* della gelosia, per tornare al cuore del meccanismo drammatico e della parola shakespeariana, significa innanzitutto portare in primo piano il nodo indissolubile - antropologico e sociale, immaginario e psichico - tra me e l'*altro*, tra l'altro e gli *altri*, tra il simile e il dissimile, tra quello che conosciamo e ciò che come un abisso resterà sempre estraneo e inconfessabile. Significa lasciarsi implicare dai meccanismi formidabili del testo e dell'azione e, soprattutto, dai *presupposti* che alimentano lo sviluppo della vicenda, dai più nascosti pensieri che stanno a *monte* delle azioni. La vicenda del Moro di Venezia, non a caso, intrappola lo spettatore dispietandosi in una

¹ H. H. Furness è stato il fondatore alla fine dell'Ottocento della prestigiosa edizione "New Variorum" di tutti i drammi shakespeariani.

linea narrativa fulminea, unitaria e densa di presagi - tre giorni appena - che questo nuovo *Otello* ha voluto lasciare alla sua formidabile velocità, alla cieca leggerezza dei fraintendimenti e all'essere sempre di ogni scena già nel vivo dell'azione, *in medias res*, consentendo al formidabile montaggio incrociato su cui Shakespeare costruisce tutta la trama narrativa dell'*Otello* di agire *libero* e imprevedibile nell'andamento dello spettacolo.

Di certo Iago - abile conoscitore dell'animo umano e 'untore ideologico' - registra e manipola, scrive e dirige l'azione, ma nell'*Otello* che si è disegnato nessuno sembra immune dal suo contagio e da quello di tutti i pregiudizi che condizionano i desideri, i rimossi e le società di ieri e di oggi. Come se tra il bianco Iago e il nero Otello si giocasse una partita che investe il sistema stesso di una cultura e tutti i suoi protagonisti senza, quasi, eccezione. A guardar bene infatti ogni personaggio, a causa di un *lack* - una mancanza o difetto, di percezione, interpretazione, visione - mente, omette, inganna o s'inganna: Desdemona s'innamora non *esattamente* di Otello, ma dei suoi racconti, della figura enigmatica e straordinaria; omette per paura forse o solo per arroganza giovanile d'aver perduto quel

fazzoletto così significativo. Cassio si lascia convincere da Iago a manipolare la stessa Desdemona. Roderigo mette nelle mani di Iago il successo del proprio desiderio. Emilia preferisce non pensare e dare al proprio marito il fazzoletto pur di ottenere una qualche considerazione. E Otello deve sapere perché non ha una realtà propria abbastanza forte da contrapporre a quella di Iago: le sue azioni e le onorificenze sono nulla rispetto al desiderio di aver accesso ai segreti più intimi della società d'adozione, Venezia. Da straniero assimilato al codice cristiano e a quello umanistico 'cede' e 'cade' nella rete di Iago: *"In tutto questo sento una gran puzza di un istinto malsano, di squilibrio, di gusti turpi, gusti innaturali. [...] Solo ho paura che magari lei, tornata lucida, possa confrontarvi con gli uomini che vede al suo paese"*.

Fino a che, sul precipizio della tragedia, di fronte al corpo senza vita di Desdemona, quella stessa Emilia - proprio una donna in questa tragedia d'inquietante, modernissima misoginia - farà una formidabile 'uscita dal copione' di Iago, svelandone pubblicamente la macchina di manipolazione, odio e menzogne. Inevitabile allora immaginare *Otello* come un gioco di rifrazioni, inganni e perversioni prospettiche, come tragedia

della visione distorta, dell'omissione e dell'allucinazione per provare a 'raccolgere' la trama di un dramma del pensiero, del sospetto, della confessione - imposta o costruita - e dell'inganno. E lasciare che il dispositivo spettacolare solleciti la collaborazione fondamentale della vista, della prova oculare, pervertendola, come quel fazzoletto che solo apparentemente occupa lo spazio sicuro in cui si focalizza lo sguardo.

Otello si sviluppa in gran parte nel segno dell'immaginario, e la sua travolgente carica fantasmatica legata all'ordine della rappresentazione ci ricorda ancora una volta che la scrittura e le cose non si somigliano più, e che il mondo e il reale tutto ci vengono riconsegnati, oggi, con un obliquo senso di estraneità e allucinazione. Artefice di questa proiezione distruttiva Iago è anche la prima vittima, assieme a Otello, della categoria dell'*estraneità* e di tutti i fantasmi storici che la accompagnano.

"Raccontate di me per quel che sono".

