

**Teatro de gli Incamminati e Teatro Eliseo in collaborazione al
Comune di Novara e La Banca Popolare di Novara**

**UMBERTO ORSINI
FRANCO BRANCIAROLI**

in

OTELLO

di

William Shakespeare

Personaggi e interpreti

Franco Branciaroli (Otello); Umberto Orsini (Jago); Valeria Milillo (Desdemona); Roberto Alinghieri (Il doge di Venezia); Lucio Rosato (Brabantio); Francesco Meoni (Graziano); Fabrizio Russotto (Lodovico); Luca Lazzareschi (Cassio); Alkis Zanis (Roderigo); Claudio Calafiore (Montano); Susanna Marcomeni (Emilia); Giorgina Cantalini (Bianca); Giuseppe Antignati (Soldato)



regia di Gabriele Lavia

Scene e costumi
Paolo Tommasi
Luci Mario Carletti

PRESENTAZIONE

Questo capolavoro shakespeariano è stato sempre e semplicemente definito come "la tragedia della gelosia", ma la gelosia non ne è l'unico oggetto in quanto l'autore dà anche molto spazio all'analisi della discriminazione della razza inferiore, che nel '500 poteva essere rappresentata da un Otello / Moro, ma che nella rappresentazione di Lavia, ambientata realisticamente in un tetro clima di caserma nel periodo delle due guerre, è efficacemente visualizzata da un Otello / Negro. Ci troviamo quindi di fronte alla contrapposizione tra in Negro che è un barbaro, ma che è apprezzato per la sue virtù militari, ed un bianco, Jago, vittima della propria frustrazione, che è sicuramente molto più geloso di Otello e che su di lui proietta tutto il suo rancore per riportarlo al caos mentale collegato alle presunte irrazionalità primordiali del barbaro.

Si assiste quindi sul palco ad un intensissimo duello fra i due protagonisti. Umberto Orsini e Franco Branciaroli, due formidabili attori di pari autorità espressiva che rappresentano la perfetta bipolarità e complementarità. La figura di Jago è capace di rendere vulnerabile Otello, il guerriero esemplare, attraverso una perfetta macchinazione derivante dalla profonda conoscenza che ha del suo nemico, ed anche se la fanciullesca Desdemona ne sarà la prima vittima, lui stesso è destinato a soccombere a causa della propria montatura.

Gabriele Lavia "veste" magistralmente da soldati i suoi personaggi. In contrapposizione a donne dagli abiti fluenti primi novecento, il tutto nell'intelligente edizione di un capolavoro che non cesserà mai di stupire.

NOTE REGIA

Un letto e un tavolo in proscenio, fuori del sipario. Precarie assi di palcoscenico, vecchie tele di juta attraverso le quali traspaiono i muri del teatro, le casse dell'attrezzatura, i bauli di sartoria, le ceste di trovarobato. E poi oggetti poveri, utilizzati, dimenticati in un sottopalco, appartenuti forse ad altri (chissà quali) spettacoli. Oggetti ormai morti. Sapete? Durante le prove gli attori, sovente, usano questi oggetti in attesa della scenografia vera. Ma perché quegli oggetti morti, dimenticati, impolverati, richiamati in vita dall'incantesimo degli attori hanno, quasi sempre, una forza superiore a qualsiasi oggetto studiato e preparato per una scena compiuta, elegante, definita? E' possibile che nella "definizione" la scena possa perdere la vita misteriosa ed evocata? E' possibile che quegli oggetti poveri vivano di più? Tutto questo ha a che fare con la poesia e il suo mistero. Per tutta la prima parte il palcoscenico è vuoto, come in attesa della messa in scena dell'intreccio fantasmatico del grande drammaturgo-regista Jago. Nella seconda parte, quando l'intreccio di Jago si attua e diventa lo spettacolo della vita e della tragedia di Otello e Desdemona, il palcoscenico si affolla via via di mobili, attrezzi, oggetti precari, come nelle prove di teatro, fino a diventare alla fine un enorme simulacro in fondo alla scena dove campeggerà soltanto il letto pieno di morte. Penso ad Otello come ad una tragedia della mente, del profondo della mente: coi suoi fantasmi, con i suoi simulacri. Tragedia di anime discriminate, reiette e dannate. Il Negro Otello, discriminato antropologicamente come razza inferiore, mostruosa, bestiale. Il Negro Otello, discriminato culturalmente come barbaro. Il Negro Otello, discriminato metafisicamente come non "eletto", privo di anima, creatura infernale, diavolo. Il bianco Jago, discriminato socialmente (non ha successo nella sua vita di militare): culturalmente, socialmente, moralmente represso. Vittima di un puritanesimo ossessivo, legge il suo insuccesso nella vita come segno terreno della sua non elezione metafisica e proietta nel Moro (causa del suo insuccesso, della sua non "elezione") tutto il "peggio" che si porta dentro con tormento. Egli intaccherà la felicità di Otello inoculando nella sua mente il dubbio e, distruggendo le precarie certezze di straniero acculturato, riporterà il Negro a quel CAOS da sempre temuto da Otello. La mente di Jago crea fantasmi che Otello prenderà come se fossero verità e lo spingeranno ad azioni irreparabili che in Jago erano solo pensieri. E nella trama inventata dall'alfiere tutti cadranno, ormai ridotti a fantasmi, a grotteschi pupazzi. Tutti cadranno, Jago compreso. Tragedia dell'"io" diviso, Otello vive con dolore la sua doppia identità di barbaro e di civilizzato. La sua cultura di origine, legata al mistero, alla magia, al cupo mondo della notte e del mistero, di cui il fazzoletto è simbolo e talismano che dovrebbe tenere lontano il male, collide con la cultura sovrapposta, occidentale, puritana che lo ha accettato per convenienza in quel mondo che un giorno lo aveva fatto schiavo. Il

matrimonio con Desdemona è il momento più alto della sua riuscita nel mondo occidentale, il momento in cui egli crede che il suo "Io" diviso combaci perfettamente. Ma la felicità della riuscita, della ritrovata identità è già minata dalla paura di perderla e di tornare nel CAOS dell'incertezza, della non-identità, della follia. Ma la stessa scissione dell'"Io" la troviamo in Jago, in Desdemona, in Cassio. Shakespeare sembra ammonirci che nessuno è immune dall'incertezza dell'essere che conduce alla follia. Si pensi a come la figura femminile venga anch'essa divisa in due categorie: divina e demoniaca. Da un lato la donna è santificata, dall'altro è degradata. "E' un angelo! E' una santa! E' una creatura celestiale!". Ma per Jago che odia le donne, forse perché potenzialmente omosessuale, forse perché puritano, represso, frustato, impotente, esse sono animali lussuriosi, bagasce infernali, eppure anche Jago ama Desdemona: Ma la ama come santa, non come donna. E anche Otello arriverà a maledire le voglie delle donne, i loro corpi libidinosi che tradiscono tutti gli uomini del mondo, e maledirà la "Grande Maledizione" dell'uomo, "la piaga che si trova in mezzo alla biforcazione delle cosce della donna e che è la rovina dell'uomo dal primo vagito". Solo Emilia riporterà la figura femminile sul piano del reale. Il personaggio più umile dirà: "Le donne sono come gli uomini". "Come gli uomini" quindi neanche loro immuni dall'incertezza dell'essere che conduce alla follia.

