

Cassio governa a Cipro. La parola e la scena

Premessa

Il mio lavoro intende concentrarsi su un'analisi drammaturgica dell'opera *Cassio governa a Cipro* di Giorgio Manganelli, nonché sullo studio della messinscena di tale testo realizzata dal regista Gianni Serra con la Cooperativa Teatroggi per la Biennale di Venezia del 1974. Ad orientare il mio approccio è una considerazione preliminare circa la genesi del testo, ovvero la sua intima, originaria relazione con la scena teatrale. Come racconta lo stesso Manganelli, la riscrittura dell'*Othello* di Shakespeare nacque su commissione, come similmente gli accadde di dare inizio alla riscrittura del *Pinocchio* di Collodi:

“*Pinocchio* è nato in originale come richiesta di una Casa Editrice di scrivere un commento a *Pinocchio*. [...] All'incirca la stessa cosa è accaduta per l'*Otello*. Loro sono venuti qui – la Compagnia di cui faceva parte Gianni Serra – dicendo: «noi vorremmo un testo scespiriano, e pensavamo in particolare all'*Otello*, però vorremmo una struttura molto mossa, molto libera, rispetto a quello che è l'originale che è un racconto» [...]”¹

La particolare proposta da cui scaturisce la stesura del *Cassio*, dunque, fa sì che il testo venga concepito dallo stesso autore non solo come personale rielaborazione della tragedia shakespeariana, ma come opera drammatica, destinata a fungere da copione per uno spettacolo che grazie ad essa potrà prendere vita sul palcoscenico. In questo senso, l'orizzonte dell'esecuzione scenica era ben presente agli occhi di Manganelli autore di *Cassio*: la messinscena del 1974 non può essere trascurata nell'ottica dello studioso che voglia correttamente ricostruire la vicenda della pièce².

¹ Giorgio Manganelli in M. Sebastiana, *Otello e l'avanguardia*, ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 42

² Non si trattava, del resto, del primo incontro di Manganelli con il teatro: nel 1963 a Palermo, nel corso della variegata compagine scenica di *Teatro Gruppo 63*, venne presentato il monologo *Iperipotesi*: a interpretare il monologo, presso la Sala Scarlatti del Conservatorio di Palermo, era Giuliano Colla; il testo fu pubblicato in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, poi edito come *Hyperipotesi* in G. Manganelli, *A & B*, Milano, Rizzoli, 1975, ed è ora compreso in G. Manganelli, *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Torino, Aragno, 2005, pp. 1-6. Nel 1966, Manganelli firmò la traduzione del *Manfred* di Robert Schuman-George Gordon Byron, in occasione del primo allestimento dell'opera in Italia, andata in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 7 dicembre 1966, regia di Mauro Bolognini, direttore Piero Bellugi, Enrico Maria Salerno nei panni del protagonista. Ancora nel 1966 *Teo o l'acceleratore della storia*, scritto con Augusto Frassinetti, inaugurò la stagione del Teatrino di Piazza Marsala di Genova; l'anno successivo Manganelli pubblicò *Monodialogo* sulla rivista «Grammatica» e, nel 1971, comparve su «Adelphiana» *Il funerale del padre*. Per un profilo più dettagliato dei rapporti di Giorgio Manganelli con il teatro, come anche delle sue creazioni destinate alla radio, si rimanda all'introduzione di Luca Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Tragedie da leggere...cit.*, pp. IX-LXI

Lo spettacolo suscitò delle accese reazioni, e Manganelli intervenne di persona con un articolo su «L'Espresso» dell'8 dicembre 1974. *Cassio governa a Cipro* venne poi pubblicato presso la Rizzoli nel 1977, senza che venisse esplicitata l'origine teatrale del lavoro: del rapporto con la messinscena presentata alla Biennale restano, nella versione che Manganelli consegnò alla stampa, ben poche tracce: due all'interno del testo, ovvero due didascalie, ed una nel paratesto costituito dalla quarta di copertina firmata, come sua consuetudine, da Manganelli stesso. L'analisi di *Cassio governa a Cipro* sarà condotta sulla base dell'ultima, recentissima edizione dell'opera per i tipi di Aragno nel volume curato da Luca Scarlini, che comprende tutti i testi teatrali di Giorgio Manganelli. In mancanza del copione di scena, purtroppo andato smarrito, non mi sarà possibile confrontare tale edizione con la versione rappresentata nello spettacolo. Per chiarire il rapporto della riscrittura manganelliana con il particolare contesto scenico in cui essa fu presentata, mi soffermerò brevemente sulla Biennale riformata del 1974 e sul progetto di Luca Ronconi, direttore della Sezione Teatro; cercherò poi di ricostruire la messinscena realizzata da Gianni Serra, avvalendomi della rassegna stampa nonché della preziosa testimonianza del regista stesso.

