

---

Teatro Alighieri  
Venerdì 20 luglio 2001, ore 21

Meno Fortas Theatre Company  
(Lituania)

## **OTELLO**

di WILLIAM SHAKESPEARE

Traduzione in lituano di Aleksis Churginas  
(sottotitoli in italiano)

*regia*

**Eimuntas Nekrosius**

*scenografia* Nadezda Gultiajeva

*musica* Faustas Latenas

*light design* Audrius Jankauskas

*Otello* Vladas Bagdonas

*Desdemona* Egle Spokaite

*Iago* Rolandas Kazlas

*Emilia* Margarita Ziemelyte

*Cassio* Kestutis Jakstas

*Roderigo* Salvijus Trepulis

*Brabanzio* Povilas Budrys

*Bianca* Edita Zizaite

*musicante* Tomas Kizelis

*fratelli* Viktoras Baublys, Jonas Baublys

*produzione* Meno Fortas e La Biennale di Venezia  
*coproduttori*

Ministero della Cultura della Repubblica di Lituania  
e Aldo Miguel Grompone – Roma

---



*programma di sala a cura di Chiara Sintoni*

## PERCHÉ GLI SHAKESPEARE DI NEKROSIUS MI PIACCIONO COSÌ TANTO

**P**er spiegarvelo però devo prenderla alla lontana, e raccontare un po' di storia del teatro del Novecento (non preoccupatevi, sarà un riassunto molto schematico, di quelli che i professori si mettono le mani nei capelli a causa delle semplificazioni e delle scorciatoie da bigino).

Perché ci sono molti modi per portare sulle scene un qualunque testo teatrale (altrimenti come potrei decidere che un modo – uno spettacolo – mi piace più di un altro?). E dunque esiste una storia dei diversi modi di farlo, che val la pena di schematizzare.

Nell'Ottocento (e in tutta la prima metà del Novecento), il teatro di tradizione, il glorioso teatro all'italiana, ruotava intorno a una serie di ruoli codificati all'interno della compagnia: primattore, primattrice, giovane amoroso, giovane amorosa, eccetera. Portare in scena un testo significava in primo luogo assegnare le parti del copione ai differenti ruoli. Era una scelta in qualche modo "funzionale". Presupponeva testi adatti a quella distribuzione di ruoli.

Nell'equilibrio della compagnia il primattore-capocomico poteva avere un peso più o meno grande. In ogni caso il "mattatore" poteva adattare in maniera radicale il testo, in base alle esigenze e alle potenzialità della sua performance: spesso il copione veniva usato come trampolino di lancio per i pezzi di bravura, quelli che il pubblico apprezzava di più. La messinscena dello spettacolo diventava così un corpo a corpo tra il primattore e il suo personaggio (da scavare all'interno del testo, lasciando tutto il resto in secondo piano), e poi un corpo a corpo tra il grande attore e il suo pubblico: si innescava così un processo di proiezione e identificazione tra lo spettatore e l'eroe-attore. Nel caso di Shakespeare, tra parentesi, questo meccanismo poneva notevoli problemi. Perché agli spettatori borghesi e benpensanti dell'epoca i protagonisti delle sue tragedie apparivano personalità abnormi, le loro motivazioni, e quelle azioni sanguinarie, risultavano "esagerate", addirittura patologiche. Dunque alcuni attori facevano ricorso a una psicologia di stampo positivista per interpretare e riprodurre le emozioni e la gestualità "criminali" di un Otello o di un Macbeth.

Ai primi del Novecento l'atteggiamento nei confronti dei

testi – a cominciare da quelli di Shakespeare – e dello spettacolo teatrale ha iniziato a cambiare. Da un lato si è affermata la necessità “filologica” di una maggiore aderenza al testo, contrapposta alla libertà d’approccio degli attori e alle concessioni al gusto dell’epoca. Per secoli, prima che Shakespeare diventasse *indiscutibile*, il *Lear* veniva rappresentato con un lieto fine, perché la doppia morte del re e di Cordelia risultava insopportabile alla sensibilità di interpreti e pubblico. Parallelamente, a contrastare l’egemonia dell’attore, si è via via imposta la figura del regista (in Italia nel secondo dopoguerra grazie soprattutto a Giorgio Strehler e Luchino Visconti), con l’obiettivo di mantenere la fedeltà al testo e di armonizzare le diverse componenti dello spettacolo (recitazione, costumi, scenografia, musiche...), privilegiando rispetto alle convenzioni e ai codici ereditati dalla tradizione la costruzione di un insieme armonico di elementi, in un’ottica industriale di divisione del lavoro.

Questo atteggiamento ha un presupposto implicito: un testo teatrale (qualunque testo, per la verità) è dotato di un significato che una lettura attenta è in grado di cogliere – utilizzando il buon senso e gli strumenti della filologia.

