



FOLLOWING IAGO

Una rilettura contemporanea dell'Otello di Shakespeare per parlare di relazioni, invidie, gelosie e stati d'animo che inducono al desiderio di vendetta e di prevaricazione.

SCHEDA DIDATTICA

“L'onore! Sì, l'onore: questa è la regola.

La prima ed unica regola che distingue l'uomo dalle bestie, i vigliacchi dagli eroi, i perdenti dai vincitori.

L'onore! L'onore è il gioiello più prezioso.

Vedete: se uno mi ruba la borsa, ruba dei soldi. E' qualcosa, e allo stesso tempo non è nulla.

Uno mi ruba dei soldi? Erano miei, e ora sono suoi, come già furono prima di mille altri.

E invece: se uno mi porta via il buon nome, non è la stessa cosa.

Se uno mi porta via l'onore, allora mi priva di una cosa che non lo rende ricco, e fa di me un miserabile.”

Introduzione all'opera e chiavi di lettura

Non è cosa facile accostarsi ad un testo quale l'Otello di Shakespeare. Basta dare una rapida scorsa alla prolifica e discorde critica che ha suscitato per capire che le diverse reazioni che in ogni epoca la tragedia ha saputo evocare non possono essere ascritte ad un semplice “dramma della gelosia”, quale non è anche ad una prima e superficiale lettura. Ci ritroviamo infatti subito catturati dal vortice delle emozioni, degli avvenimenti serrati, delle parole che prorompono solenni e di quelle tenute nascoste, lasciate fluire a metà, e sentiamo scorrere sottopelle quegli stessi ingorghi emotivi che causano, nel testo come in noi stessi, disorientamento, rifiuto, dolore.

Molto di ciò è dovuto ai temi che l'opera tratta, e soprattutto alle modalità con le quali li affronta, senza tuttavia risolverli. Le due colonne sulle quali poggia la struttura del testo sono il sesso e la razza, due argomenti variamente trattati nella storia della critica dell'opera, ma troppo poco messi in interrelazione. Tali argomenti prendono le mosse dall'ambiente in cui il testo teatrale viene pensato, redatto e rappresentato: l'Inghilterra del Seicento, una società in cui l'ideologia proto borghese si alimenta del Puritanesimo per accrescersi e giustificarsi, e dove il represso sessuale (ma non solo) premeva sulle menti e sulle coscienze degli spettatori dell'epoca. Su chi riversare, quindi, tali elementi disturbanti? Sull'Altro, lo Straniero, che proprio in quegli anni cominciava ad affluire per la prima volta in maniera davvero consistente nelle loro terre. Otello, il Moro, è stato spesso accusato dalla critica per il suo compiacimento narcisistico, per la sua spiccata tendenza ad autorappresentarsi come un eroe umanistico dallo stile alto e dai modi codificati. In realtà ciò non ha nulla a che vedere con l'autocompiacimento, ma al contrario è una forma di difesa che il barbaro generale deve necessariamente attuare per trovare il suo posto nella civile Venezia. Egli sa bene che la sua funzione in quella società è strettamente strumentale: è accettato in un ambiente a lui ostile solo in virtù della sua grande abilità guerriera e di comando. Egli, inoltre, si muove a cavallo fra il magico della cultura d'origine e la tradizione epica e favolistica della cultura d'arrivo: non a caso la prima accusa che gli viene mossa è proprio quella di saper usare la magia della parola, elemento tipico nella descrizione della cultura dell'Altro insieme alle



categorie dell'avventuroso e dell'anormale. In realtà, in questa tragedia ognuno vuole essere altro da ciò che è realmente: oltre all'invidia di Iago e al disadattamento d'Otello, anche Desdemona si sente costretta nel ruolo angelico che la cultura cristiana-puritana le assegna e forse vorrebbe essere lei stessa lo Straniero che adora, sfidando per questo le convenzioni sociali e culturali di Venezia.

