

SCENE

Il miraggio, il deserto, la guerra

Otello di Giuseppe Verdi, regia di Mario Martone.

di *Bruno Roberti* – 22 Novembre 2021



Un accavallarsi di onde, lo sprigionarsi di un uragano, il turbinio di nubi fosche, il bagliore dei lampi: il tutto *proiettato* su uno schermo che funge da fondale *in profondità di campo*. I piani più ravvicinati sono modulati dalle dune di un deserto notturno, poi dallo scalpitare di militari in tuta mimetica, dal tirare a riva canotti di salvataggio, dall'agitarsi delle truppe. Si tratta di un esercito d'Occidente in guerra contro un nemico d'Oriente. **Esplode subito una potenza cinematografica all'apertura di questo *Otello* verdiano nell'allestimento di Mario Martone** (che ha inaugurato la stagione 2021/22 del San Carlo di Napoli). Siamo in un avamposto nel deserto, c'è un accampamento militare, c'è un ospedale da campo con soldati in missione umanitaria. Siamo nel pieno di una "desert storm" che può rimandare a tante guerre di questi decenni: dall'Iraq, all'Afghanistan, alla Siria. **Ogni messinscena di Martone parte da una individuazione e da una *visione dello spazio***. Quello spazio genera non solo l'atmosfera ma predispone una funzione di lettura della testualità che si rispecchia conseguentemente nella dinamica della regia.

Nel caso di questo *Otello*, il regista non procede tanto a una peregrina attualizzazione dell'opera, quanto a un'enucleazione di temi profondi alla luce della contemporaneità,

senza però discostarsi dalla densità di senso di quanto vi è sotteso. Si tratta di una specie di cambio di prospettiva, di *torsione* scenica che si rifrange in un punto di vista differente ma *analogo* a ciò che è intrinseco nel melodramma, permettendone una *evidenza* di lettura, come sottoponendola a una lente di ingrandimento. Tutto è già *tra le righe* della struttura musicale di Verdi e dell'icasticità dei versi di Boito, basta sapervi *vedere attraverso*. Intanto *l'interno*, prevalentemente previsto dal libretto, viene rovesciato in un *esterno*, ma l'incombere claustrofobico e labirintico del Castello originario si rispecchia nell'agorafobica vastità del Deserto che, come ricorda Borges, è un labirinto tanto più terribile in quanto non ha scale e cunicoli tortuosi da percorrere ma solo il succedersi vertiginoso delle dune.

Inoltre il deserto è il luogo dei *miraggi* (la parola "miraggio" ricorre nel libretto) e la tela di sospetti intessuta da Iago nell'animo di Otello lo intrappola in una ragnatela spettrale. Martone sceglie, quando nell'Atto II Iago narra ad Otello di aver udito Cassio rivolgere in sogno parole d'amore a Desdemona, di far apparire – come *visti* dall'immaginazione di Otello – lo stesso Cassio addormentato, disteso su una duna in attesa di Desdemona, la quale lo raggiunge per dar luogo ad un amplesso. **Sembra di sentire qui il Totò/Iago dal volto dipinto di verde a cui Pasolini**, proprio in una rilettura della vicenda di Otello sul teatro di marionette viventi di *Che cosa sono le nuvole?* (1968), **fa pronunciare questa battuta rivolta ad Otello/Ninetto: "Siamo come un sogno dentro a un sogno"**.

L'altro tema enucleato da Martone è quello del femminicidio. Se infatti *l'Otello* è un "dramma della gelosia" che ha come *teatro di guerra* la mente del protagonista in cui si insinua, corrodendola, l'ossessione del tradimento, il delirio *fantasmatico* provocato dal veleno instillato da Iago nel sonno della sua ragione generandovi il mostro della gelosia, qui è lo spazio desertico di una guerra ingaggiata dall'Occidente contro il Medio Oriente a far risaltare la *trama* di rivalità militari e insieme l'allucinato furore di Otello che procede man mano, fino a evidenziarne la solitudine e il furore omicida. Otello diventa sempre più *solo* in quel deserto affollato di soldati che imbracciano mitra, e la sua Desdemona è una soldatessa, temprata dalla guerra e allo stesso tempo, come ufficiale medico, impegnata nei soccorsi: tutt'altro che la fanciulla inerme e pervasa da una connaturata innocenza. Martone opera dunque dei *rovesciamenti* che conferiscono un "senso in più", che incidono sulla vicenda rendendola pregnante e pervasa da un incalzare implacabile. **C'è in Verdi, nei colori accesi o cupi della sua musica** (su cui gioca con somma maestria il direttore d'orchestra Michele Mariotti), **e nell'azione serrata scandita dal libretto di Boito, una denuncia implicita di quanto possano essere violenti e accecanti i sentimenti**: la gelosia, il tradimento, la rivalità, l'odio, l'amore possessivo e delirante del maschio capace di tradursi in furia omicida verso la donna. Si tratta di un *campo di battaglia interiore*, la cui estrinsecazione nell'ambientazione

militare ne fa risaltare ancor più il carattere di "psicomachia".