1. Cassio governa a Cipro: breve analisi drammaturgica

Come nota Graziella Pulce, sia *Pinocchio: un libro parallelo* che *Cassio governa a Cipro* sono opere che, “a partire rispettivamente dal testo collodiano e dall’*Othello* shakespeariano, propongono qualcosa che partecipa sia della riscrittura che del commento e che somiglia a quella che nel linguaggio musicale è la variazione”³. La variazione sulla tragedia di Shakespeare si sviluppa a partire dalla figura di Jago, da cui Manganelli si sente particolarmente interessato: “[...] leggendomi e rileggendomi l’*Otello*”, racconta lo scrittore, “ho cominciato ad essere affascinato dalla figura di Jago e soprattutto dalla sua ambivalenza, dalla sua... da quello strano insieme di demonicità e saggezza che c’è in Jago, di sapienza...”⁴. Il termine *figura* è assolutamente centrale, in quanto esso riguarda non solo l’approccio al testo di Shakespeare, ma più in generale la concezione manganelliana del teatro, che rifiuta “il teatro agonistacentrico, inventato per il grande attore, «colui che strappa l’applauso a scena aperta» [...]”⁵, e dunque l’idea del personaggio, inteso come soggetto psicologico intorno alle cui vicende si costruisce il dramma. Contro l’oleografia degli ‘eredoibseniani’, “la volgarità dell’intelligenza aggiornata e sensibile, l’oscenità della vita interiore, quel pattume di anima”⁶, Manganelli oppone una concezione del teatro come “occupazione verbale, gestuale e visiva di uno spazio privilegiato”⁷, in cui la parola “è un luogo plastico, oggettivo, non psicologico, non serve a costruire un personaggio, a raccontare un amore, a deplorare l’ineffettualità metafisica di un rapporto sessuale, ma a costruire un oggetto astratto, inafferrabile, mentitore”⁸. Tali osservazioni risalgono all’intervento *Cerimonia e artificio*, pubblicato su «Il Verri» nel 1967, in occasione di un’inchiesta circa i rapporti tra teatro e letteratura. Nel medesimo scritto, Manganelli faceva poi riferimento proprio al teatro di Shakespeare:

Nel *Romeo e Giulietta* Shakespeare si è liberato di una volgare storia d’amore soffocandola sotto cuscini di metafore, arguzie, concetti, impossibili figure retoriche. Ma si veda con quale accanimento registi ed attori si diano da fare per cavar fuori da quel frigido delirio cuori dolenti e anime itifalliche. Il teatro di Shakespeare è letteratura non perché esibisca dei personaggi, ma perché queste sono delle attive, violentissime costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili e contraddittorie. «Qui c’è Jago»: le parole si affollano in quello spazio, e non per disegnare un

³ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier Università, 2004, p.7

⁴ G. Manganelli in M. Sebastiani, *Othello e l’avanguardia*, cit., pp.-42-43

⁵ G. Manganelli, *Cerimonia e artificio*, in «Il Verri», n. 25, marzo 1967, ora in Id., *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di I. Scarlini, Salerno, Oedipus, 2000, p.35

⁶ *ivi*, p. 36

⁷ *ibidem*

⁸ *ibidem*

volto umano. Il personaggio non sta al posto d'un uomo; è un gettone che indica «qui sta il mostro» [...]»⁹

Non personaggi dunque, ma *figure*, spazi testuali in cui si condensa la materia linguistica: Manganelli, parlando dell'operazione condotta sull'*Othello*, impiegherà sempre tale termine, il cui valore terrà a precisare anche in un'intervista del 1979 con Carlo Rafele: "Devo precisare che con la parola 'figura' io non intendo personaggio ma intendo un disegno, un grafismo, uno schema"¹⁰. Nella medesima conversazione, lo scrittore così spiega il procedimento da cui sviluppa la propria variazione:

Nell'*Othello* [...] si tratta di staccare un tassello e di percorrere la galleria che si inizia in quel punto. Anche nel *Pinocchio* dico questo, cioè che la dimensione di ciò che sta dietro alla parola è infinita ed è questa dimensione che regge e fa funzionare "letterariamente" la parola. Nel caso dell'*Otello*, io scelgo un unico punto, un unico orifizio e mi affondo in questo, in modo da fare apparire, da fare concrescere al suo massimo, uno dei centri che all'esterno si presentano in un certo modo, come la figura di Jago, ma visti in una prospettiva "interna", visti dall'interno, cioè ad un livello [diverso] da quella che è l'organizzazione letteraria dell'*Otello* [...]»¹¹

Il movimento concentrico della riscrittura scompone l'intreccio della tragedia shakespearina: Manganelli non riscrive le scene dell'originale, ma, piuttosto, scrive *a latere*, attorno ad esse, sconvolgendone la successione cronologica: egli stesso dichiara di aver affrontato l'*Othello* considerandolo come "un testo tutto contemporaneo"¹², di averlo attraversato cioè a livello sincronico, in cui le scene che compongono la fabula shakespeariana si presentano distese su un unico piano di simultaneità. In questo modo, *Cassio governa a Cipro* si costruisce come "un montaggio di pezzi"¹³ dell'originale shakespeariano, ma la creazione manganelliana non si riassume affatto in una semplice operazione di *collage*.