In base a questo “principio d’autorità” (o di trascendenza), diventa possibile trasmettere il significato del testo (l’unico) dall’autore al regista (il perno centrale, fulcro e garante dell’autore e delle sue intenzioni). E poi, attraverso lo spettacolo (e gli attori), trasmetterlo al pubblico. Insomma, colto il senso complessivo dell’opera e la sua articolazione nei suoi diversi snodi, il regista – che diventa insieme un “lettore ideale” – deve farsi interprete e garante delle intenzioni dell’autore e di accordare a esse tutti i diversi elementi che concorrono all’evento teatrale. In quest’ottica, il regista elimina ogni rumore di fondo e ogni distrazione: tutti gli elementi di cui è composto lo spettacolo (parole, suoni, musica, gesti e colori) devono concorrere a trasmettere il significato stabilito dal regista.

In altri termini, il compito di quest’ultimo consiste nel trasformare l’interpretazione in visione (e in ideologia). Nel tradurre il testo in un mondo coerente di segni. La scoperta della possibilità di costruire un universo parallelo è inebriante: perché può fare esplodere la gioia della scoperta delle potenzialità del gioco teatrale e della macchina barocca dell’illusione: ecco esplodere il piacere e il fasto del teatro nel teatro e l’insistenza sul teatro come metafora del mondo.

Questo ottimismo è stato però successivamente incrinato da altre e più complesse modalità di lettura della realtà, della ricostruzione delle mentalità e dell'interpretazione dei testi che la critica letteraria impara ben presto a conoscere. Le radici di questa incrinatura e di questi approcci più "sospettosi" si trovano in Marx (nel concetto di "falsa coscienza" e nell'analisi dell'ideologia), in Nietzsche (e nella sua critica del concetto di verità), in Freud (con la scoperta dell'inconscio), nello strutturalismo (con la rivelazione che nel linguaggio e nei rapporti sociali veniamo "agiti" da logiche e meccanismi di cui siamo "soggettivamente" inconsapevoli). Nella superficie apparentemente marmorea del testo (e del suo senso) iniziano a crearsi crepe e linee di faglia, emergono discrepanze e incongruenze (*lapsus*) che aprono diverse linee di interpretazione. Accanto al testo, a ciò che l'autore ha effettivamente scritto, e anche quello che voleva e credeva di dire, emerge un "sottotesto", tutto quello che il testo dice a insaputa del suo autore. La lettura e l'interpretazione devono dunque portare alla luce il sottotesto con gli strumenti offerti, appunto, dalle analisi marxista, freudiana, strutturalista (in Italia, si possono ascrivere a questo clima culturale le prime regie di Luca Ronconi e Massimo Castri), ma anche femminista o terzomondista.

In quest'ottica il testo, e dunque lo spettacolo che genera, non è più un insieme coerente di segni, un mondo perfettamente autosufficiente e chiuso in se stesso, ma si rivela sempre più spesso autocontraddittorio, incoerente, sottoposto a spinte centrifughe. Allora non esiste più un'unica chiave di lettura, ma si aprono diverse opzioni e possibilità, i conflitti vengono alla luce. Per il regista-interprete si aprono enormi margini di libertà. Anzi, la lettura e la messinscena possono diventare un percorso di consapevolezza dei conflitti e delle contraddizioni, una possibilità di liberazione dai condizionamenti che la società e la cultura ci hanno inculcato e che inconsapevolmente subiamo. Tra queste regole implicite, vi sono anche i codici della rappresentazione: non è dunque un caso che in questa fase salga alla ribalta il metateatro, ovvero l'interrogazione sul teatro e sulla sua natura all'interno del contesto dello spettacolo. Trasporre un testo scritto in uno spettacolo, tra l'altro, allarga ed evidenzia ulteriori fratture e discrepanze, e suscita altri interrogativi e giochi linguistici.

Tuttavia – scardinato il principio di autorità che

ammetteva un unico significato – emerge un problema angosciante: fino a che punto l'interpretazione può essere libera? La decostruzione di un testo ha dei limiti, oppure qualsiasi reazione-interpretazione da parte del lettore è giustificata? In altre parole, questo tipo di lettura – che procede per differenze e associazioni, per scivolamenti metaforici e metonimici, e che per certi aspetti ha segnato il passaggio dal moderno al postmoderno – finisce rapidamente per portare a una disgregazione del testo e a una dissoluzione del senso.