Gabriele Lavia

SULLO SPETTACOLO

L'*Otello* di Shakespeare messo in scena da Gabriele Lavia è ambientato in una moderna caserma militare, con una scena spoglia e grigia al limite dello squallore. Il vero protagonista dell'azione è Jago (Umberto Orsini), astuto manipolatore del linguaggio e delle apparenze: la sua abilità dialettica, le sue raffinatezze intellettuali da impiegato frustrato e impotente si contrappongono all'ingenuità grossolana di Otello (Franco Branciaroli), un nero primitivo in cui finiscono per prevalere gli impulsi violenti e che si trasforma in un giustiziere impietoso. Anche Desdemona, una ragazzina allegra e cinguettante, è vittima della brama di potere di Jago, perfido demiurgo che riversa la sua libidine nel fare il male.

Jago o dell'invidia della creazione. L'Otello di Gabriele Lavia,
in "Biblioteca Teatrale", n.s., 42, aprile -giugno 1997, pp. 67-90.

Corriere della Sera, Domenica 29 Gennaio 1995

L'intelligente regia di Lavia mette in luce l'aria da "storia di guarnigione" che aleggia nell'opera di Shakespeare.

Otello: tragedia in caserma.

Grande prestazione di Branciaroli, che trasforma Otello in ufficiale puerile e retorico, e di Orsini, uno Jago intellettuale e introverso.

Otello è la storia di un uomo ingenuamente, "barbaricamente" impulsivo che un altro uomo induce alla gelosia e al delitto, oppure è la storia di un uomo tormentato dall'odio che induce un altro uomo alla gelosia e al delitto? Non è un gioco di parole, ma un modo meno brutale per chiedersi chi sia, fra Otello e Jago, il vero protagonista. E, naturalmente, per suggerire che alla domanda non si può dare risposta: il fascino di quella che è, non senza ragione, una delle opere più famose di Shakespeare consiste in buona parte proprio nella sua perfetta bipolarità, nel suo fatale strutturarsi attorno a due caratteri o, per dir meglio, a due enigmi esistenziali tanto diversi quanto complementari. Da un punto di vista specificamente teatrale, la conseguenza più vistosa di questa bipolarità è che il primo requisito di una messa in scena di Otello sia di poter contare, per i due ruoli principali, su due attori di pari autorità espressiva. Non capita spesso, soprattutto in Italia; e merito non secondario di Gabriele Lavia, regista del nuovo allestimento della tragedia coprodotto dal Teatro Eliseo e dal Teatro degli Incamminati con Franco Branciaroli come Otello e Umberto Orsini come Jago, è di non aver sprecato l'opportunità offerta dalla presenza di questa formidabile coppia. Ma il regista ha fatto di più e di meglio che sfruttare l'intelligenza dei due attori; ha creato una situazione, un impianto figurativo, una metafora ambientale di grande leggibilità, giocando con molta accortezza quella carta della "modernizzazione" della vicenda che tante volte risulta del tutto improduttiva o, peggio, fastidiosamente forviante e che qui si rivela invece decisiva per la compattezza e la perspicuità del racconto. Collocando l'azione negli anni fra le due grandi guerre del nostro secolo, e rivestendo i personaggi maschili con le divise e i lunghi pastrani dell'esercito inglese dell'epoca, Lavia, assai ben coadiuvato da Paolo Tommasi per le scene e i costumi, ha infatti accentuato e reso immediatamente, fisicamente avvertibile il carattere di storia da guarnigione, se non addirittura da forte assediato, che è implicito, da un certo punto in poi (precisamente dall'arrivo a Cipro del generale con la giovane moglie e con il seguito) nei fatti della tragedia, anche se tutte le premesse psicologiche e "antropologiche" sono state già poste nelle iniziali scene veneziane. E una trasposizione che, narrativamente parlando, non fa davvero una grinza, nel senso che aderisce senza scarto o residuo alcuno alla logica dei singoli episodi, esentandoci, se così si può dire, da qualsiasi obbligo di retrospettività storica, e verificando nel più lampante dei modi l'universalità della parabola: esattamente ciò che tutti gli allestimenti "in abiti moderni" di grandi testi classici si propongono di fare e ben pochi, alla resa dei conti, riescono a fare. Quanto ai due protagonisti, basterà dire che la prestazione di entrambi è degna delle loro straordinarie qualità. Branciaroli disegna magistralmente gli entusiasmi un po' puerili e un po' senili, l'automatica, pupazzesca solennità militare, i laceranti scoppi di irrazionalità di un Moro (anzi di un Negro, come si dice nella precisa traduzione di Angelo Dall'Agia) di inquietante ma non astrusa, non preconcetta originalità; e Orsini non gli è da meno nel fare di Jago un intellettuale malinconico e occhialuto, quasi, a tratti, un vecchio studente cecoviano, arruolato per errore o disgrazia e abitato da un demone tanto più devastante quanto più invisibile. Qualche eccesso di enfasi motoria nei momenti di più incontenibile pathos, qualche sottolineatura simbolica di troppo (per esempio la tendenza di Otello a manifestare i propri attacchi di regressione nascondendosi sotto il letto) passano quasi inosservati in un contesto di lodevole linearità e di schietta, robusta ispirazione. E complessivamente assai bene, accanto ai due imponenti ma non invadenti mattatori, si muovono Valeria Milillo che è una Desdemona di toccante buona fede infantile, Susanna Marcomeni (Emilia), Luca Lazzareschi (Cassio), Giordina Cantalini (Bianca) e tutti gli altri.

Giovanni Raboni

La Stampa, Domenica 29 Gennaio 1995

Successo incandescente per l'estroso "Otello" di Lavia.

Branciaroli Moro rasato.

Orsini, l'onesto Jago.