È la preghiera che Otello rivolge ai presenti prima di togliersi la vita. Ma come esaudirla? Pochi istanti più tardi, nel levare la mano su di sé, egli si paragona al turco blasfemo da lui ucciso ad Aleppo, immaginandosi a

un tempo come cristiano e come infedele, come vittima e come giustiziere di se stesso. Otello non può godere del privilegio di Amleto: la certezza che le sue ragioni gli sopravvivranno grazie a quell'ambasciatore fedele che è Orazio: il suo appello è rivolto a tutti e a nessuno in particolare. L'assoluta solitudine lo costringe così a farsi carico della propria orazione funebre. Otello ha reciso i rapporti con il proprio passato - barbaro e magico - ma nel suo nuovo mondo - occidentale e civile - è andato incontro alla rovina. Così, anche in punto di morte, egli si racconta ma stenta a costruire un'immagine stabile e coerente di se. A lui è negato il privilegio dell'eroe tragico che, come dice Hanna Arendt, "acquista conoscenza risperimentando ciò che è stata attraverso la sofferenza e, in questo pathos, risoffrendo il passato, la rete di atti individuali si trasforma in un evento, un tutto significativo".

Nella tragedia del Moro non c'è ombra di catarsi, né di un male culturalmente codificato cui poter dare un nome.

"Ogni parola è uno strumento rotto" e nessun ordine, seppur precario, viene ristabilito. Iago racconta e *dis-piega* i propri 'motivi' nel corso di tutto il testo, ma rifiuta nel modo più assoluto di *dire* la ragione profonda dei suoi





atti: “Non chiedetemi niente. Quello che sapete, sapete, d’ora in poi io non dirò più una parola”. Così in questo nostro *Otello* dell’orrore senza nome, Iago si muove come la parte inconscia di ogni uomo e accettarne in profondità la vicenda significa co-imputarsi irrimediabilmente e arrivare, forse, a rimettere in questione la nostra stessa cultura. Perché la perturbante sapienza di Shakespeare, grazie al suo scaberrimo finale, getta Otello direttamente nel mondo moderno, lasciando in scena un *residuo indicibile* di cui è il pubblico stesso a dover rispondere.

Le scene immaginate da Carlo Sala per questo *Otello* - per mobilità, temperatura e atmosfera - obbediscono all’andamento improvviso e allo stato emotivo dei personaggi, come se nessun muro o parete riuscisse più a trattenere o fermare il precipitare degli eventi che dalla prima scena si mette irrimediabilmente in moto. Gli spazi e le materie lavorano sulla dicotomia di chiari e scuri, di luci e ombre che moltiplicano e manipolano la visione attraverso le grate, sugli ori e le trasparenze di grandi sipari. Una deformazione che ricorda la fragile consistenza delle relazioni come giochi d’ombre e materie ad

adombrare la Venezia politica con i suoi ori bruniti e fangosi, e il vuoto isolamento – come di un interno dell’anima – di una Cipro sbiancata dalla salsedine e dal vento.

Le musiche originali di Silvia Colasanti - per corde e percussioni - disegnano una partitura musicale segretamente melodica, quasi impercettibile nella composizione frammentata e persistente che lentamente si svela, si ricompone e si assesta in un’eco, come in-seguendo, assecondando o presagendo le linee drammaturgiche dell’azione, per andare poi a coagularsi nelle sensibilissime variazioni della *Canzone del Salice* immaginata e scritta per questo *Otello* con un quartetto tutto contemporaneo e sulle note armoniche di una voce sola.

Una lettura tutta contemporanea che prende vita e ‘si tiene’ sulla nuova traduzione di Ferdinando Bruni, traduzione sempre sensibile alla bellezza dell’endecasillabo, ma libera da ogni inclinazione letteraria e così attenta all’alternanza di lingua alta e bassa da restituire all’italiano la viva fluidità della lingua parlata e la stratificazione di tutta la sua storia. “Tradurre Shakespeare è pacificamente impossibile,” - dice Cesare Garboli - “la lingua inglese, come il cinese,

è monosillabica. Shakespeare alterna il comico al tragico, quindi la prosa al verso e ciascuno dei suoi veloci pentametri, nella sua corsa, contiene e fa rotolare tante parole di significato, colore, timbro, valore diverso come grandi e meravigliosi sacchi della Befana, calze di robusta e morbida lana inglese dove dentro ci sta tutto, salumi, biscotti, cioccolato, caffè, torrione, carbone, ecc. ecc. ”. E Bruni - con il suo *Otello* che è letteralmente un copione destinato a degli attori e a un regista, copione non da leggere, ma da ascoltare - risponde: “Si dice spesso – e chi può negare la fondatezza di tale affermazione – che ogni traduzione di Shakespeare non può essere che una pallida ombra dell’originale. Vero. Che ogni trasposizione in un’altra lingua, e ancor più nell’italiano, non può che comportare perdite notevoli in termini di musicalità, ritmo, concisione, ricchezza di vocaboli e di suoni, giochi di e con le parole, stratificazioni di senso. Verissimo. Se ne deduce quindi che sarebbe meglio non metterlo in scena Shakespeare. Ma chi il teatro lo fa, e chi il teatro lo ama, pur condividendo questo rigore, sarà altrettanto pronto a tradirli in nome di un principio di piacere irrinunciabile: quello di rappresentare e di veder rappresentato un testo di Shakespeare.