Nel testo pubblicato sul programma di sala per la messinscena alla Biennale, l'autore spiega chiaramente quale sia la 'prospettiva interna' da cui parte e si dilata il percorso della propria

⁹ *ibidem*

¹⁰ C. Rafele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in «Don Chisciotte» n. 2, 1980, ora in G. Manganelli, *La penombra mentale...*, cit., p.55. Sulla centralità del termine figura, mi pare significativo ricordare quanto scrisse Manganelli a proposito dell'Estasi di Santa Teresa del Bernini: "[...] Ora ho di fronte qualcosa che chiamerei figura: intendo con questa parola un segno depositato nello spazio, qualcosa che simula l'umano ma appartiene al mondo delle immagini disumane, una forma indifferente e necessaria, ignara e non bisognevole d'aria [...] Noi abbiamo assistito a un rito celebrato nell'abisso, e tuttavia un rito [...] Questa suprema cerimonia è anche teatro, è spettacolo, è recitazione [...]» (G. Manganelli, *Angelo e donna danzanti*, in Id., *Antologia privata*, milano, Rizzoli, 1989, pp. 197-199); si rimanda in merito allo studio di Silvia Pegoraro, *Il "fool" degli inferi...*, cit.

¹¹ *ibidem*

¹² G. Manganelli in M. Sebastiani, *Othello e l'avanguardia*, cit., p. 43

¹³ *ibidem*

riscrittura. In primo luogo, Manganelli nota come l'*Othello* sia una tragedia che pone in primo piano “la storia, la serie degli avvenimenti”: per questo essa è stata facilmente costretta “entro limiti che direi ottocenteschi: tutte le tentazioni naturalistiche hanno trovato esca in questa vicenda cui non manca nemmeno l’ausilio del «caso crudele», dell’espedito insieme realistico e artificioso: il fazzoletto”. Tuttavia, a fronte della perfezione di un intreccio incalzante, da “racconto d’intrigo sceneggiato”, “la malvagità di Jago ha sempre lasciato perplessi i commentatori”, proprio in quanto essa “perde ogni rapporto con le sue ragioni dichiarate”¹⁴. Scegliendo come “unico orifizio” la figura di Jago, Manganelli si introduce nel testo shakespeariano proprio attraverso questa sua latenza, svolgendo il discorso sull’enigma che essa costituisce dalla prospettiva ‘interna’ dello stesso Jago che, mentre ordisce l’intrigo dell'*Othello*, si interroga su di esso e riflette su di sé:

“Supponiamo che Jago abbia gli stessi problemi dei commentatori di Jago: egli si trova collocato al centro di una trama ordita da lui stesso, il cui esito, le cui dimensioni inizialmente egli ignora, così come ignora le ragioni assolute, filosofiche del suo odio. Jago è insieme il criminale e l’indagatore, e si trova al centro di un enigma, egli stesso enigmatico. Jago è dunque il centro di un *Othello*, se così possiamo dire, “amletizzato”, in cui la storia è secondaria nei confronti di questa indagine che il criminale compie su sé medesimo e sul crimine; attorno a lui, le parole degli altri si presentano come sintomi di un delirio, non servono a comunicare e a capire, ma sono strumenti e complici del delitto.”

Così, in *Cassio governa a Cipro*, “la voce di Jago è la voce ‘critica’, che riflette sulle sorti ‘finte’, simulate, di tutti i personaggi del dramma, nel momento stesso in cui si rivela, metalinguisticamente, voce di supremo ‘mentitore’, reggitore dei fili di queste sorti”¹⁵. Jago ‘mentitore’ al centro di un ‘enigma’: procederò ad un’analisi più ravvicinata di alcuni punti del testo, nel tentativo di mostrare come in esso si ritrovino alcuni temi chiave della poetica manganelliana.

La didascalia d’apertura di *Cassio* recita: *scena notturna; luci periferiche, poco o nulla visibili delle figure che si agitano*; la prima battuta, affidata a Jago, corrisponde al verso 79 della scena

¹⁴ Si veda, in proposito, ciò che scriveva nel 1964 Gabriele Baldini: “Una questione di solito corteggiata dai critici riguarda il tempo dell’azione, ch’è compresso, in *Othello*, oltre il credibile. [...] In effetti, credo che Shakespeare mirasse alla velocità dell’azione come a un particolare accorgimento di linguaggio. La tragedia di *Othello* aveva tutto da guadagnare a bruciarsi prima che si facesse in tempo a curiosare tra gli ingranaggi [...] Se tuttavia la struttura del dramma è forse la più chiara e logica che Shakespeare abbia mai saputo animare, *Othello* si presenta come il più oscuro e illogico tra i drammi di Shakespeare. Oscuro e illogico, per lo meno, nella misura in cui lo sono, oltre le azioni, persino i moventi di queste nell’animo dei personaggi. In realtà il solo tema dell’opera, o quello, per lo meno, che tutti gli altri soverchia per potenza drammatica, consiste per l’appunto nell’impenetrabilità, nel gemito segreto dei moventi di Jago” (G. Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 2001, pp.410-411)