Potrebbe anche essere interessante, ma tutto questo che cosa c'entra con Eimuntas Nekrosius? Beh, è una cornice che può aiutarci a comprendere e apprezzare il senso del lavoro del regista lituano, e ci fa capire perché i suoi spettacoli risultino così affascinanti: estremamente liberi – perché molto di quello che si vede in scena nei testi di Shakespeare proprio non c'è scritto, si tratta di vere e proprie invenzioni; e perché molto di quello che Shakespeare ha scritto Nekrosius lo taglia, in edizioni radicalmente sfrondate e ridotte all'essenziale – e al tempo stesso molto fedeli all'ispirazione del testo, al suo senso profondo, alle sue emozioni autentiche.

Ma, tanto per cominciare, quello tra Nekrosius e Shakespeare non è un rapporto semplice. Le motivazioni del suo interesse sono per certi aspetti contraddittorie:

*Non lo so, forse perché lo conoscono tutti, e tutti conoscono le sue opere. Esistono persino degli alberghi che si chiamano 'Shakespeare'! Ma mi interessa anche il fatto che una sola testa abbia avuto la capacità di mettere così tante cose dentro le sue opere, dal punto di vista psicologico ma anche geografico, della quantità di informazioni. Mi stupisce quante cose abbiano potuto trovare posto in un unico cervello. È sovrumano, supera ogni immaginazione. È il segreto di Shakespeare. Nessuno conosce il suo viso, e non sappiamo neppure se sia stato lui a scrivere tutte le pièce che vanno sotto il suo nome. È come se ci fosse solo una tenda, dalla quale esce una mano che sta scrivendo. Si vede solo quella mano, del resto non sappiamo praticamente nulla.*

Detto questo, l'atteggiamento nei confronti del testo non può essere sacralmente filologico o museale (“Sono le parole del massimo poeta, vanno rispettate anche le virgole”, “Vi si legge la nascita dell'uomo moderno così

come lo conosciamo, è la fonte del moderno umanesimo, di quello che siamo noi”), e neppure aprioristicamente irriverente e trasgressivo (“Dissacriamo i classici! Abbattiamo i monumenti della tradizione!”). Almeno così come l’ha raccontato (con il senno di poi, qualche anno dopo) lo stesso Nekrosius, il suo atteggiamento nei confronti di Shakespeare è sempre stato aperto all’interrogazione, segnato da una certa perplessità. Dopo un *Romeo e Giulietta* in versione di musical rock (sull’onda di *Jesus Christ Superstar* e *Hair*), tocca a un *Re Lear* che arriva solo al primo atto. Poi tocca a *Amleto*,

*conosciuto fin dai tempi della Scuola di Regia di Mosca, (...) un testo obbligatorio per chiunque voglia fare teatro. Ma non riesco a capirlo: lo trovo impegnativo, difficile. Non capivo bene neppure le regie che venivano fatte di questo testo, i cui personaggi mi sembravano lontani, fiabeschi. Mi chiedevo perché piacesse così tanto al pubblico mentre io non riesco ad afferrare tutto. Ancora oggi, per me, l’Amleto è un testo complesso, che mescola tanti temi come una polifonia. ‘Devo capirlo’, mi sono detto. Così l’ho riletto e ho creduto di potere provare, senza pretese, iniziando con degli schizzi, a realizzarlo. È stato quello il momento in cui ho sentito qualcosa che mi spingeva a fare in modo che tutto fosse chiaro, non solo per lo spettatore, ma anche per me. Lo dico sempre ai giovani: Shakespeare bisogna leggerlo con attenzione, tutte le risposte sono lì, nel testo. Bisogna evitare la prima impressione emotiva e capire le parole.*

A questo punto andrebbe inserita una piccola avvertenza, magari copiando quello che spiega molto bene scrittore spagnolo Xavier Marías, uno che per trovare i titoli ai suoi romanzi va a caccia di versi shakespeariani:

*Una delle ragioni principali della grandezza e della durata di Shakespeare è che quasi mai si sa esattamente quello che dice o, se si preferisce, si sa quello che dice, ma non ciò che significa. È così: lo si coglie ma non sempre lo si comprende.*

Questa opacità del testo ha varie origini, al di là di quelle dovute alla traduzione: da un lato c’è – è chiaro – la distanza che ci separa dall’originale, dal contesto in cui

venne scritto e rappresentato; ma soprattutto c'è la difficoltà, spiega Marías, a “dire con altre parole” quello che dice Shakespeare. Questo vale anche per i monologhi più noti e frequentati. Che cosa vuol dire davvero Amleto quando si chiede “Essere o non essere”? E a quale domani si riferisce Macbeth quando attacca “Tomorrow, tomorrow and tomorrow?”. E ancora, quando Otello si prepara a uccidere Desdemona e dice “It is the cause, it is the cause, my soul, / Let me not name it to you, you chaste stars”, a quale causa si riferisce? Certo, gli strumenti della filologia e la storia della critica possono precisare il senso e arricchirlo di ulteriori stratificazioni – ma al tempo stesso, aumentando la densità di implicazioni di ogni frase e parola, rischiano di renderlo ancora più elusivo, inafferrabile.