Novara - Di che colore era Otello? Il protagonista della novella italiana da cui Shakespeare ricavò la storia è un moro, vale a dire etnicamente un arabo, mercenario al soldo della Repubblica di Venezia. Non ingiustificatamente dunque molti hanno adottato in passato trucco e abbigliamenti da guerriero mediorientale, con turbante, sciabola ricurva e make-up caffelatte chiaro. E può darsi che anche Shakespeare, malgrado i frequenti accenni nel testo a carnagione nera, petto fuliginoso, ecc., avesse in mente più un moro di questo tipo che un vero africano color melanzana, certo raro nella Londra dei suoi tempi. D'altro canto nella tragedia molto più che nella novella il colore della pelle del grande condottiero al servizio della Serenissima è fondamentale, Shakespeare attribuisce infatti a costui un fondo segreto di insicurezza dovuto proprio alla propria qualità di alieno, insicurezza su cui il diabolico Iago fa leva per scardinarne l'apparente invulnerabilità. E' dunque lecito che per rendere questo conflitto evidente in termini attuali si faccia oggi di Otello un negro nero come i vu' cumprà osteggiati dai neofascisti, ancorché circondato dal fragile prestigio sociale di un Muhammad Ali o di un O.J. Simpson. Il primo a fondare la sua interpretazione su tale negritudine fu Laurence Olivier, a qualcuno dei cui tratti - passo molleggiato, scatti felini, voce a tratti gutturale, labbro inferiore proteso e talvolta lingua penzoloni - si è ispirato il superbo Franco Branciaroli visto a Novara (l'altra sera, al debutto, c'era anche il presidente della Camera Irene Pivetti), di suo mettendoci fra l'altro un cranio rasato che insieme alla divisa militare novecentesca lo fa sembrare un Eric Von Stroheim fotografato al negativo, nonché una dizione melodiosa, in carattere col poetico affabulatore venuto da Paesi esotici e misteriosi. La regia di Gabriele Lavia colloca questo spettacolo avvincente, malgrado le sue quattro ore intervallo compreso (peraltro destinate a contrarsi con le repliche grazie a qualche ventilato taglietto), in uno spazio nero e vagamente minaccioso - scene e costumi di Paolo Tommasi - dove l'evocazione di Venezia nell'antefatto è affidata soltanto a certe basse passerelle percorribili precariamente, un po' simili a quelle allestite quando c'è l'acqua alta. Cipro è invece una austera guarnigione militare occupante un paese i cui indigeni non vediamo mai. Dallo scuro fondale emergono successivamente una camerata con brande dove i soldati brindano alle nozze del generale, un nido spartano quanto disordinato per gli sposi con letto di ferro a rotelle contro la ringhiera del quale Otello spezzerà il fragile collo della presunta fedifraga, una ritirata piuttosto realistica per una delle manipolazioni di Iago nei confronti del suo accecato comandante. Gli abiti sono contemporanei dei nostri nonni, grigioverde per i molti uomini d'arme, redingote per il Doge e altri funzionari, cloche e blusette pervinca per Desdemona, minigonna con boa per la squaldrinella Bianca, e una palandrana tribale per Otello quando frastornato dalla collera e dal dolore ridiventa barbaro e picchia con le palme su di un grande tam tam. Iago - l'onesto, affidabile Iago, il buon soldato dalla rassicurante mediocrità - è Umberto Orsini, nato per recitare questa parte. Come per sottolinearne la qualità di motore dell'azione, lo spettacolo comincia con lui che arriva dalla sala in occhiali da vista e cappottone d'ordinanza, suonando assorto un'armonica a bocca; e salito in un ambiente buio e piovoso che grazie a lui si anima, si accinge subito a manovrare il gonzo Roderigo. Uso com'è a lavorare su di sé senza mai contentarsi, Orsini registrerà presto il tono in certi rapporti con personaggi minori, ai quali inizialmente presenta un aspetto forse troppo ostentatamente innocuo, con vocina da finto innocente; ma nei faccia a faccia con Branciaroli - l'alchimia fra i due splendidi atleti della scena così diversi e complementari, il genio e il metodo, il braccio e la mente, è naturalmente il punto di forza della serata risulta già al meglio, l'implacabile banderillero che trafigge al momento giusto. Assai interessante la Desdemona di Valeria Milillo, giovane e giocosa e spensieratamente innamorata del suo omonimo nero, ma con lo spessore sufficiente a capire per un momento l'immensità e l'orrore di quanto sta avvenendo. Fra gli altri, un po' penalizzati da luci basse ai limiti della visibilità, spiccano Susanna Marcomeni (una valida Emilia), Giordina Cantalini (una Bianca sculettante e caricaturale), Luca Lazzareschi (un Cassio fragile e febbricitante), Alkis Zanis (un querulo, angosciato Roderigo). Nell'insieme, intelligente, estrosa edizione di un capolavoro che non cessa di meravigliare a ogni riascolto, stavolta in una recitabile versione di Angelo Dall'agiacoma alternante disinvolture e letteralità. Incandescente successo.

Masolino D'Amico

La Repubblica, Domenica 29 Gennaio 1995

Franco Branciaroli, Umberto Orsini e Valeria Milillo in scena a Novara.

L'Otello "negro" di Lavia.

Shakespeare col chepi.

Novara - Otello, se non è la più persuasiva tragedia di Shakespeare, offre due grandissime parti di attori, scambiabili anche alternandosi sera per sera, come l'avevano un tempo Gassman e Randone. Ed è festa, quando sono in campo due cavalli di razza: lo si vede ora, nella coproduzione del Teatro Eliseo e degli Incamminati, dove si fronteggiano Umberto Orsini e Franco Branciaroli, diretti da un altro attore, Gabriele Lavia, che quasi vent'anni fa aveva firmato per questo testo la sua prima messinscena. Il principio di partenza è lo stesso d'allora, con la diversità razziale protagonista; e difatti viene usata la stessa traduzione di Angelo Dall'agiacoma, spigliata nell'introdursi nel linguaggio corrente, con la sua insistenza denigratoria nel servirsi con disprezzo del termine "negro". Ma in un contesto spoglio che da spazio all'individualità dei corpi, lo spettacolo va molto più in profondità nello scavare i comportamenti dei due personaggi, con una ricerca psicologica esasperata e affetti naturalistici. Otello appare vulnerabile, perché ha ricoperto con una vernice razionale di serena e civile tolleranza l'instintualità delle sue origini; sotto c'è il barbaro con le sue reazioni primordiali e le oscure credenze ataviche: una concezione un po' facile, ma che esprime le diffidenze arroganti dei tempi di Shakespeare nei riguardi degli stranieri; lo prova quel ritorno al caos che il Moro adombra come inevitabile conseguenza della fine del suo amore. Questa scissione dell'io si riflette nelle figure intorno a lui, che lasciano intravedere sdoppiamenti allarmanti d'immagine, non appena la solitudine le lascia indifese. In particolare Jago, che rovista e scoperchia le angosce del suo capo, è un fallito in grado di distruggere ma non di realizzarsi, spettatore impotente degli altrui successi, represso e sessualmente ambiguo con tendenze sadiche. Questo sadismo sconfinava nella violenza fisica nel rapporto di Otello con Desdemona, vista felicemente come una bambina, e compisce costantemente la donna, trattata da cosa e sotto messa a ogni sopraffazione. Ci troviamo in una riserva di maschi e lo

accentua il grigioverde delle uniformi nostre contemporanee anche se un po' rétro, coi loro chepi, gli stivali, i fucili, i cappottoni con medaglie appuntate, lo ribadiscono il ritualismo un po' manieristico del loro manifestarsi, l'invadenza delle esercitazioni e la rissosità sempre incombente. Il negativo degrado e rivelatore di quest'ambiente è Jago, mai visto così scoperto nelle sue intenzioni. Da quando arriva dalla platea all'inizio, a sipario ancora chiuso, con l'inseparabile armonica in bocca, infarcisce subito il piano ancora informale delle sue trame di dichiarazioni d'odio verso il suo superiore. Enuncia così le sue "note di regia" perché è uno spettacolo quello che allestisce, riversando addosso alla sua vittima i propri fantasmi. E li fa vivere popolando la scena di arredi, che consistono in semplice attrezzatura. In primo piano, sui due lati, restano a lungo solo un pesante tavolo e un letto di ferro, nella geniale disposizione di Paolo Tommasi, davanti allo sfondo nero. E via via, a ogni intervallo, accompagnato dalle ariette che Giorgio Camini sembra risucchiare dal cinema francese del dopoguerra, si determinano provvisori ambienti tra i due eroi, e il punto di riferimento letto cambia continuamente posizione e rilevanza tra le masserizie e i mobili che s'accatastano qua e là, come in un incubo. Il trasformismo, passione dei grandi attori, contagia anche protagonisti di Beaucher di Sotho Strauss. Franco Branciaroli, al vertice delle sue enormi possibilità, inventa un portamento e un'immagine al suo Otello negrissimo dal cranio rasato, di spettacolare imponenza, capace di reggere tutta la prima parte con un basso registro profondo che conferisce alla sua voce il segno di un'autorità distante e ragionevole, finché dalla grande scena della tentazione, con Jago a ridosso a fargli da suggeritore, eccolo rivelare il gioco dei falsetti, una camminata animale da dottor Cordelier di Barrault. mentre con gli occhi ispeziona la giungla, con le mani percuote il tamburo e s'aggrappano alle sbarre del letto come un orango alle liane; e nella disperazione si fa anche pagliaccio prima di recuperare la compostezza per uccidere con pietà. Un'interpretazione impressionante alla quale Umberto Orsini risponde prima di tutto rifacendosi le sembianze con i capelli corti da nazista, gli occhietti per vivisezionare meticolosamente ogni particolare, i movimenti esageratamente controllati, i fulminei irrigidimenti delle contro scene. È lui a dare ogni input alla controparte, attaccato alla sua preda come un angelo custode dalla presenza implacabile, arrivando ad accudirlo fisicamente in modo di legittimare la sua morbosità, mentre al di fuori del raptus, quando teorizza la sua genialità malefica in piena libertà, non riesce a nascondere la malinconia di un vuoto esistenziale. Valeria Milillo è una sorprendente Desdemona, impostata da ingenua e realizzata con un po' d'ingenuità, autenticamente toccante nelle scene più disperate. Susanna Marcomeni è una diligente Emilia, mentre sono indirizzati al macchiattismo Luca Lazzareschi e Giorgina Cantulini e si notano Alkis Zania, Lucio Rosato, Roberto Alinghieri, Fabrizio Russotto, Claudio Calafioro. Quattro ore, densissime. Molti applausi a scena aperta e ovazione finale alla serata per la critica che ospitava molti politici, guidati da Irene Pivetti.