¹⁵ S. Pegoraro, *Il “fool” degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 119

prima dell'atto I di *Othello*¹⁶: l'azione si apre dunque nel momento in cui l'alfiere e Roderigo svegliano Brabanzio, rivelandogli la fuga di Desdemona e il suo matrimonio segreto con il Moro. Manganelli condensa il dialogo tra i tre, ora tagliando diverse battute dell'originale ora accorrandole, procedendo con una libera traduzione¹⁷; la scena si chiude con le urla disperate di Brabanzio, che accusa il Moro di aver stregato la figlia, e con una didascalia che sottolinea il passaggio dalla situazione shakespeariana a quella in cui sono poste le figure manganelliane: *voce che si spegne; si accendono le luci; Jago – avanza in mezzo alla scena; si rivolge al pubblico con tono pacato, discorsivo, anche talora didascalico, come di chi sappia del tutto ciò che debba spiegare*. Comincia dunque il primo monologo di Jago che, rivolgendosi al pubblico con allocuzioni che sembrano riprendere la funzione del prologo, avvia le proprie riflessioni metadiscorsive. Tali riflessioni riguardano, in questo come nei successivi monologhi, più livelli: da una parte, Jago commenta la modalità dello svolgimento shakespeariano, spesso anticipando scene che compariranno successivamente: ecco, ad esempio, come si esprime circa la scena precedente: “una scena chiassosa, ed è inutile che vi chieda vènia delle parole immodeste e screanzate, giacchè molte altre ne ascolterete, se avrete pazienza e un atteggiamento liberale”, e, più avanti: “in questa storia sono certo che vedrete persone illuse e disperate; gente che parla, che chiacchiera, che canta d'amore e si precipita alla morte, quando tutto sarebbe evitabile con due parole dette con calma [...]”. Il commento che, in tutto il dramma, Jago svolge sulle figure della tragedia si complica però costantemente, dal momento che si intreccia agli interrogativi e alle ipotesi che questi sviluppa sul suo proprio ruolo all'interno della vicenda. Jago, sebbene sia a conoscenza di quanto pescrive la tragedia, come anche delle battute che a lui e agli altri ruoli corrispondono nel testo shakespeariano, si mostra nel lungo monologo iniziale ignaro di sé, estraneo a sé stesso come alle azioni che attorno a lui si svolgono e alle quali pure prende parte:

JAGO. “ [...] Io sono stato in mezzo a quella gazzarra [la scena shakespeariana di apertura], e dovrei saperne qualcosa più di voi, si capisce, era così buio, voi molto non avete certo visto, e

¹⁶ Per tutte le indicazioni relative ai punti della tragedia shakespeariana farò d'ora in poi riferimento a W. Shakespeare, *Otello*, traduzione e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2006. Sebbene nella tragedia si alternino versi (domina il *blank verse*) e prosa, per comodità espositiva indicherò sempre con il termine di verso le battute shakespeariane, segnalandone tra parentesi il numero e la pagina. Per un breve profilo critico sulla tragedia si veda, oltre quanto scrive Baldini nel già citato *Manualetto Shakespeariano*, l'introduzione di Giorgio Melchiori in W. Shakespeare, *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, vol.IV, *Le tragedie*, pp.265-272, nonché l'*Introduzione* e le *Note al testo* di Agostino Lombardo nella citata edizione Feltrinelli (pp. V-VIII e pp.279-286)

¹⁷ Sarebbe particolarmente interessante soffermarsi sulla traduzione che Manganelli effettua del testo shakespeariano. Mi limito a sottolineare che, per quanto ho potuto osservare, lo scrittore non modifica in nessun caso i vocaboli né il senso delle battute originali. Da questo punto di vista, Manganelli è 'fedele' a Shakespeare, limitandosi ad operazioni di montaggio. Si veda, in proposito, quanto afferma Maria Corti recensendo l'edizione Rizzoli di *Cassio governa a Cipro*: “[...] la traduzione dall'originale di frasi ed episodi interi è a volte stupenda: si provi a confrontare il discorso finale di Otello nella traduzione del «Meridiano» di Mondadori e in quella di «Cassio governa a Cipro» [...]” (M. Corti, *Viaggio attraverso l'«Otello»*, «Il Giorno», 14 dicembre 1977)

nemmeno sapete se vi sia d'obbligo sdegnarvi [...] A dire la verità, io non so poi molto più di voi; cioè, io so quel che è accaduto, conosco Brabanzio, e la ragazza, e quel Moro, e il vigliacchetto [Roderigo] che prendeva la battuta dalle mie labbra. Ma, insomma, io mi sono trovato lì in mezzo a quel frastuono, a gridare sconcezze e ingiurie, e mi ci sono trovato deliberatamente, e niente ho detto che non sia, in un modo o nell'altro, vero. Ma, in fondo, a me che importava? Ne scappano di ragazze, tutte le notti; perché dovevo correre a quel modo a gridargli quelle cose sgarbate, al senatore? [...]"

Si noti come la metariflessione di Jago coinvolga l'intera dimensione scenica, slittando - attraverso il riferimento al buio che ha impedito al pubblico di vedere distintamente - dal piano della finzione drammatica a quello della effettiva realtà dell'esecuzione scenica, qualora questa rispetti l'indicazione della discalia d'apertura. Tale indicazione inoltre richiama da vicino l'inizio della messinscena del 1974, in cui, come si vedrà nella seconda parte di questo studio, le prime azioni si svolgevano a lume di candela.