Come altri registi che operano nella stessa direzione, Nekrosius utilizza il testo come molla per inventare (nel duplice senso di creare e di trovare) un gesto, un'azione.

*Siamo abituati a un'idea letteraria del teatro: dove il teatro è una cosa che si ascolta e non si mostra. Ma la natura del teatro è di essere visto.*

Sulla scena, le battute non devono rimanere una sequenza di parole, ma generano nell'attore un gesto – non foss'altro che quello di ripetere quelle frasi – dando loro la propria voce, il proprio corpo, il proprio respiro. (Due annotazioni marginali: primo, malgrado la fortissima personalità del regista, e l'impronta del suo mondo interiore che segna ogni frammento dello spettacolo, quello di Nekrosius è essenzialmente un teatro d'attore, nel senso etimologico del termine: “colui che agisce”, e non “colui che dice”, o che “racconta”; secondo, questa tecnica si può applicare non solo ai testi drammatici: può ovviamente rivitalizzare anche testi narrativi o lirici.)

Non si tratta però di azioni di carattere introspettivo (la “riviviscenza” stanislavskiana, che attraverso l'aggancio autobiografico permette di provare le emozioni del personaggio e dunque ricrearne la gestualità). Sono sempre azioni espressive, rivolte all'esterno. L'orizzonte di riferimento non è il cinema, piuttosto la danza. Non a caso in ruoli chiave Nekrosius sceglie dei “non-attori”: il suo Amleto – Andrius Mamontovas – è una rock star dalla presenza carismatica, e la sua Desdemona – Egle Spokaite – è una ballerina. Perché l'obiettivo non è mai una verosimiglianza psicologica, i trasalimenti

dell'interiorità, quanto la cristallizzazione di situazioni espressive, che parlino in primo luogo allo spettatore. Non si tratta di rendere credibile l'interiorità dei personaggi, ma di oggettivare e comunicare i loro stati d'animo. La credibilità può arrivare dall'azione precisa, dal movimento rischioso, dalla fatica della ripetizione: se il gesto è quello giusto, se porta in una "zona di pericolo", allora può trasmettere una verità.

*Mi piace un teatro rischioso, voglio dire anche fisicamente rischioso dove il minimo sbaglio può costare caro all'attore. Questo costringe alla precisione e colpisce lo spettatore. I testi non rischiano nulla, sono quello che sono, restano lì, per sempre. Noi rischiamo, i testi sono sempre al sicuro.*

Questo metodo porta a condensare e portare sulla scena oggetti di forte suggestione: non sono metafore poetiche di suggestiva eloquenza, come accade in Shakespeare, ma metafore che si materializzano in oggetti che nel testo non compaiono affatto. Ecco per esempio nell'*Hamletas* quelle grandi bocce di vetro che campeggiano nello spettacolo, prefigurazione della coppa avvelenata da cui berrà Gertrude. Nel *Makbetas* ecco l'alberello che porta nello zaino il protagonista alla prima apparizione, e che anticipa il bosco di Birnan che si muoverà nel finale adempiendo la profezie delle streghe (che tra l'altro, contrariamente alla tradizione, sono giovani, assai belle e dispettose). Anche nella prima scena dell'*Otellas* Desdemona si porta sulla schiena un oggetto rivelatore: la porta della casa paterna che sta per abbandonare. Sono oggetti che a prima vista possono apparire incongrui, e che tuttavia da un lato riecheggiano la verità del testo, e che dall'altro, man mano che ci s'inoltra nella tragedia, si caricano di senso e danno una tonalità emotiva all'interno spettacolo.

Il loro uso presuppone un atteggiamento di grande libertà nei confronti del testo: al limite, potrebbe ancora una volta sfociare in una deriva infinita del significato del testo, in un gioco interminabile e in fondo gratuito di associazioni. Tuttavia la materialità del teatro e la paradossale verità della scena – la verità dei corpi e della materia nel mondo fittizio della scena – costituiscono un limite a questa deriva, e rappresentano un'occasione di verifica. Perché è in quel determinato gesto, in quella precisa azione che è possibile trovare la verità e la

necessità di quelle parole, e avvertire quasi fisicamente la loro necessità e autenticità.

Altri elementi concorrono a regolare il processo di lavoro e a delineare la retorica della teatralizzazione operata da Nekrosius. In primo luogo vige un principio di economia e di coerenza, una delle leggi fondamentali di qualunque spazio teatrale (e in genere di finzione): ogni elemento – ogni segno – dev’essere in qualche modo necessario e coerente con tutti gli altri elementi dell’insieme.