Assai più complessa risulta l'analisi delle motivazioni che nel corso dell'opera Iago adduce per la sua tragica trama: motivazione sociale e di rango all'inizio, ma anche antropologica, legata alla propria gelosia nei confronti della moglie e al desiderio di Desdemona per vendicarsi di Otello poi. Ma in realtà questi sono tutti simulacri su cui Iago proietta la propria incapacità di amare: per lui l'amore non esiste se non come Natura non dominata dalla Ragione, e l'Eros viene così degradato a lussuria animalesca, ad appetito selvaggio. La donna, inoltre, viene ridotta satiricamente ad un essere ingordo di sesso, falso, suscettibile. Il villain Iago è un diverso, invidioso ed orgoglioso della propria diversità, fine retore e narcisista, ma non nel senso machiavellico (dato che non ha un chiaro obiettivo da raggiungere): è un laico al di fuori del patto sociale che vuole forzare. Nella sua tentazione fa largo uso di litote, sospensione del senso, effetto d'eco e dello specchio, finti sillogismi, ma va tenuto presente che è aiutato in ciò dalla sotterranea consapevolezza di Otello della discrepanza (razziale, culturale, d'età) tra sé e la moglie, per cui è incredulo che il loro amore sia normale. A questo punto è facile per l'Alfiere sostituire visivamente la realtà col sospetto, incuneandosi in questo divario, e mostrandogli i suoi pensieri come in un sottile e segreto metateatro permeato di voyeurismo: Otello vivrà come tragedia (condizione propria della coscienza dilaniata dal dubbio) proprio ciò che Iago custodiva e censurava in se stesso come fantasma di sesso e di morte. Nella lotta con l'Altro emergono le proiezioni dei suoi fantasmi interiori che poi infetteranno lo Straniero: Otello, in preda quindi ad una vera e propria allucinazione, trova nel fazzoletto il simulacro, l'oggetto talismanico (proprio della sua natura barbara) della propria unione con Desdemona. L'incontro dei due sguardi, magico e puritano, su quel feticcio provoca l'assassinio che seguirà. Il Destino vi ha quindi poca parte, se non nel senso di Caso che svia i messaggi e rende difficile la comunicazione umana, ma in definitiva la deriva tragica è il prodotto della mente di Iago, pronta ad approfittarsene. Il trionfo di Iago è compiuto: ha ribaltato sull'Altro l'oscura indicibilità dell'essere che lo opprimeva, facendogli agire ciò che pensava. Otello si ritrova privato dell'onore e della reputazione, che lo inserivano nel Puritanesimo e nella civiltà europea, e infine il suolo acculturato punisce e uccide il suolo barbaro. Il "bacio di morte" finale non può che far coincidere le due pulsioni fondamentali, Eros e Thanatos, nella cui oscillazione si è mossa l'intera tragedia.

Il pubblico si è sempre trovato a disagio nel fare i conti con quest'opera, nella quale – volendo guardare alle categorie aristoteliche – è presente nella sua piena forma solo la metabasi, il cambiamento di situazione; l'amartia, l'errore dell'eroe, in realtà è un malinteso (basato quindi sull'interpretazione, sull'ironia tragica della divaricazione tra referente e significato, e non sull'azione); la nemesi riguarda non il colpevole, ma chi l'ha incolpato; e soprattutto manca la catarsi, la giustificazione stessa della tragedia, e anzi c'è ancora una volta una litote, una rimozione.

L'intrigo di Iago, una sostituzione dei referenti reali a favore di una rete di simulacri, è in realtà una modalità storica di espressione di pulsioni individuali e collettive che la società tenta di reprimere, ma la cui rimozione (piuttosto che una serena discussione) non può tenere a freno a lungo la sua forza. Senza il conforto della salvifica distanza della finzione teatrale, il pubblico ha spiato sotto il coperchio per guardare in faccia quei fantasmi d'epoca, ma in questo modo ha evocato i propri stessi fantasmi.



La trasposizione scenica: tecniche e linguaggi teatrali utilizzati

L'idea drammaturgica di partenza è semplice e originale al tempo stesso: prendere il testo originale di Shakespeare e togliere tutti le battute dei personaggi comprimari e secondari lasciando in luce il solo testo pronunciato da Iago. Ossia: trasformare una tragedia a più voci in un monologo. Ma non un monologo monco e raffazzonato, non una sintesi degli avvenimenti, bensì la loro essenza: l'esatta giustapposizione di tutte le parole, i dialoghi ed i soliloqui che l'Alfiere del Moro pronuncia durante i cinque atti dell'Otello svelano allo spettatore la vera anima del personaggio e il motore che muove tutta l'azione. La drammaturgia è costruita su un tessuto di citazioni interne e di rimandi, di frammenti che tornano e si accavallano, solleticando l'attenzione dello spettatore che vede di volta in volta illuminati sotto una diversa luce gli stessi concetti, le stesse affermazioni dalla mutevole interpretazione.

La musica che accompagna i momenti salienti dello spettacolo è stata composta ad hoc pensando al pubblico dei ragazzi adolescenti: un suono potente e avvolgente, dai ritmi sincopati e sempre più ossessivi, che coinvolge gli spettatori. Una scelta musicale per certi versi a loro familiare ma, al contempo, straniante nel suo essere apparentemente fuori contesto.