La condizione iniziale di Jago, dunque, ricorda quella di altri testi manganelliani, ovvero quella del personaggio "che ha oscura memoria del proprio passato e si ritrova in un ambiente sconosciuto e tenta di farne ricognizione, elaborando una serie di ipotesi che vanno a costituire il corpo stesso del testo"¹⁸, ed il testo shakespeariano con le figure che lo abitano rappresenta quindi il luogo della sua esplorazione. Il percorso che Jago compie è costellato da figure - i personaggi shakespeariani - che rappresentano, a seconda dei casi, 'errore', 'enigma', 'funzioni'. Progressivamente, Jago prende coscienza del proprio ruolo: dapprima, risalendo al movente iniziale dell'odio per il Moro, egli scopre che "il tenente Jago, che non legge né firma proclami [...] fra tutti - Brabanzio, Roderigo, Cassio - è l'ultimo, l'infimo. L'infimo, colui che sta sotto [...] non è un vivere divertente, ma è istruttivo; sebbene io sia di poche letture, colgo odori e gesti che nessun Cassio conosce [...]".

Jago è chiaramente figura dell'ombra, del negativo, come il Manfredi byroniano, "è un esemplare perfettamente riuscito del prototipo che nel giardino dell'Eden vestiva pelle di serpente e sibilava con lingua biforcuta"¹⁹. La posizione dell'infimo, di colui che rispetto a Otello non è che "un feto con i gradi di tenente" si rivela però l'unica posizione dalla quale è possibile accedere ad un processo di cognizione e consapevolezza. A tutti gli altri personaggi della tragedia - con la sola esclusione di Bianca²⁰ - è negata la dimensione del linguaggio, o meglio della riflessione attraverso

¹⁸ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 57

¹⁹ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 59

²⁰ Per comprendere l'eccentricità e l'importanza che la figura di Bianca acquista nel testo manganelliano, mi pare utile riportare alcune delle riflessioni di Jago: "[...] la funzione, il mondo di Cassio è povero. Ma io voglio trarre fuori da quel crepuscolo d'uomo un gioiello così minuscolo che nessuno lo cura mai, una cosa che secondo alcuni che la frequentano nemmeno esiste, ma che a me pare, quella puttangola timida e stizzosa, una sorta di centro periferico del mondo" (pp.204-205, corsivo mio), appunto Bianca. Si confrontino tali frasi con le parole di Manganelli sulla

il linguaggio: essi non parlano che le parole del testo shakespeariano. Cassio, vittima e strumento inconsapevole delle macchinazioni dell'alfiere, "è un colpo di dadi, un sapiente errore [...] un enigma lievemente ridicolo, e tuttavia per me rovinoso", afferma Jago ancora nel monologo iniziale. In tale brano già compaiono alcuni dei temi che si delineeranno nel corso dell'opera: l'"errore rovinoso", che non riguarda solo Cassio, "l'avvenire splendidamente catastrofico" di Desdemona (p.197) preludono a quel destino di morte, di dissoluzione cui tende il percorso di Jago. Tale percorso si identifica dunque progressivamente con un cammino verso il nulla, verso l'abisso (e non si può non ricordare la balistica discenditiva degli adediretti di *Hilarotragoedia*), ed è fin dall'inizio associato all'immagine del labirinto: "Otello è il Minotauro di tutti questi labirinti", dichiara Jago sempre nel monologo iniziale, e tale immagine tornerà anche nelle sue ultime battute, nel finale dell'opera.

Desdemona è associata alla catastrofe e agli inferi, per il suo "mirabile nome da demonio" (p.202): il compito di Jago coincide appunto con la distruzione di Desdemona, "onesta gorgone" (p.203), ovvero con il portare a compimento il suo destino di morte e con esso quello degli altri personaggi shakespeariani: "Che fatica distruggere Desdemona, impedirle di diventare una fedele puttana, una moglie, mi si perdoni l'audacia, una madre" (p.242). Ecco dunque che Jago, "il distributore delle inimicizie" (p.208), scopre e comprende le ragioni del proprio agire: "l'odio per Cassio luogotenente, per Otello generale, non è che una didascalia generica, una indicazione per la scena; un odio ne genera un altro, un altro ne rivela [...]" (p.224); piuttosto, la vera vocazione di Jago, la sua funzione, è quella 'didascalica' di accompagnare e rendere possibile la catastrofe:

JAGO. – [...] Io sono casto: non ho voglie del corpo, da che ho scoperto le gioie purissime dell'odio, le ferocie luttuose dell'amore [...] che mi interessa il genitale di una donna [...] che mi interessa questo minuscolo orifizio di notte, questo zero segregato, questo gorgo distratto, ora che ho davanti a me l'abisso, lo scoscendimento regale, il nulla in forma di femmina, sterile e grandioso? [...] (p.222)

Desdemona è "l'abbagliante centro del male, di quel male" – continua Jago – "di cui io mi professo innamorato, devoto servitore, anzi pastore, parroco, missionario, anche martire". La missione di Jago è dunque "convertire Otello, predisporre il martirio", convincendolo della lussuria della sposa.

letteratura: "[...] tutta la letteratura ha avuto, a vari livelli, la coscienza della propria qualità mistificatoria, della propria qualità di inganno, di frode, di allucinazione, di visione e quindi della sua origine intrinsecamente 'notturna', della sua collocazione periferica. Potremmo dire che la letteratura è *il centro periferico del mondo*, ma la sua collocazione così assurda e così contraddittoria è essenziale alla sua funzionalità [...]" (G. Manganelli cit. in C. Rafele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, cit., p.58). per una trattazione approfondita sulla concezione manganelliana della letteratura, si rimanda a G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore, 2002, nonché a G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., e a S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi...*, cit.