E quindi *bisogna tradurre*. Cercando di seguire, se non riprodurre, la traccia di un percorso linguistico sontuoso, popolare e sofisticatissimo, musicale e concreto. E, a costo di apparire fuori moda, ho scelto l’endecasillabo che mi sembra il più simile al ritmo naturale in cui si esprime la lingua italiana – come dimostra anche questa frase. Per il resto mi sono fatto guidare dalla semplicità, dal tentativo di risultare comprensibile, da una caratterizzazione non greve del linguaggio dei singoli personaggi e dalle fantasie che Elio De Capitani e Lisa Ferlazzo Natoli hanno diviso con me sullo spettacolo.”

In scena tanti interpreti che nelle ultime stagioni hanno contribuito ai successi dell’Elfo: Federico Vanni si contrappone a De Capitani nel ruolo di Iago; Emilia Scarpati Fanetti - giovane interprete di Soraya nell’affresco *Afghanistan: il grande gioco* - nell’edizione 2018 di questo *Otello* dà vita a Desdemona; Angelo Di Genio – Biff in *Morte di un commesso viaggiatore* - disegna Cassio; Cristina Crippa presta corpo ed esperienza a Emilia. Arricchiscono il cast Alessandro Averone nel ruolo di Roderigo e del Buffone, Gabriele Calindri, Massimo Somaglino, Carolina Cametti e Michele Costabile.

Otello

DI WILLIAM SHAKESPEARE
REGIA DI ELIO DE CAPITANI E LISA FERLAZZO NATOLI
TRADUZIONE DI FERDINANDO BRUNI
SCENE E COSTUMI DI CARLO SALA
MUSICHE ORIGINALI DI SILVIA COLASANTI

CON
ELIO DE CAPITANI Otello
FEDERICO VANNI Iago
EMILIA SCARPATI FANETTI Desdemona
CRISTINA CRIPPA Emilia
ANGELO DI GENIO Cassio
GABRIELE CALINDRI Brabanzio/Graziano
MASSIMO SOMAGLINO Doge/Montano
ALESSANDRO AVERONE Roderigo/Bufone
CAROLINA CAMETTI Bianca
MICHELE COSTABILE Ufficiale/Ludovico

SUONO DI GIUSEPPE MARZOLI
LUCI DI MICHELE CEGLIA

LE MUSICHE SONO ESEGUITE DA
GIANLUCA GIGANTI
QUARTETTO GUADAGNINI
LEONARDO RAMADORI
QUARTETTO VOCALE:
ELISA PAGLIALUNGA, GIORGIA BRUNO
ALBERTO DORIEO, ANITA RUFINI,
MAESTRO CONCERTATORE ROBERTO CIAFREI
VOCE SOLISTA ARIANNA VENDITTELLI

Il Canto di Atropo è utilizzato per gentile concessione
di Casa Ricordi

ASSISTENTE ALLA REGIA SOFIA SIRONI
ASSISTENTE SCENE E COSTUMI ROBERTA MONOPOLI
CAPO MACCHINISTA GIANCARLO CENTOLA
MACCHINISTI TOMMASO SERRA E SIMONE GUARINO
ELETTRICISTA ADRIANA RENNA
FONICO LUCA DE MARINIS
SARTA ORTENSIA MAZZEI

ALLIEVE SCENOGRAFE CATERINA POMANTE
GIUDITTA VERDERIO
ALLIEVA COSTUMISTA SILVIA NARULI
ALLIEVO FONICO GABRIELE CARDULLO
ALLIEVO ILLUMINOTECNICO MATTIA CURCIO
COSTUMI REALIZZATI DALLA SARTORIA SAN VITTORE
nell'ambito del progetto "SHAKESPEARE - 400 ANNI
IL BACK STAGE: progetto di mentoring i futuri
professionisti del settore"

ORGANIZZATRICI DI COMPAGNIA MICHELA MONTAGNER
ANTONIA PROTO PISANI
FOTO LUCA DEL PIA
GRAFICA PLUM plumdesign.it

Lo spettacolo ha debuttato il 24 ottobre 2016
all'Elfo Puccini