La scena è suddivisa in tre settori dominati da elementi all'apparenza statici e iconici. Sulla destra, una postazione che indica il luogo dell'azione attraverso una successione di cartelli: si parte da un dato reale, la scritta "Venezia", indicazione di luogo per tutto il primo atto, seguita da "Cipro", l'isola dove si svolge il resto dell'azione, per poi scivolare in indicazioni non più oggettive e concrete ma astratte. Appare la parola "trame" che allude ai piani escogitati da Iago e ai fili che si intrecciano tra i vari personaggi e poi la parola "veleno" che metaforicamente viene versato nell'orecchio di Otello e da questi dilaga su tutta la scena portando al tragico epilogo. Al centro domina il palco una grande scala in metallo su cui si erge un trono, unico elemento colorato della scena: oro e rosso richiamano la poltrona del doge di Venezia, il simbolo del potere e del comando, ma anche l'atavico simbolo del dominio e della nobiltà e dell'onore che l'uomo insegue in terra. Una scala ripida e scivolosa, dai gradini stretti e sottili, difficile da salire e da cui è facile precipitare: Iago la userà più volte per salire al livello degli altri protagonisti, per accedere a quel sogno di gloria che lo ossessiona, per sostituirsi a chi occupa il posto che lui ritiene gli appartenga di diritto. Oltre alla presenza fisica dell'attore che si relaziona con il pubblico e lo seduce, lo invita ad assistere allo svolgersi della tragedia, vi sono altre presenze, più astratte e fuggevoli, ma non per questo meno concrete. Una serie di quattro schermi neri occupano la parte sinistra del palco ed ospiteranno via via i diversi comprimari dell'opera. In ordine di successione appariranno Roderigo, Cassio, Otello e Desdemona: sempre più grandi, sempre più imponenti ed irraggiungibili nella loro monumentale presenza. Dei video ritratti, primi piani di attori che fissano la camera e, quindi, il pubblico, dialogando con Iago e con gli spettatori solo attraverso lo sguardo che si muove alla ricerca di un contatto, di un dialogo. Ispirati dalla ricerca di artisti come Bill Viola, abbiamo costruito delle presenze mute ma in comunicazione, tendendo un filo rosso tra il palco e la platea e permettendo ad ogni spettatore di leggere e interpretare la psicologia e le emozioni che attraversano il viso e gli occhi degli attori.

Le luci dello spettacolo non illuminano mai completamente tutta la scena ma accompagnano in continuazione lo sguardo che si posa sugli oggetti e sull'attore, mettendone in risalto di volta in volta diversi lati e aspetti. Tagli di luce fendono la cortina di buio che cela gli oggetti, delle lampade mobili e manipolabili rendono il



trono proteiforme e dinamico, mentre il fazzoletto, unico elemento bianco di tutta la scenografia, diventa a sua volta fonte di luce e acceca la vista del protagonista e degli spettatori stessi con la sua abbacinante ed ingombrante presenza.

Percorsi di lavoro e tematiche

Ci è sembrato interessante utilizzare un'opera teatrale classica per avvicinarci ad un argomento, così apparentemente "moderno", come quello dei rapporti di prevaricazione, tra adolescenti come tra adulti. La forza della parola shakespeariana, che ha saputo giungere intatta, potente ed evocativa anche ai nostri giorni, non fa altro che mostrare come "nulla ci sia di nuovo sotto il sole", ma tutto sia, da sempre, insito nella natura umana che solo attraverso la cultura e l'educazione può essere resa cosciente di sé e plasmata.

Al pubblico non si vuole offrire né una cronaca della situazione attuale né, tantomeno, soluzioni o consigli, perché per questo vi sono mezzi e modi più adatti del teatro. Al pubblico si vuole offrire una metafora. E, oltre al racconto di Otello, l'uso del teatro diviene esso stesso metafora: perché ambiente in cui le azioni avvengono realmente e non virtualmente e perché luogo in cui l'immedesimazione ci spinge a un grado di coinvolgimento profondo.

Infine il teatro come forma di espressione comunitaria, da cui quella forma di condivisione che i greci chiamavano catarsi, contrapposta ad uno degli effetti devastanti di tanti rapporti socialmente deviati: l'ostracismo di un singolo da parte di una comunità, reale o virtuale che sia.

Punti di intersezione dell'opera con il fenomeno del (cyber)bullismo

Lungi dal voler piegare il testo di Shakespeare ad una mera rilettura del fenomeno del bullismo e delle sue derive tecnologiche, riteniamo interessante suggerire dei punti di contatto tra l'opera originale e alcune delle dinamiche tipiche di questo fenomeno per stimolare la discussione con i ragazzi e approfondire la comprensione della trasposizione scenica.