Franco Quadri

L'Unità, Domenica 29 Gennaio 1995

A Novara l'allestimento di Gabriele Lavia. Con Branciaroli e Orsini.

Iago contro Otello. Due perdenti alla Serenissima.

Novara - Vent'anni dopo, o quasi (era la stagione '75-'76), Gabriele Lavia, allora esordiente come regista, ha ripreso in mano l'Otello, e adottando la stessa, calzante traduzione di Angelo Dall'Agia, qua e là, oggi, ritoccata. Nel frattempo, con questa grande opera di Shakespeare (del resto, presente spesso sulle nostre ribalte, a partire dall'Ottocento) si sono confrontati esponenti illustri della scena italiana, da Gassman a Carmelo Bene, per ricordare appena i casi più memorabili. Ma Lavia, per l'attuale allestimento, sembra richiamarsi soprattutto alla propria esperienza: si rinvengono qui, infatti, tracce, variamente sviluppate, della precedente edizione (realizzata comunque con una compagnia tutta diversa, Massimo Foschi e Roberto Herlitzka nei ruoli di spicco), a cominciare dall'accentuato, tetro clima "di caserma" in cui la vicenda tende a calarsi. Non tanto o solo perché i principali personaggi maschili indossano divise militari, alla moda di ieri o dell'altro ieri (gli abiti femminili paiono datarsi agli anni Venti, quelli "civili" dei notabili veneziani anche più indietro), quanto, piuttosto, per una sottolineata angustia del contenzioso che fornisce la materia prima del dramma. In breve: il generale Otello, al culmine d'una brillante camera, ha eletto a luogotenente Michele Cassio, scavalcando il più anziano e competente Iago, l'Alfiere, che pur gli rimane fedele e devoto, in apparenza, mentre trama la più perfida delle vendette. Ed ecco l'idea centrale della regia: sia Otello sia Iago sono, nel fondo, due "marginali", il primo in quanto Negro, caro alla Serenissima finché le sue doti guerresche le saranno utili, ma in definitiva un estraneo, un barbaro (nonostante abbia sposato, ma, non dimentichiamolo, di frodo, la figlia d'un maggiorenne della Repubblica) e, in un periodo che si prospetta di pace, a rischio di pensionamento anticipato; il secondo frustrato nelle sue ambizioni, ridotto a incombenze servili, con poche o nulle speranze di salire di grado. Condizioni differenti, ma affini (anche per via dell'età, che si sa o s'intuisce non più verde, per nessuno dei due), che potrebbero avvicinarli, renderli solidali o almeno reciprocamente comprensivi. E invece, come succede, chi si somiglia non si piglia. Più in penombra risulta un altro, dichiarato motivo ispiratore del lavoro di Lavia: una certa "teatralità" al quadrato, con Iago in veste di drammaturgo-regista-critico, che entra ed esce dall'azione, da lui stesso ordinata, ma destinata a sfuggire al suo controllo (un pizzico di Pirandello non guasta mai). A ogni modo, la scenografia (di Paolo Tommasi, al pari dei costumi) ci si mostra volutamente in fieri, con materiali e attrezzature, ancora informi, allo scoperto, e un solo elemento costante, simbolico e pratico insieme, il letto coniugale, dove si consuma la fase suprema della tragedia. Pure, dallo svolgersi della storia, è singolarmente assente, o si avverte a fatica, una carica erotica. Franco Branciaroli è Otello, Umberto Orsini è Iago. Qualcuno avrebbe forse potuto immaginare il contrario. Ma Branciaroli, qui, risulta trasformato: il cranio rasato a zero, viso e membra dipinti di scuro, e ingagliarditi: una vera effigie di africano, e una proclamata esuberanza, vocale e gestuale, di buon selvaggio, che poi, nel momento della disgrazia, si converte con efficacia in un progressivo corrompimento dell'eloquio, corrispettivo allo sgretolarsi del ben dell'intelletto. Umberto Orsini esprime al meglio la diabolica mediocrità (da "demonio meschino", appunto) dell'Alfiere, ma, tenendosi su toni medio-bassi, è a tratti soverchiato, oltre misura, dalla fonica eccitata del suo avversario. L'impegno di Lavia deve essersi, comunque, concentrato sui due interpreti maggiori, oltre che sull'orchestrazione complessiva della compagnia (impeccabili i frequenti esercizi soldateschi). Ma il Cassio di Luca Lazzareschi, il Roderigo di Alkis Zanis, il Brabanzio di Lucio Rosato, ecc. sono abbandonati, diremmo, a loro stessi. Temiamo, invece, che rientri nel disegno di Lavia l'impostazione bamboleggiante della figura di Desdemona. Ma Valeria Milillo ci aggiunge di suo l'evidente debolezza e

piattezza della dizione (lampante in quel pezzo forte che è sempre stata la "Canzone del salice", e che qui arriva sì e no alle prime file di platea), coinvolgendo in parte nella piccola catastrofe Susanna Marcomeni, un'Emilia di onesto ma modesto risalto. La presenza breve e laterale di Bianca, prostituta di tenero cuore, assume per contro, nell'interpretazione della vistosa Giorgina Cantalini, un rilievo esorbitante. Applausi, comunque, lunghi e generosi per tutti, nell'affollatissima sala del restaurato Teatro Coccia di Novara. Produttori dello spettacolo (quattro ore, intervallo incluso) l'Eliseo di Roma e "Gli Incamminati" di Milano.

Aggeo Ravioli

Il Messaggero, Domenica 29 Gennaio 1995

"Prima" nazionale della tragedia di Shakespeare a Novara: Branciaroli è il Moro, Orsini è Iago.

Otello, magnifico cornuto.

Gabriele Lavia regista di emozioni e dei segreti della psiche.

L'opera, senza perdere nulla, diventa dramma novecentesco, fra soldati in grigioverde, donne in abiti fluenti e una Desdemona bambina.