Il femminicidio del IV Atto allora si consuma in un ambiente domestico, di cui vediamo lo spaccato, come schiacciato nel basso e circondato dai profili della *casbah* (che è apparsa, nel precedente III Atto, trascorrere da un sole sabbioso a una eclissi, segno minaccioso della premeditazione di Otello, della sua furia montante, dei suoi pensieri foschi). È un interno dimesso: due anguste stanzette divise da una paratia, un finestrone oblungo dietro cui vediamo in trasparenza sopraggiungere l'*ombra* di Otello. Desdemona è riversa su un lettino dove malinconicamente canta la "Canzone del Salice", mentre Emilia guarda stancamente la televisione. È palpabile quell'atmosfera opprimente di incomunicabilità entro cui si perpetrano le violenze domestiche, entro cui si uccide chi si dice di amare. **Nel costruire questa "sequenza" finale Martone, in modo stringente, sembra esplicitare e portare a giustificazione coerente alcune sue scelte di regia.** A partire dal fatto che Otello sia di pelle bianca, non soltanto perché è un "Signore della guerra" occidentale, ma anche perché si tratta semplicemente di un uomo di fronte alla sua donna, nel momento in cui viene accecato da una furia distruttiva e autodistruttiva.

In questo modo Otello diventa una epitome insieme contemporanea e perenne. Allo stesso modo l'aver conferito a Desdemona volitività e forza di reazione fa sì che essa sia una donna non sottomessa e che ci è vicina oggi nel rivendicare autonomia e diritti. Quando si accorge delle intenzioni omicide di Otello non esita a impugnare una pistola e a puntargliela contro. Il femminicidio avviene come una colluttazione disperata, che fa da contraltare a un momento di affranta tenerezza quando i due sono appoggiati spalla contro spalla alla paratia, *divisi* da un muro eppure *uniti* in un destino che da lì a poco li accomunerà. Questo *disegno psicologico* dei due personaggi, che percorre tutta la messinscena, è reso da Jonas Kaufmann che è un Otello insieme introverso e colto da scatti di furia improvvisa, e da Maria Agresta che conferisce alla sua Desdemona gli accenti sinceri di una donna innamorata ma anche la ferma dedizione di una soldatessa impegnata in una missione umanitaria nell'ospedale da campo. Quanto al personaggio di Iago, Igor Golovatenko che lo impersona, rende in modo glaciale il suo corrodere a poco a poco la mente di Otello, come affilando con una lama infuocata i suoi impulsi di gelosia. La celebre e terribile aria "nichilista" del suo *Credo* – il professare un "fare il male per il male" – è cantata davanti a una sorta di enorme muraglia simile a un sipario "tagliafuoco" e che nel concludersi con il verso "la morte è il nulla" culmina nel gesto di dischiudere una bassa porta attraverso cui scorgiamo un nero assoluto e irredimibile, e ciò costituisce uno dei momenti più alti dello spettacolo.

Con il contributo determinante delle scene di Margherita Palli, concepite come

campiture volumetriche e cromatiche, **e delle luci di Pasquale Mari**, che disegnano di volta in volta un "sole malato" o dei grandi cieli occidui o corruschi, **Martone riesce**, nel disporre i piani e i campi in modo sequenziale e muovendo il coro e i cantanti secondo linee di profondità di campo e di piani ravvicinati, **a procedere con una sorta di movimento filmico**. Ad esempio, l'abbassarsi del muro-sipario *isola* come un primo piano di volta in volta i momenti in cui il carattere del personaggio ha bisogno di emergere in tutta la sua nettezza e singolarità. In ciò Martone tiene fede ad uno dei motivi ricorrenti nei suoi lavori: il confronto-scontro tra *l'individuo* e la *comunità*. Esempio in tal senso il finale dell'opera. Desdemona che "muore innocente" viene portata in barella *fuori scena*, generando così un fuori campo. Ancora con un procedimento cinematografico, davanti al muro-sipario la morte di Otello avviene dunque in totale solitudine: il suo "bacio estremo" si riversa su una assenza, su un fantasma, assorbito dal proprio miraggio. Accasciato, contorcendosi sul pavimento, qui Otello morente può forse ricordare il finale de *La strada* (1954) di Fellini, quando il brutale Zampanò, dopo aver provocato la morte per inedia e follia di Gelsomina, si rotola sulle dune notturne della spiaggia, rendendosi conto di avere in qualche modo ucciso la sua stessa anima.

Riferimenti bibliografici

- R. De Gaetano e B. Roberti, a cura di, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Donzelli, Roma 2013.
 L. De Michele, a cura di, *Aspetti di Othello*, Liguori, Napoli 1996.
 B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Pellegrini, Cosenza 2018.

Otello. Regia: Mario Martone; scene: Margherita Palli; direzione: Michele Mariotti; musica: Giuseppe Verdi, libretto di Arrigo Boito; orchestra e coro: Teatro di San Carlo; maestro del coro: José Luis Basso; costumi: Ortensia De Francesco; luci: Pasquale Mari; video: Alessandro Papa; interpreti: Jonas Kaufmann, Yusif Eyvazov, Igor Golovatenko, Alessandro Liberatore, Matteo Mezzaro, Emanuele Cordaro, Biagio Pizzuti, Francesco Esposito, Maria Agresta, Manuela Custer; origine: Italia; durata: 180' ; anno: 2021.