*La scena è una cornice è tutto quello che si trova lì ha la sua importanza. Niente è fatto a caso. Se portiamo in scena un oggetto, deve portare una certa informazione, avere un certo senso. Dunque tra tutti gli oggetti che usiamo non c’è mai il caos.*

Con questo, il principio compositivo parrebbe assumere, per Nekrosius, una valenza quasi etica, filosofica: la scena è il luogo dove è possibile arginare il caos dell’esistente. Una conseguenza di questo “principio di economia” è probabilmente anche la scelta di materiali elementari, primordiali, che punteggiano come leitmotiv quasi musicale gli spettacoli.

Nell’*Hamletas* è il fuoco che scioglie il ghiaccio “in tempo reale”, con quel lampadario incrostato di bianco che sgocciola al centro dello spettacolo, e lo Spettro del Padre che mette il piede nudo del Figlio sul blocco gelido.

*La scelta delle materie primarie che ho usato in questo spettacolo – il ghiaccio e poi l’acqua e il fuoco – è molto semplice e logica. Da dove arriva lo spettro del padre di Amleto che noi abbiamo considerato un vero e proprio deus ex machina? Dal profondo, dal freddo. Questo ci ha suggerito il ghiaccio, che poi si scioglierà a poco a poco al fuoco della vendetta e tornerà ad essere acqua... Tutto molto semplice. L’arte non è una cosa complicata: quando tu metti in fila le cose, come una catena, nascono le circostanze. Le circostanze, a loro volta, creano l’ambiente, il clima. Quando sono andato a Elsinore il clima era pessimo, l’atmosfera era quella: La mia Danimarca dunque è diventata foschia, ghiaccio.*

In *Makbetas* è una cascata di pietre a rendere irreversibile lo sbocco tragico, scatenando fragore e polvere sulle tavole del palcoscenico; ma è il legno a punteggiare l’intero spettacolo, con quegli alberelli fragili e commoventi nello zaino (ma che ritorneranno

inquietanti nel rendiconto finale), ma anche i tronchi pesanti che oscillano costantemente sullo sfondo, appesi a lunghe funi.

*Macbeth si rappresenta in un ambiente contadino (da lì l'uso delle pietre come elemento scenico fondante): proprio per questo pensando a Banquo e a Macbeth che tornano dalla guerra e che portano con sé qualcosa, ho scelto un albero, un albero raro – non un regalo banale – che i due portano legato sulle spalle. Questo tema percorre tutto lo spettacolo e alla fine, quando si avvera la profezia della foresta che si mette in cammino, ritorna. Sarebbe bello che si alzasse anche tutto il pubblico per creare l'immagine di un bosco in movimento. Qualche volta, ma potrei contarle sulle dita di una mano, è successo ed è stato stupendo.*

*Otellas* (elaborato nel corso di tre anni, con presentazioni pubbliche di “studi sullo spettacolo” alla Biennale di Venezia, *Schizzi da Otello* nel 1999 e *Progetto Otello* nel 2000, e debutto sempre a Venezia il 2 marzo 2001) è posto invece sotto il segno dell'acqua: i bidoni che, mossi incessantemente dai servi di scena sullo sfondo, punteggiano la tragedia – dalla laguna veneta al viaggio attraverso il Mediterraneo a Cipro – con il suono della risacca; e ancora l'acqua bevuta e sputata in un gesto insieme quotidiano e rituale.

*Otello è un testo ancora più pericoloso di Macbeth per un regista e per gli attori, perché spesso appare come una fiaba, difficile da condividere con persone come noi. L'elemento naturale che avvolge come una ragnatela i protagonisti è l'acqua: Venezia vuol dire acqua. Cipro vuol dire acqua, il castello di Otello sta vicino al mare, le navi vanno per mare... non un'invasione esterna, ma già contenuta nella storia.*

Ma con tutto questo, probabilmente, abbiamo soltanto sfiorato il metodo di lavoro di Nekrosius, i suoi rapporti con gli straordinari attori del Teatro Meno Fortas di Vilnius e il suo rapporto con i testi. Anche perché quando parla del proprio lavoro, lo schivo regista lituano cerca di cancellare ogni filtro intellettualistico, di evitare di offrire schemi interpretativi che possono presto diventare cliché. Lo ribadisce con grande chiarezza quando parla del finale “aperto” dell'*Otellas*.