Novara - Otello è un nero sontuoso, roboante, scimmiesco, un maschio accuratamente calvo che sta fra Yul Brinner, Bokassa l'imperatore antropofago e la citazione ironica di un Eric von Stroheim colorato da africano. Jago incarna invece la somma dei disagi contemporanei del sesso forte, quella esorcizzata dai film di Woody Allen e Quentin Tarantino: impotenza, omosessualità latente, misoginia, competitività frustrata. Desdemona, infine, la moglie del Moro, e l'ancella Emilia, consorte di Jago, sono specchio dell'eterno mistero al femminile, senza scosse isteriche ma con molto dolore: donne e demoni, monache e puttane, sante e tramiti, quasi inconsapevoli, del vizio. Il quadrangolo risulta esagerato e infernale, affonda nei segreti della psiche mettendo a nudo scontri e contraddizioni, paure, baratri della libido e tensioni alla catarsi. La messinscena dell'Otello di Shakespeare firmata da Gabriele Lavia ("prima" nazionale l'altra sera, al teatro "Coccia" di Novara) sceglie la via dell'emozione psicanalitica, i coraggi della visceralità, le evidenze, sempre funzionali, della patologia. E versa il magma di una materia così scioccante nel contenitore, per contrasto, rarefatto, esoreico e allusivo di un palcoscenico semivuoto, il retrobottega di un rigattiere amante del teatro che presta il proprio spazio, così com'è, ingombro di carabattole, alle prove degli attori di un Carro di Tespi. Scritta nei primi dieci anni del Seicento, Otello è una tragedia di grande impatto, priva di complicazioni, che sviluppa magistralmente il tema e le catastrofi della gelosia, fino al vibrante epilogo di morte. E' il dramma del "mostro dagli occhi verdi" che corrode il cervello del Moro, generale della Serenissima Repubblica cui viene affidato il governo di Cipro. Il Moro che si innamora, riamato, della giovane e aristocratica Desdemona, e la sposa, scatenando le ire del padre di lei e l'odio dei pretendenti delusi. Poi, spinta dalla rivalità nei confronti di Cassio, che Otello nomina suo luogotenente, ecco la trama di Jago, capace di insinuare nel Moro il diavolo della gelosia, il sospetto delle corna, l'idea corrosiva della propria moglie posseduta dal bianco e aggraziato Cassio, scomodo termine di confronto per il generale. Proprio le corna sono il filo conduttore della lettura di Lavia. Il quale sottomette ad esse (c'è addirittura, a un certo punto, una citazione gestuale del "Berretto a sonagli" di Pirandello, con gli indici delle mani di Otello protesi a segnalare le appendici più scomode per la fronte di un uomo) lo svolgersi e il galoppare conclusivo dell'azione. Non a caso, forse, il musicista Giorgio Camini "ruba" a propria volta l'idea dell'adulterio a Ruggiero Leoncavallo, appropriandosi delle prime note del "Ridi pagliaccio" per il leit-motiv dello spettacolo. In una simile costruzione, di commedia novecentesca che non perde il carisma tragico, e dunque l'universalità di argomenti e personaggi, il regista vuole Otello e i suoi soldati in divisa grigioverde anni Venti, scarponi da esercitazione militare, berretti, gradi e cappottoni. Le femmine, per contro, ondeggiano in vestitucci dimessi e fluenti dai colori pastello, o terrei come i sentimenti che le attraversano. Così, se la marmaglia serve a Lavia per comunicare odor di latrina e volgarità sessuali, nonché momentanee liberazioni di istinti repressi (Jago che scuoleta come una bagascia durante un'orgia con i camerati), le ombre chiare dei cappellini e delle sciarpe di Desdemona, la sua camicia da notte da vergine, offrono allo spettatore il coté improduttivo e sacrificale della vittima. Servono a meraviglia il disegno complessivo i due protagonisti. Da una parte Franco Branciaroli, un Otello bon sauvage tutto da godere, che saltella e gesticola come un orango, o sporge il profilo, disperato e severo, dalle sbarre del letto matrimoniale, King Kong shakespeariano dal cuore nobile. Gran prova d'attore all'antica italiana. Dall'altra, il nevrotico, misurato, cattivissimo Jago di Umberto Orsini, che par tolto, lo si diceva prima, da un film americano di ieri l'altro o di dopodomani. Da rifinire, soprattutto vocalmente, la Desdemona bambina di Valeria Milillo, che prende quota nella scena della morte. Susanna Marcomeni fa assai bene Emilia, ruolo non facile, fra disillusione di femmina non amata e combattuta lealtà. Luca Lazzareschi è buon Cassio; registratissima la truppa dei restanti. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Traduzione di Angelo Dall'Agia.

Rita Sala

Avvenire, Domenica 29 Gennaio 1995

Successo per l'opera di Shakespeare con la regia di Gabriele Lavia e interpretata da Branciaroli e Orsini.

Ma la fede di Otello si chiama Desdemona.

Novara - L'Amleto di Besson e quello di De Capitani, il Timone d'Atene di Pagliaro e l'Otello, stupendo, di Lavia e presto il Lecer di Ronconi con il contorno dell'Edoardo II di Cobelli e di La sposa di campagna di Wycherley messa in scena da Sandro Sequi; il teatro inglese mi sembra assai ben rappresentato in questa stagione. Ho scritto "stupendo" e riaffermo l'eccellenza, per virtù registica e attoriale della messinscena che ha esordito - col patronato del teatro Eliseo di Roma e del Teatro degli Incamminati - al bel teatro Coccia. La memoria cita a sé stessa un allestimento di qualità quale fu - a ruoli intercambiabili - quello di Gassman e Randone; ma questo, con Umberto Orsini (Jago) e Franco Branciaroli (Otello), che non perde una sillaba in quattro ore piene di tesa rappresentazione, si pone sullo stesso livello. Tutto dovuto anche alla regia di Gabriele Lavia per l'assiduo movimento, il dinamismo anelante e incisivo, la fragranza perspicua e mirata dei toni, la significanza matura della impostazione dei caratteri, la naturalezza calda dell'esposizione e delle trovate. Benissimo ha fatto, ad esempio, il regista, nel definire la concretezza militaresca dei veneziani a Cipro, infagottandoli in divise e dando loro un vivace piglio soldatesco, in una lettura penetrante e serrata. Senza "deformare" o pretezosamente (vale a dire: intellettualisticamente) intervenire Lavia ci ha dato un "Otello" calato con tutta ragione