D'altra parte Desdemona, che ama il nero Otello, è per questo intimamente perversa: il suo amore per il Moro è in realtà espressione della sua lascivia:

JAGO. – La tenera fanciulla spaurita ha dunque cercato il volto che la spauriva, si diventa amanti quando la notte si spoglia di ladri e fantasmi e si affolla di bocche e sospiri; si è immersa nella notte la candida, la mattiniera Desdemona: ma vi ha fatto ingresso con ferocia, con tutto il corpo, con tutto il corpo [...] (p. 218)

La figura di Otello è connotata, fin dalla prima identificazione con il Minotauro, con tratti animaleschi, bassi, che ne evidenziano la bestialità: così “acquattato nella sua notte nuziale da ladruncolo, [Otello] non è niente di più che la metà di sopra della bestia a quattro zampe” (p.198), “è l'animale che esce di notte dalla terra, un verme di membro, un rettile genitale, un ragno di abbracciamenti, un pipistrello di sperma che si incunea nelle caverne anonime dei corpi” (p.224); “il suo corpo di notte la [Desdemona] affascina, lui è un ritaglio notturno, senza luna” e ciò che Desdemona ama in lui “è la sua nerità” (p.219).

Tuttavia, progressivamente, a Jago si rivela una inaspettata affinità con il suo principale nemico, Otello, accomunati come sono dall'essere entrambi portatori di una natura intimamente oscura ed infera:

JAGO. – Se a questo punto io considero l'itinerario delle mie meditazioni [...] mi pare che questo io ed Otello, gemelli di sventura illuminata, abbiamo capito [...] Non ti si può amare, Otello senza essere viziosi, sleali [...] Forse tu, mio generale, sei una facile figura pedagogica, sei così ingenuo che potresti essere creatura dell'inferno, ignara delle cose della terra. Qualunque cosa tu faccia, anche tu sei un essere del fondo: innocente e dannato, è la tua gloria [...] (pp.229-230)

Ancora, l'alfiere e il generale sono entrambi sterili, come le loro rispettive mogli, alle quali non può e non deve essere concessa la maternità, essendo insieme cause e complici dell'infertilità. D'altra parte, l'impossibilità a procreare rivela l'assoluta inaccessibilità ad un futuro che non sia quello del caos e della morte: così, commentando la battuta shakespeariana di Otello “mia disperazione, vada l'anima mia in perdizione ma io ti amo, e quando non ti amerò, tornerà il caos” (III,3, v.92), Jago esclama: “Questo accenno al caos, come mi tranquillizza [...] Otello non ha figli, dunque non ha futuro: che finezza! O amore o caos: la scelta è addirittura banale, a questo punto” (p.227).

Jago, consapevole ormai di non essere che attivo strumento della distruzione, scopre nel destino fatale cui sono votate tutte le figure del dramma la propria profonda, indissolubile ed inevitabile alleanza con esse:

JAGO. – [...] Sospetto che noi, mentitori e mentiti, siamo qui, alleati, in una ragionata distruzione; disfattisti e assassini insieme, uomini di guerra o di congiura, trafiggiamo corpi, anime miti e innamorate educhiamo ai domestici riti della morte (p. 242)

Il luogo in cui, procedendo verso la dissoluzione, ciascuna figura coincide con se stessa, è “un lugo dove tutti gli eventi sono possibili, per quanto contraddittori e alternativi” (p.244): è lo spazio della letteratura, “ascetica e puttana”, e quello della scena, “spazio di aria irrespirabile, letale”, la cui vocazione è di “ospitare allucinazioni”; è la dimensione infera: “l’inferno è un’arena per alte contese di retori superni ed infimi [...]” dove “un eroico declamatore calcolatamente finge la tragedia: ma il suo ideale, la sua forma risolutiva è il gesto arcaico, solenne, la modulazione di una voce poderosa e sapiente”.

Jago, dunque, mentre scompone gli ingranaggi dell’intreccio shakespeariano, ne assicura lo svolgimento; la menzogna e l’odio, il tradimento e il male, sono in fondo coincidenti con la sua onestà, l’unica onestà possibile, dal momento che la salvezza non può compiersi al di fuori del destino di dannazione:

OTELLO.- Mi hai irretito corpo e anima; perché? Non eri l’onesto, onesto Jago?