*Il finale di Otello è stato molto discusso; si è detto che c'era meno violenza, meno forza che in quello dello studio precedente. Sono gli attori che scelgono: a volte sono molto crudeli, a volte no. Gli attori si abbandonano a questa scena e, talvolta, come nelle improvvisazioni jazz, danno l'idea di non rendersi conto... io apprezzo tutto questo perché mi piacciono le varianti, la freschezza, perché so che nel passaggio da uno studio allo spettacolo definitivo si perde sempre qualcosa. Meglio non finire, meglio fare meno che troppo, non 'lucidare' tutto. Preferisco le cose semplici, non complesse, piene di calore. Evito le cose astratte, le troppe parole. Molte cose non riesco neppure a spiegarle, non riesco a dare di tutto una spiegazione. E poi se si parla troppo si crea un gran caos nella testa degli attori. La semplicità non vuol dire banalità.*

Chiaro. Tuttavia c'è ancora una cosa da aggiungere, per accostarsi a questi spettacoli struggenti, così carichi di emozioni. Per apprezzare appieno questi Shakespeare così shakespeariani e così contemporanei, in cui troviamo così tanto di Shakespeare e così tanto di noi. Bisogna aggiungere che queste messinscène sono ricchissime di annotazioni insieme ironiche e poetiche. È un'ironia che nasce forse dalla consapevolezza della frattura che separa il testo dalla rappresentazione (e da questa rappresentazione e dall'interpretazione che la innerva), dalle infinite possibilità di gesti teatrali che un testo può suggerire, dalla distanza che separa l'attore dal personaggio. Ma ancora di più, probabilmente, dalla consapevolezza dell'impasto di tragedia e ridicolo di cui siamo fatti noi, esseri umani. Lo stesso impasto di cui sono fatti i personaggi di William Shakespeare.

### *Oliviero Ponte di Pino*

Le citazioni da Eimuntas Nekrosius sono ricavate dai programmi di sala di *Makbetas – Hamletas* (Festival "Teatro d'Europa 1999") e *Otello*, a cura di Maria Grazia Gregori ("Festival Teatro d'Europa 2000") e da *Un Amleto lituano*, un ritratto di Eimuntas Nekrosius di Oliviero Ponte di Pino, pubblicato su "Diario".

# OTELLO

## Atto I

Scena I  
Venezia

Scena II  
Iago e Roderigo  
Roderigo ha perso ogni speranza di ottenere l'amore di Desdemona. È pronto a togliersi la vita. Iago cerca di dissuaderlo e promette di aiutarlo.  
Iago: "...sebbene lo odi come le pene dell'inferno..."

Scena III  
Otello  
"...lei mi amò per le mie pene passate, e io l'amai perché ne provò pena"

Scena IV  
Desdemona dice addio alla casa paterna

Scena V  
Viaggio a Cipro

Scena VI  
Iago, Emilia e Cassio  
Cassio, destituito dal suo ruolo di luogotenente di Otello, chiede aiuto a Iago e a Emilia.

Scena VII  
Festa a Cipro. Cassio e Desdemona  
Cassio chiede a Desdemona di interceder per lui presso Otello.  
Desdemona: "...farò tutto il possibile per te".

Scena VIII  
Otello e Iago. I primi sospetti  
Otello: "Non era Cassio che si accomiatava da mia moglie?"

Scena IX  
Desdemona e Otello  
Desdemona chiede ad Otello di riabilitare Cassio

### Scena X

Otello e Iago

Iago: “Mio Signore, sapete che vi amo... Tenete d’occhio vostra moglie, osservatela bene quando è con Cassio...”

Otello: “Se noterai dell’altro, informami...”

“Guardati, mio Signore, dalla gelosia”

### Scena XI

Otello solo

“...Forse perché sono negro..., o perché ormai i miei anni volgono al declino... per questo son tradito...”

### Scena XII

Otello e Desdemona

Desdemona: “Perché parlate così piano? Non vi sentite bene?”

Otello: “Ho un forte dolore qui sulla fronte.”

Desdemona dà a Otello un fazzoletto.

Otello: “Il tuo fazzoletto è troppo piccolo.”

## Intervallo

## Atto II

### Scena I

Iago e Emilia

Emilia è felice di aver trovato il fazzoletto di Desdemona.

Emilia: “Che fortuna trovare questo fazzoletto; cento volte il mio imprevedibile marito mi ha chiesto di rubarlo...”

Iago a Emilia: “...dammelo.”

### Scena II

Iago solo

“Agisci, mio veleno, agisci...”

### Scena III

Iago e Otello

Otello: “...Addio per sempre all’animo tranquillo! Addio felicità!...”

Iago suggerisce a Otello un’immaginaria scena d’amore tra Desdemona e Cassio.

Otello: “Sia maledetta!...”. Otello si inginocchia. Iago: “Non alzatevi ancora...”

Otello: “...Ora sei tu, Iago, il mio luogotenente.”

Scena IV

Desdemona e le donne

Entra Otello: “...prestami il tuo fazzoletto.”