e con esemplare naturalezza nell'immaginario popolare. O meglio, la tragedia non si riduce al tema volgare della gelosia. Essa - in questo spettacolo - coinvolge con evidenza altri e più complessi significati. È una tragedia in cui crollano degli assoluti e si danno smentite totali. Ciò avviene per il costruirsi di un falso sistema di comunicazioni artefatte, di informazioni dosate ad arte. L'assoluto in cui Otello crede è l'amore. La fede di Otello è come quella di un credente: Desdemona è per lui come una divinità. Il crollo per un uomo della sua civiltà (che è quella magica) è rovinoso e porta con sé la decisione necessaria di distruggere l'immagine adorata (cioè la donna pensata senza peccato possibile). Essa deve essere pura, non poteva quindi essere nemmeno sporcata dal pensiero. Il vero "attentato" di Jago è alla figura della donna cui Otello ha affidato la propria idea del mondo e la propria ragione d'amore. Ad essere negato è il suo sistema logico e di valori. La regia di Lavia è stata grande nella acutezza delle intuizioni e nello spessore pure dato alla parola shakespeariana. I quattordici attori son stati tutti in grado di assolvere al meglio a loro compito. Se Valeria Milillo, entrando via via in parte, è stata una Desdemona che ha limpidamente conquistato la sua disperata infelicità, con accenti di rotta tragicità, un Roderigo di primaria presenza è risultato Alkis Zanis e un'Emilia di forte drammaticità è stata scolpita da Susanna Marcomeni, mentre un bel Cassio è stato tratteggiato da Luca Lazzareschi. Assai appropriati sono apparsi tutti i loro compagni. Ma il Branciaroli e l'Orsini hanno creato due capolavori di competitiva interpretazione. L'uno ha dato ad Otello una negritudine spoglia e scoperta, nutrita di grandezza e di dignità. Possente di animo e di corpo, Branciaroli ha percorso la via crucis della propria stupefatta distruzione con peculiare ricchezza vocale e fertilità di sogni e di nuove inflessioni, dando corpo e peso al suo farsi vittima della propria situazione psicologica, sconfitta anche dalla civiltà i cui schemi mentali non poteva aver assorbito. Quanto ad Orsini, egli è stato, mirabilmente il Moro. Il tortuoso Jago ha ricevuto da lui un fraseggio di assidua e sottile intelligenza, di ingabbiati invenzioni, di seduzioni e di nerissima malvagità giocata con soffice indifferenza. Il duello verbale tra Otello e Jago è stato un saggio d'altissima scuola di dialettica. Si capirà come, fondato altresì sulla traduzione fiammante e carnosa di Angelo Dall'agiacoma e sulle scene e sui costumi, liberi ed estrosi insieme, di Paolo Tommasi, lo spettacolo sia pervenuto, dopo i frequenti applausi a scena aperta, al trionfo finale.

Odoardo Bertani

Il Giornale, Lunedì 30 Gennaio 1995

Lavia riscrive Shakespeare: sentimenti di sempre e problematiche attuali

Otello, un generale perseguitato.

C'era anche la Pivetti ad applaudire Branciaroli al teatro Coccia di Novara.

A vent'anni di distanza da un "Otello" che aveva sollecitato una delle sue prime esperienze registiche, Gabriele Lavia ha riallestito il capolavoro shakespeariano con il concorso interpretativo di Franco Branciaroli e di Umberto Orsini, ovvero di due tra gli alfieri della cosiddetta seconda generazione teatrale, cresciuta all'ombra dei Randone, Carraro, Trieri, Gassman, De Lullo, Valli. Rinunciando anche stavolta a salire in palcoscenico Lavia regi sta ha imposto divise militari di oggi al generale negro e ai suoi soldati, in contrasto con gli abiti primo Novecento del versante muliebre e con le tube e le redingote dei senatori veneziani. Tenuto a battesimo al recuperato Coccia di Novara (stasera ultima replica, poi a Torino e a Roma), madrina bene augurante il presidente della Camera Irene Pivetti, l'"Otello" di Lavia-Branciaroli-Orsini ha incatenato per quattro intense ore un pubblico generoso di applausi a scena aperta. L'esplicito riferimento registico al teatro nel teatro si avverte già all'alzarsi del sipario quando il vuoto palcoscenico appare popolato soltanto di linee passerelle, ancor oggi in uso a Venezia in occasione delle ricorrenti "acque alte", mentre Jago guadagna la ribalta dalla platea al suono di un'armonica a bocca nel vago ruolo di un cantastorie. Il discorso metateatrale cede ben presto il campo all'incalzare delle più storie in una, a cominciare alla non corrisposta accensione per la bella Desdemona del giovane e ingenuo Roderigo, coinvolto dal demoniaco Jago nella sua atroce trama di vendetta contro il Moro che gli ha preferito il più brillante Cassio nell'ambito ruolo di luogotenente. Il matrimonio del generale negro con l'innocente Desdemona di alabastro spinge alla tessitura di una trama repugnante "l'onesto Jago" cui Orsini da sottile risvolto tartufesco, occhialuto e freddo ragioniere di una mortale parti ta doppia, giocata con le arti sottili di una capiosità suadente, tesa a risvegliare il selvaggio che convive nel Moro, accendendolo della fiamma della gelosia, tanto più inestinguibile quanto infondata. Per contro Branciaroli, sapientemente truccato da negro che più negro non si può, il lucido cranio brunito a esaltarne la potenza fisica e la notoria vocalità inconfondibile, assurge a prototipo dell'uomo di colore arrivato ai vertici della gerarchia militare per i suoi meriti in guerra, ma ancora sostanzialmente discriminato in una società di bianchi. Al vuoto palcoscenico dell'avvio, che la regia concepisce come una sorta di prologo alla tragedia vera e propria, subentra nel secondo tempo un trovarobato pittoresco cui lo scenografo e costumista Paolo Tommasi conferisce una vaga atmosfera onirica. In primo piano è ora il fatale talamo in cui lo sconvolto Otello strangolerà la dolce sposa, convinto della sua infedeltà dal famoso fazzoletto che Jago sottrae alla moglie Emilia per lasciar cadere nelle mani di Cassie, presunto amante di Desdemona, cui Valeria Milillo da accentuati accenti adolescenziali in linea con una dizione bamboleggiante. La fluente traduzione di Angelo Dall'agiacoma, particolarmente felice nei ricorrenti squarci lirici dove maggiormente si spiega la sublime poesia dell'elisabettiano, facilita il compito agli agguerriti comprimari, tra cui emerge Susanna Marcomeni nel determinante ruolo di Emilia, maliziosa ancella di Desdemona è sventurata moglie del "cane spartano, più perverso dell'angoscia, della fame e della tempesta" cui ha la debolezza di consegnare il fatale fazzoletto. Meritorio è l'impegno di Luca Lazzareschi (Cassio), Alkis Zanis (Roderigo), Lucio Rosato (Brabanzio), Roberto Alinghieri (il doge) e della Bianca "vamp" di Giorgina Cantalini ma la platea s'accende soprattutto per i furori di Branciaroli-Otello e per il gioco perverso di Jago-Orsini, riservando in particolare a loro le interminabili ovazioni conclusive.

Gastone Geron

Il Giorno, Martedì 31 Gennaio 1995

Lavia catapulta il Moro nel Deserto dei Tartari.