JAGO.- Onesto; sì, appunto; giacché nessuno, oltre a me, ha nelle mani il senso di questo pedante letale labirinto [...] ho condotto per mano gli eroi infecondi, io, l’infimo; e fu così difficile salvarvi. Ed ora, Otello, il gesto conclusivo: sii corretto per la storia; siamo ad un party d’addio: qualcuno va in Mauritania, altri torna a Venezia, altri ancora resta a Cipro. Fingi d’uccidermi, come io feci con Cassio. Ecco, così appunto: lo vedi, sanguino. Ed ora, addio. Quello che sai, tu sai. (pp.245-246)

2. La Biennale del 1974: il contesto culturale e il progetto di Luca Ronconi

La Biennale nel corso della quale venne presentato *Cassio governa a Cipro* fu una Biennale ‘anomala’, un fenomeno complesso in cui si intrecciarono molteplici fattori: da una parte strettamente legati alla situazione politica del nostro paese, e dall’altra a quella più specificamente culturale. Si trattò, infatti, della prima edizione della nuova “Biennale riformata”, ovvero riscritta da una legge del ’73 che sembrava raccogliere in sé la summa e la scrematura dei movimenti di battaglia culturale e di riorganizzazione delle forme e delle procedure del fare e del recepire cultura. Direttore della Biennale del 1974 era Carlo Ripa di Meana e il lavoro progettuale era affidato a sei commissioni di lavoro e a due gruppi permanenti²¹.

Direttore della Sezione Teatro era Luca Ronconi, che manterrà tale carica fino al 1977. Per il suo primo anno di direzione, Ronconi intese portare avanti un programma di vasta sperimentazione, proponendo spettacoli assolutamente lontani dal linguaggio della scena tradizionale: tra le messinscene di registi e compagnie straniere figurano, ad esempio, *The Tooth of crime* di Sam Shepard per la regia di Richard Schechner con il Performance Group di New York, e *Autosacramentales* di Victor Garcia su testi di Calderón de la Barca. Per quanto riguarda la partecipazione italiana, Ronconi fece, tra le altre, una scelta originale: proporre a tre registi diversi l’autonoma realizzazione dell’*Othello* di Shakespeare, in modo da presentare al pubblico tre versioni della tragedia shakespeariana.

Non è possibile comprendere la portata e il valore del progetto ronconiano senza far riferimento all’attività del regista, al suo percorso artistico e alla sua poetica scenica. Fin dall’esordio nel 1966 con *I Lunatici* di Middleton-Rowley, Ronconi aveva mostrato la sua predilezione per una ricerca che coinvolge in primo luogo la strutturazione dello spazio, basandosi su un approccio al testo che, rifiutando di concentrarsi sulla trama, si propone di mettere in scena il modo dell’enunciazione, il modo del discorso e quindi la sua struttura: “un uso strutturalista del testo”²². Tali tratti della poetica ronconiana, come pure il ricorso a una recitazione attoriale violentemente antinaturalistica, si erano espresse chiaramente nei lavori del biennio 1968-69 (tra cui *Riccardo III*, *Il Candelaio*, la *Fedra* di Seneca), esplodendo nella celebrata versione dell’*Orlando Furioso* che consacrò Ronconi come nuovo *enfant terrible* della regia italiana. Ronconi, oggi maestro indiscusso, fu almeno per tutto il

²¹ Le commissioni si occupano di arti visive, architettura e territorio, cinema e spettacolo televisivo, teatro e musica, informazione e mezzi di comunicazione di massa. I due gruppi si occupano l’uno dei convegni e l’altro dei rapporti con la scuola. La commissione del teatro è composta da Peter Brook, Bernard Dort, Natalia Ginzburg, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo; segretario ne è Paolo Radaelli.

²² F. Quadri, *Il rito perduto. Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, p. 58

primo quindicennio della sua attività “il regista difficile e *diverso*”²³, firmatario con - tra gli altri - Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Quartucci, della dichiarazione di rottura con il circuito dei teatri stabili apparsa su «Sipario» nel 1966. Ronconi appariva dunque, nel panorama scenico italiano tra gli anni sessanta-settanta, un eversore: pur continuando a frequentare le strutture ufficiali, egli, attraverso la propria attività d'avanguardia e sperimentazione, rompeva dall'interno con la prassi registica dominante.

La scena italiana dei primi anni settanta, d'altra parte, è percorsa da fenomeni complessi: si susseguono e si intrecciano la fine della 'prima ondata' della neoavanguardia, l'avvento della 'seconda generazione' del Nuovo Teatro, e l'avvio di quel movimento di riflusso che porterà, già nel 1977, “alla conclusione del periodo dell'improvvisazione e dell'alternativa; [...] e «teatro» ridiventa parola unificante, sia ormai il nuovo linguaggio giunto a un grado di acquisizione indiscriminata, o sia approdato al logoramento del compromesso”²⁴.