Scena V

Otello racconta a Desdemona la storia del fazzoletto, dono di sua madre

Scena VI

Desdemona sola

Scena VII

Desdemona e Emilia

Emilia: “...La gelosia è un mostro concepito e generato da se stesso...”

Scena VIII

Cassio e Desdemona

Cassio domanda ancora l'intercessione di Desdemona. Desdemona: “...gli rivolgerò la vostra supplica e cercherò di sostenerla con tutte le mie forze.”

Scena IX

Cassio e Bianca

Bianca rimprovera Cassio di non amarla più. Cassio avendo trovato il fazzoletto di Desdemona nella sua stanza, chiede a Bianca di copiare quel ricamo per lui.

Intervallo

Atto III

Scena I

Otello e Iago

Iago insinua: “Con lei, sopra di lei, quel che volete.”

Otello cade in trance.

Scena II

Otello e Desdemona. Otello: “Non sei una squaldrina?”

Scena III

Desdemona e Emilia

Emilia: “Io penso che sia colpa dei mariti se le donne peccano.”

#### Scena IV

Iago

“...Questa è la notte in cui la mia fortuna sarà fatta o rovinata.”

#### Scena V

Assassinio di Rodrigo. Aggressione di Cassio

#### Scena VI

Letto di Desdemona e Otello. La decisione di Otello

Otello: “È la causa; è la causa, anima mia...”.

Desdemona si sveglia.

#### Scena VII

Otello e Desdemona

Otello: “Hai detto le preghiere questa sera, Desdemona?”

La sentenza di Otello: “E per quello morrai.” La morte di Desdemona.

#### Scena VIII

Otello e Emilia

Emilia: “...hai ucciso la creatura più innocente...”

Emilia racconta la verità sulla sparizione del fazzoletto. La trama di Iago.

#### Scena IX

Iago e Emilia. Iago pugnala Emilia

#### Scena X

Otello e il corpo senza vita di Desdemona

Otello: “...Fredda, fredda bambina mia, come la tua castità...”

#### Scena XI

Otello e Iago

Otello: “...Se sei un demonio, non ti posso uccidere...”

Otello ferisce Iago.

#### Scena XII

Finale



## EIMUNTAS NEKROSIUS

Nato a Raisenai, Lituania, nel 1952, si diploma presso l'Istituto d'Arte Lunacharski a Mosca nel 1978.

Nel triennio 1976-79 lavora presso il Youth Theatre di Vilnius dove presenta *Medaus Skonis* (Il gusto del miele) di Delaney.

Nel 1979 lavora presso il Teatro Drammatico di Kaunas e mette in scena *Ivanovas* (Ivanov) di Čechov; a decorrere dal 1980 riprende la collaborazione presso il Youth Theatre e firma la regia di tre opere di Saulius Saltenis: *Duokiskis* (Le ballate di Duokiskis), *Kate uz duru* (Il gatto dietro la porta), *Kuadratas* (Quadrato), in seguito *Meile ir Mirtis Veronoje* (Amore e morte a Verona) di Antanelis, *Ilga Kaip simtmečiai diena* (Il giorno più

lungo di un secolo) di Aimatov, *Pirosmani*, *Pirosmani* di Korostyliov e *Zio Vanja* di Čechov, *Nosis* (Il naso) di Gogol. Le produzioni hanno ottenuto premi e riconoscimenti presso i festival teatrali in Lituania e negli Stati Baltici e sono stati presentati con vivo successo in numerosi festival internazionali.

Dal 1991 Nekrosius è nominato direttore del Life Festival di Vilnius, per il quale produce e presenta *Mocartas ir Salieris*, *Don Zuanas*, *Maras* (Mozart e Saleri, Don Giovanni e la peste) da Puškin, premiato nel 1994 quale miglior spettacolo degli Stati Baltici.

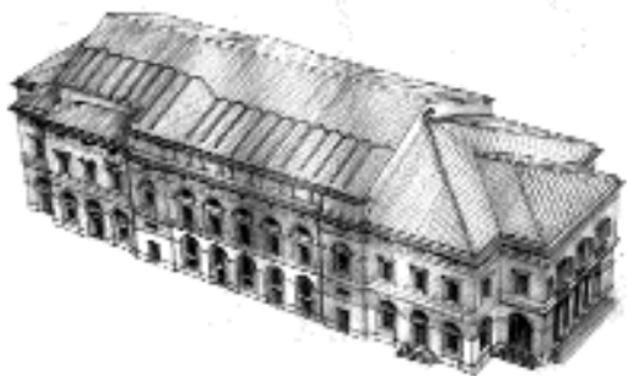
Nel 1994 riceve il “Premio dell’Unione dei Teatri Lituani” quale miglior regista dell’anno e l’Unione Europea dei Teatri e Taormina Arte gli conferiscono il “Premio per le Nuove Realtà Teatrali Europee”; un anno dopo, *Trys Seserys* (Tre sorelle) di Čechov riceve il premio “UBU” come miglior produzione straniera presentata in Italia nel 1996.