Novara - "Otello", ovvero molto rumore per nulla. Questa storia di un fazzoletto perduto che ingenera onore e morte è - diceva Flaiano - esagerata. Poco credibile - aggiungo - nell'era dei Kleenex. La grande abilità di Shakespeare è consistita nell'aver occultato la fragilità dell'aneddoto in una macbettiana foresta di passioni, quelle del condottiero

negro che le virtù militari hanno sollevato dal caos primigenio fino alla gloria, e il suo amore razzista e frustrato, destinato al tradimento. Ma alla maledizione del fazzoletto lo spettatore d'oggi non può più credere, tanto meno un regista scaltrito come Lavia. E allora Lavia che fa? Anziché minimizzare l'aneddoto lo dilata fino al parossismo, con scene in cui la ricerca del fazzoletto perduto sconfinava nell'assurdo, proditorio ingigantimento degli oggetti come in Ionesco. Una seconda osservazione è che questo "Otello" di quattro ore, con dilatazioni narrativo-cinematografiche, accolto prima con un po' di sconcerto e poi con molti applausi, indica che la nostra scena sta forse tornando, dopo l'era della cosiddetta regia critica, al teatro dell'attore, se non del mattatore. Siamo infatti a un "duello" Branciaroli-Orsini. Terza osservazione (scontata per chi conosca Lavia) è l'astoricità dell'allestimento o, meglio, la sua dislocazione - del resto plausibile - al tramonto del colonialismo. Questo "Otello" da guarnigione militare, fra il "Deserto dei tartari" di Buzzati e "I paraventi" di Genet, immerso nella precarietà (efficacissima) di un'attrezzatura da caserma, avvolto nella coltre musicale di una ballata alla Mac Orlan, costellato di manovre e parate di parà mercenari che fungono da coro maschile e maschilista (e qui consiglieri a Lavia di farsi meno condizionare da una visualità cinematografica un po' fine a se stessa); questo Otello che ha la divisa e l'indole di un capo da repubblica centrafricana, mentre Jago è un avventuriero con sordidi sogni di gloria, s'inquadra alla fine in una cornice teatralmente efficace, e ideologicamente stimolante, proprio anche per il suo cotè Guignol: che è quella della rovina risibile degli umani sentimenti nella fornace della guerra. Sarajevo, insomma, qui è alle porte. Gli interpreti. Per Otello e Jago, Shakespeare aveva stabilito la "par condicio"; i due poli del fatale evolvere della tragedia, la coppia antagonista legata fino all'ultimo respiro. Il lavoro di costruzione dei loro personaggi che fanno Branciaroli e Orsini è enorme. L'Otello di Branciaroli - cranio rasato nuca alla Von Stroheim, labbra tumide - è statuario, quasi totemico nelle scene di comando, e vocalmente alterna toni maestosi a impennate selvagge nei trasporti amorosi. La sua gelosia si sfoga nei furori atavici del tam-tam, si rintana sotto il letto, precipita nella crisi epiletica; plagiato da Jago riesce nel difficile esercizio di rendere la fragile patetica credulità del "diverso". Lo Jago di Orsini - occhialuto, attaccato alla fisarmonica a bocca e ricalcato su una SS, misogino e forse omosessuale - è un groviglio di straziati contraddizioni: Dostoevskij e Stanislavskij sono i modelli di questa interpretazione segmentata, tormentatissima.

Ugo Ronfani

Il Resto del Carlino, Domenica 5 Febbraio 1995

L'"Otello" di Lavia, tragedia in caserma.

Sullo sfondo opprimente di un'ambientazione militare si muovono gli straordinari protagonisti: il moro di Venezia di Branciaroli e il grande Jago di Orsini.

Modena - Otello, il negro di Venezia. Una ventina d'anni fa Gabriele Lavia ai suoi esordi di regista aveva visto così il protagonista della tragedia scespiriana: sottolineandone spregiativamente il connotato razziale e la relativa marginalità, evidenziandone l'esplosione degli istinti barbarici e primordiali sotto la patina sottile di cultura veneziana (infatti l'uccisione di Desdemona avveniva come animalesco scatenamento al rullo dei tamburi). La linea interpretativa di fondo non si scosta molto in questa nuova edizione di Otello, prodotta dall'Eliseo e dal Teatro De Gli Incamminati, che Lavia ha messo in scena con Umberto Orsini e Franco Branciaroli; tant'è vero che la sua spina verbale è ancora la traduzione incalzante e aspra di Angelo Dall'Agia. Ma il regista, al suo secondo tentativo dopo una prova che fu comunque notevole, cala gli assi della maturità e di un'encomiabile rinuncia agli effetti. Con un'idea centrale di grande presa, una metafora ambientale : che avvolge l'azione e che offre sinistro, plastico risalto alla gelosia folle del Moro come alle macchinazioni di Jago. Lo sfondo claustrofobico ed esistenziale è quello della vita militare, anzi della caserma. Le brande e, le baracche, le latrine e il posto di guardia. E' il mondo che traduce visivamente la frustrazione diversa dei due protagonisti: chiuso e ripetitivo come i suoi riti. Che con il suo spoglio contesto influisce velenosamente nello spaesamento interiore, della repressione, nel fallimento, nella dissociazione psichica, nella mancata realizzazione. Così lo spettacolo (visto allo Storch di Modena) svolge le sue quattro ore con compatta aggressività propositiva. Spira dalla scena una forza avvolgente e a sinistra, un cupore ineludibile. Il sadomasochismo militare e i fantasmi della recita montata da Jago si sprigionano in un soffocante microcosmo maschile, tra chepi e fucili, stivaloni e pastrani, sbattere di tacchi e cori sguaiati della guarnigione, risse e codici di gerarchia. Da questa piattezza disperata emerge appunto conseguente il regista Jago, che un Orsini in uniforme, capelli cortissimi a spazzola e occhiali incarna con qualcosa del medico militare nazista o del graduato esistenzialista da film del naturalismo francese: comunque con un che di freddo e di scientifico nella costruzione del suo metateatro passionale. Vale la pena di dire chiaramente che i due attori principali offrono una grande prova di intelligenza, di perizia, di scavo interpretativo; portando a pieno compimento la complementarità e l'interdipendenza bipolare dei rispettivi ruoli. Orsini, che appare a sipario chiuso con la sua armonica a bocca da solitario al fronte (una branda da una parte della scena, un tavolo dall'altra; e all'organetto fa eco la fisarmonica di Giorgio Camini) sconvolge per la melliflua minuzia con cui monta castelli di parole insinuanti. Pronto ad effettuare la fisicità rude del generale come ai finti ripensamenti, quando ritorna con una corsetta marziale al cospetto del comandante-vittima. E debolissimo in fondo, negli accessi di pianto isterico ed abbandonato quando contempla il proprio fallimento esistenziale. Branciaroli risponde con un'immagine fisica impressionante. Testa rasata, cerone nero spalmato ovunque, bianco degli occhi roteanti, eloquio fondo e solenne, dai toni scuri, quando è ancora il ponderato e civile eroe della Serenissima. Una metamorfosi sorprendente dall'inizio, come appare con l'aspetto di qualche generale africano in parata, e semina poco alla volta i segnali tipici di un annunciatore ritorno al caos. Cui lo conducono con evidenza il prevalere dei gesti scimmieschi, i balzi convulsi e scoordinati, il falsetto strozzato o gli acuti sofferti dell'ex buon selvaggio che con l'eloquio rotto si riscopre eccitato dai tamburi e dal sangue. Sono in scena anche Valeria Milillo, Desdemona infantile poco sicura nella dizione cui supplisce con prevalenza emotiva, Susanna Marcomeni precisa in Emilia, Luca Lazzareschi che è un Cassio alpino-cipriota, con tutti gli altri che vengono alla fine molto festeggiati.

Sergio Colomba

La Sicilia, Giovedì 9 Marzo 1995

Gran duello tra Branciaroli e Orsini nel dramma di Shakespeare diretto da Lavia.

Ma questo Otello è un reduce della seconda guerra mondiale.