- Il bullo vuole conquistare la stima e il rispetto degli altri: nell'Otello l'onore è elemento fondamentale per tutti i protagonisti: Cassio, Otello e Iago.
- Il desiderio di essere integrati nel sistema sociale: il paradosso per cui Otello, nero e straniero, è più integrato nel sistema rispetto a Iago, bianco. L'onore diviene quindi un modo per essere rispettati (onore nella battaglia, nelle imprese, ecc).
- Iago può essere visto come un bullo perché incapace di provare emozioni: il bullo gode umiliando, gode quindi dell'annullamento della vittima. È freddo, sente solo se stesso, narcisista ed egocentrico.
- Al contempo, il bullo non agisce da solo, ma utilizza dei tirapiedi: così Roderigo potrebbe essere visto come un tirapiedi (volontario o meno) di Iago. Ed in effetti si affida a lui, riconosce la sua autorità, ne è affascinato e gli ubbidisce. Cassio viene strumentalizzato e mosso secondo le volontà di Iago e lo stesso Otello viene indotto a compiere il gesto estremo senza che Iago debba sporcarsi le mani in prima persona.
- Il bullo presenta le sue azioni come tanti piccoli scherzi, innocui. Piccole azioni contro cui la vittima non può presentare prove. Piccole azioni (magari vere) che falsano la realtà.



- La vittima manca spesso di assertività e non è solitamente capace di gestire l'alleanza con gli altri: così Otello, il quale non parla con nessuno del suo dubbio su Desdemona, è isolato. Forse perché si vergogna, o la questione è troppo intima. Non è assertivo nei confronti dei propri impulsi e si fa guidare dal dubbio e dalle emozioni: non dal sentimento. Otello ha un'insicurezza di fondo: insicurezza che sarà tragicamente terreno fertile per i dubbi che insinuerà Iago. Raccontare e condividere i propri sentimenti, cercare il confronto come soluzione.
- Nelle situazioni di bullismo c'è una schiera di persone che non si rendono conto di quel che accade: non attaccano ma non difendono, non denunciano. La fragilità del bullo è la solidarietà del gruppo nei confronti della vittima, vedi il finale dello spettacolo: lo schermo rilancia l'immagine del pubblico, la comunità che si assume la responsabilità di quanto accaduto, che può e deve prevenirlo, impedirlo.
- La strategia di Iago consiste nel far girare notizie e dicerie che si presentano o vengono riconosciute come verità o che si sostituiscono alla realtà. Come nel cyberbullismo, ci sono l'anonimato del carnefice e la sua difficile reperibilità: Iago si cela sempre dietro le azioni altrui e non compare mai come carnefice, se non alla fine.

Recensioni

"Mor dice questo Shakespeare con limpida modernità, si muove per il palcoscenico con abilità da danzatore" (P. Carnignani, Giornale di Brescia 26/02/2015).

"Alessandro Mor riesce a renderlo (Iago) molto vicino a noi con un'interpretazione attenta e misurata che mette in risalto la sua normalità" (F. De Leonardis, Bresciaoggi 28/02/2015)

"La regia di Angelo Facchetti non crea una sorta di vicenda parallela, ma rimane fedele al telaio testuale, lavorando di fino sui dettagli: scava nel sottosuolo del personaggio, mette in risalto i coni d'ombra di un uomo comune, gioca con la relatività e l'assoluto, con l'arbitrarietà del senso dell'onore, alludendo ad un'epoca ad alta esposizione (la nostra ovviamente), in cui gli altri ci guardano e i followers sono più importanti delle persone. Solo sulla scena, ma interattivo tramite video, Alessandro Mor fornisce una prova all'altezza, ricordandoci in calce che la nostra storia siamo noi" (N. Dolfo, Corriere della sera 19/01/2016)

"E ora, mi credete? Ve l'ho mostrato.

Vi parlai con lo stesso coraggio di chi sa parlare come se parlasse a se stesso, nel proprio intimo.

Con l'audacia di chi osa esprimere i propri dubbi, e strategie, e pensieri peggiori, con le peggiori parole.

Come se nessuno vedesse o sentisse.

E allora, date retta a me: sappiate che, qualsiasi cosa accadrà, dipende da noi, e da noi soli, agire in un modo piuttosto di un altro. Sì, qualsiasi cosa accadrà, ricordate: il potere e l'autorità dipendono da noi.

Da ognuno di noi.

Perché vedete: il nostro corpo è un giardino, la volontà il giardiniere.

Puoi piantare l'ortica o seminare insalata, mettere la gramigna ed estirpare il timo, far crescere una sola qualità di erba o svariate qualità, lasciare sterile il terreno per pigrizia o fecondarlo col lavoro..."