Nel 1997 mette in scena *Hamletas*, che nel 1998 riceve a Mosca il prestigioso “Premio Maschera d’Oro”; nello stesso anno, in Italia gli viene assegnato il premio “UBU” per il miglior spettacolo straniero.

Nel 1998 Nekrosius crea la Compagnia Meno Fortas e allestisce *Macbeth*, che debutta a Vilnius il 22 gennaio 1999. Di recente, Eimuntas Nekrosius è stato insignito del premio “UBU” per l’allestimento di *Macbeth*, giudicato il miglior spettacolo straniero presentato in Italia nella stagione 1999-2000.



## IL LUOGO



*teatro alighieri*

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta

dei maggiori divi del teatro di prosa), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggiori palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart’ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall’estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e del palcoscenico e rinnovate le tappezzerie e dell’impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L’11 febbraio del 1967 un concerto dell’Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto in tal modo riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni ’80 e ’90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l’inserimento dell’aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l’adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni ’90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

*Gianni Godoli*

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



## *Presidente*

Gian Giacomo Faverio

## *Comitato Direttivo*

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

## *Segretario*

Pino Ronchi

---

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

*Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

*Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

*Bologna*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

*Ravenna*

---

Toyoko Hattori, *Vienna*  
 Dieter e Ingrid Häussermann,  
*Bietigheim-Bissingen*  
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
 Michiko Kosakai, *Tokyo*  
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
 Franca Manetti, *Ravenna*  
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
 Giandomenico e Paola Martini,  
*Bologna*  
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*  
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e  
 Sandro Calderano, *Ravenna*  
 Cornelia Much, *Müllheim*  
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
 Peppino e Giovanna Naponiello,  
*Milano*  
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*  
 Desideria Antonietta Pasolini  
 Dall'Onda, *Ravenna*  
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*  
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
 Sergio e Penny Proserpi, *Reading*  
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
 The Rayne Foundation, *Londra*  
 Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*  
 Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*  
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*  
 Lella Rondelli, *Ravenna*  
 Angelo Rovati, *Bologna*  
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*  
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*  
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*  
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*  
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*  
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
 Leonardo e Monica Trombetti,  
*Ravenna*  
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*  
 Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*  
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
 Gerardo Veronesi, *Bologna*  
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*  
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
 Lord Arnold e Lady Netta  
 Weinstock, *Londra*  
 Carlo e Maria Antonietta Winchler,  
*Milano*  
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*  
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*  
 Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

**Aziende sostenitrici**

ACMAR, *Ravenna*  
 Alma Petroli, *Ravenna*  
 Associazione Viva Verdi, *Norimberga*  
 Camst Impresa Italiana di  
 Ristorazione, *Bologna*  
 Centrobanca, *Milano*  
 CMC, *Ravenna*  
 Credito Cooperativo Provincia di  
 Ravenna  
 Deloitte & Touche, *Londra*  
 Freshfields, *Londra*  
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*  
 Hotel Ritz, *Parigi*  
 ITER, *Ravenna*  
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*  
 Marconi, *Genova*  
 Matra Hachette Group, *Parigi*  
 Rosetti Marino, *Ravenna*  
 Sala Italia, *Ravenna*  
 Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*  
 SMEG, *Reggio Emilia*  
 S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,  
*Ravenna*  
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*  
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

---

---

Fondazione Ravenna Manifestazioni  
Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

**RAVENNA FESTIVAL**

*ringrazia*

Assicurazioni Generali  
Autorità Portuale di Ravenna  
Banca di Romagna  
Banca Popolare di Ravenna  
Barilla  
Cassa di Risparmio di Cesena  
Cassa di Risparmio di Ravenna  
Centrobanca  
Circolo Amici del Teatro “Romolo Valli” di Rimini  
CMC Ravenna  
Cocif  
Confartigianato della Provincia di Ravenna  
COOP Adriatica  
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna  
Dresdner Private Banking  
Eni  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Fondazione Ferrero  
Fondazione Musicale Umberto Micheli  
Gruppo Villa Maria  
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna  
I.NET  
Iter  
Legacoop  
Mirabilandia  
Miuccia Prada  
Modiano  
Pirelli  
Proxima  
Publitalia  
Rolo Banca  
Sapir  
Sedar CNA Servizi Ravenna  
The Sobell Foundation  
The Weinstock Fund  
UBS  
Unibanca

---