Roma - Ancora un classico d'altri tempi che diventa dramma moderno. Dopo Re Lear diretto da Luca Ronconi, e Così fan tutte diretto da Jonathan Miller, che abbiamo visto nelle ultime settimane, tocca a Otello di William Shakespeare (in "prima", l'altra sera, all'Eliseo di Roma), la cui vicenda è stata trasferita in un Novecento fra le due guerre mondiali. C'è da chiedersi se si tratta di esigenza o vezzo, forse tutte e due le cose. Certo un modo per percorrere nuove strade con capolavori forse fin troppo risaputi ma che proprio in virtù della loro forza e universalità si collocano fuori dal tempo. Nel caso del lavoro odierno (La via ha ripreso in forme più spettacolari un suo "Otello" di molti anni fa) gli attori, secondo le scelte del costumista Paolo Tomasi, indossano abiti contemporanei dei nostri nonni, non stonano, mostrano colori intonati, si muovono con comportamenti adeguati al dramma. Pure la scena, sempre di Paolo Tornasi, è quella di una guarnigione, spazio in cui tra oggetti inutilizzati, si affolla la marmaglia. Nella seconda parte ci sono mobili e attrezzi vari, simulacri simboli di precarietà, e naturalmente il letto matrimoniale e sacrificale di Desdemona. Ha ragione Angelo Dall'Agiacoma, autore della traduzione resa in termini attuali (ovviamente diversa da quelle più togate di Salvatore Quasimodo e Alfredo Orbetello), a dire che la trama è estremamente semplice. Infatti la si può riassumere in pochissime righe. Un alfiere (Jago), aspettandosi di essere promosso al posto vacante di luogotenente, è esasperato dal fatto che il suo generale (Otello) gli antepone un altro (Cassio). Decide di vendicarsi del generale e di assicurarsi la destituzione del suo rivale. Con una serie di mosse intelligenti, tempestive e fortunate convince il generale che la moglie (Desdemona) lo tradisce con il luogotenente. Ne consegue che il generale uccide prima la moglie e poi se stesso, ma a fallire è anche l'alfiere perché il suo piano viene scoperto e quindi è costretto a subire un processo e la tortura per tradimento. E' il dramma della gelosia per eccellenza che dura circa quattro ore, sviscerato nei contrasti e nelle corrosioni che soltanto il demone del sospetto sa scatenare. Lavia (che è un cultore di Shakespeare: si ricordino le sue interpretazioni di Amleto, un onirico Macbeth) punta molto sulla psicoanalisi, sulla follia che rode i tormenti dei protagonisti. I personaggi è come se vivessero un'altra storia, alle prese con i fantasmi del dubbio, all'inseguimento di un loro "io" capovolto. L'accento più vistoso dell'allestimento sta nella "negritudine" di Otello, non più un moro medio-orientale nella Venezia dei traffici levantini, come voleva la novella italiana che è alla fonte dell'ispirazione shakespeariana, ma un nero africano forte e marcato, segno di irruenza e di incertezze, espressione del grande condottiero fragile in amore. Un'originalità in parte perché ci aveva già pensato in un suo film Laurence Olivier, e ci aveva pensato molto tempo prima il nostro Tommaso Salvini che con malinconia aveva puntato sul lato selvaggio del personaggio. Franco Branciaroli è superbo, un Otello corposo, minaccioso, maestoso, soprattutto naif, che suscita simpatia. Umberto Orsini, dal suo canto, è un antagonista che deve impegnarsi a fondo per mantenersi all'altezza, contorto nelle sue nevrosi (la regia le sottolinea in linea con la modernità del disegno generale). Fra i due attori è un bel duello, come al tempo in cui il teatro si nutriva di grandi "scontri" interpretativi. Fa una certa fatica a inserirsi fra l'uno e l'altro. Valeria Milillo, una Desdemona scarsamente incisiva almeno fino ai momenti che precedono la morte che Lavia giostra da par suo con il senso melodrammatico del teatro che gli è proprio. Una scena fra le più belle dello spettacolo di fronte alla quale si ha l'impressione di ascoltare anche la musica di Verdi. Un bel successo per tutti, con il pubblico in piedi ad applaudirlo.

Ettore Zocaro

Il Giornale d'Italia, Giovedì 9 Marzo 1995

Lavia rilegge "Otello".

La tragedia di Shakespeare diventa il dramma dell'emarginazione razziale.

E' in scena fino al 2 aprile al teatro Eliseo la tragedia "Otello" di Shakespeare. La versione, presentata da Gabriele Lavia nella traduzione di Angelo Dall'Agiacoma, si avvale di un cast di alto livello dove spiccano Umberto Orsini nella parte di Jago e Franco Branciaroli in quella del Moro. "Otello" fa parte del ciclo delle "grandi stagioni" (assieme a "Giulio Cesare", "Amleto", "Re Lear" e "Macbeth"), con opere di argomento storico. La fonte letteraria, problema sempre aperto in Shakespeare, è una novella di Cinthio: ben presto però il poeta inglese si allontana dall'originale. "Otello" è la tragedia di più difficile interpretazione sul piano della struttura tragica. E' l'alternarsi di dramma pubblico (Venezia contro i Turchi) ed individuale (Otello tradito) che ha alimentato nel tempo polemiche sulla non unità aristotelica del testo. La presenza di scene da commedia dell'arte ha supportato nel tempo questa tesi: il lavoro inizia infatti con Rodrigo e Jago che annunciano, gridando davanti alla casa del Brabanzio, la fuga di sua figlia Desdemona. Jago stesso si muove, per tutta la tragedia, in un clima da commedia: quando, parlando a Cassio di Bianca, fa credere ad Otello che l'argomento è invece Desdemona o quando Emilia, sua moglie, inveisce contro la "canaglia" che ha scatenato il Moro senza sapere che sta parlando di suo marito. Gabriele Lavia, con grande maestria, presenta una scena già drammatica fin dall'inizio: uno sfondo nero, presente per tutta l'opera, non rallenta mai la tensione dello spettatore. È la catarsi finale il punto nevralgico dell'opera e niente perciò deve distogliere da questo. È riuscita, sia nelle scene che nei costumi, la trasposizione temporale dell'opera, dal 1600 ai nostri anni '30: ne trae beneficio proprio la figura del Moro. A scatenare la furia del condottiero è la gelosia: ma quale gelosia? In questo momento storico, non è più un sentimento così violento da provocare una simile reazione. E infatti non è gelosia solo per Desdemona: Otello sente la differenza di status tra lui, nero, e Cassio, bianco. Vede nell'atto di Venezia di degradarlo una sorta di ingratitudine razziale. Gabriele Lavia non lascia nulla all'improvvisazione. Tutto è studiato ed eseguito nei minimi dettagli, persino le regole della marcia militare ed il presentat-arm. L'impianto scenico è valido, funziona, sorretto anche da grandi attori. In particolare Franco Branciaroli-Otello è bravissimo. Sembra in alcuni momenti calcare il tono della voce, la gestualità. Sono atteggiamenti però volutamente forzati: c'è in lui differenza di cultura, di educazione (quella di Otello è militare). Splendido anche Umberto Orsini: impersona uno Jago che si dimostra vero personaggio cardine dell'opera. Si muove in situazioni da commedia; architetta la sua trama non in chiave tragica, ma in chiave di azione, ne vuole la catastrofe finale. E' bravissimo ad inculcare il dubbio in Otello, e poi, una volta scoperto l'inganno, a chiudersi nel mutismo più severo ("io non parlo più"). Desdemona non è il personaggio femminile più riuscito di Shakespeare, eppure Valeria Milillo è convincente, acquista forza e spazio pian piano. Infine Giordana Cantalini, Bianca: piena di vis drammatica è la sua denuncia finale, riscattando la lealtà ed onestà di Desdemona.

Pasquale Avino