Con il progetto dei tre *Othello* alla Biennale, Ronconi – in linea con le proprie inclinazioni artistiche – intendeva portare avanti delle esperienze che fossero innanzitutto occasioni di ricerca formale: pensò a tre registi che avrebbero affrontato la tragedia shakespeariana a partire da un'idea di esecuzione scenica assolutamente distante dalla prassi consueta di messinscena di un classico. Si trattava, infatti, di tre personalità molto diverse, accomunate però dall'interesse per la sperimentazione: l'ungherese Miklós Jancsó, regista cinematografico, per il quale era pronto un adattamento curato da Nanni Balestrini; Memè Perlini, regista teatrale che in quegli anni si era imposto sulle scene dell'avanguardia italiana, e romana in modo particolare, per la sua logica visionaria dello spettacolo; Gianni Serra, regista televisivo e cinematografico, affermatosi con varie opere (film e film tv), tra cui *Un caso apparentemente facile* (1968), *Processo Cuocolo* (1969), *La rete Jeanson* (1970), *Uno dei tre* (1972) e *Dedicato a un medico* (1973).

Alla particolare provenienza dei tre registi si aggiungeva, poi, l'idea ronconiana che gli spettacoli venissero allestiti in strutture non teatrali. Tale scelta, del resto, si collegava sia con l'interesse di Ronconi per lo sconvolgimento dello spazio scenico tradizionale, sia con l'orientamento di politica culturale della Nuova Biennale, che prevedeva il decentramento degli eventi e delle manifestazioni al di fuori delle sue sedi storiche, per stimolare un maggiore coinvolgimento e una partecipazione attiva di tutti gli strati della popolazione.

Tuttavia Jancsó, dopo l'iniziale adesione, si ritirò a causa di altri impegni, ed il progetto dei tre *Othello* si ridusse a due allestimenti soltanto, quello di Perlini²⁵ e quello di Serra, che sarà appunto

²³ *ivi*, p.8

²⁴ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 9

²⁵ Perlini curò da sé il testo (soltanto appunti, secondo il suo stile) su cui lavorare. Lo spettacolo, realizzato con la sua compagnia “La maschera” di Roma, iniziava prima che gli spettatori entrassero in sala. All'ingresso un narratore raccontava la *storia* del Moro e i fatti della sua tragedia, poi si accedeva a un lungo corridoio buio dove c'era una

la messinscena del manganelliano *Cassio governa a Cipro*. Così Gianni Serra ricorda l'invito di Luca Ronconi:

Mi telefonò Ronconi, per propormi la realizzazione teatrale di un mio *Othello*, da fare in piena libertà. Naturalmente mi espone il suo progetto, di come intendesse far confrontare al pubblico la realizzazione di uno stesso testo in spazi non convenzionali, dando questo mandato a tre registi di derivazione diversa, ma accomunati da uguale interesse professionale nella sperimentazione di nuovi linguaggi [...]. Luca conosceva le mie sperimentazioni televisive e cinematografiche, l'utilizzo, per esempio, del montaggio cinematografico per il materiale televisivo dei miei lavori Rai, e mi sollecitò a sfruttare queste linee di lavoro anche in teatro [...]

Si trattava, infatti, della prima prova teatrale di Serra: tuttavia, proprio la possibilità innovativa di sfruttare sulla scena anche il rapporto con l'audiovisivo - e dunque con codice sostanzialmente altro rispetto a quello teatrale - interessava Ronconi. Inoltre, tra il 1973 e il 1974 Ronconi stava preparando la versione RAI dell'*Orlando Furioso*, con la precisa intenzione di non realizzare una semplice videoripresa dello spettacolo del '69, ma di trasformare la materia drammatica esaltando le caratteristiche del linguaggio televisivo²⁶: si può supporre che quest'esperienza aumentasse il suo interesse nei confronti della sperimentazione sulle potenzialità dell'incrocio dei due codici.

A Serra, come a Perlini, Ronconi lasciò piena libertà: scelti gli spazi in cui realizzare gli spettacoli, ciascun regista lavorò autonomamente. Racconta ancora Serra: “con lui [Ronconi] ebbi qualche incontro, ma soltanto a proposito degli spazi in cui dovevano situarsi gli spettacoli e a proposito della Cooperativa d'appoggio”. Serra infatti, a differenza di Perlini che lavorava con il gruppo del Teatro “La Maschera” di Roma, non faceva parte di una compagnia teatrale. Per lo spettacolo pensò di rivolgersi alla Cooperativa Teatroggi, diretta da Bruno Cirino, attore con il quale Serra aveva già lavorato per il lungometraggio *Processo Cuocolo*, e che era stato poi protagonista di *Dedicato a un medico*. Contemporaneamente, il regista scelse di non mettere in scena l'originale shakespeariano, ma piuttosto una riscrittura della tragedia:

ragazza dormiente e, infine, si entrava nel grande spazio centrale carico di oggetti, corpi nudi o seminudi, granchi, piatti, vestiti, ornamenti e altro ancora. In un angolo c'era Otello, un negro alto, magrissimo e nudo, rannicchiato su se stesso. E cominciava lo spettacolo. Il tutto fu in scena dal 3 al 9 novembre, nella Chiesa cinquecentesca sconsacrata di San Lorenzo.

²⁶ L'*Orlando*, prodotto dalla RAI, venne trasmesso in cinque puntate (16, 23 febbraio – 2, 9, 16 marzo 1975) sulla seconda rete. Si veda quanto afferma Ronconi in proposito: “Anche se non avessi mai messo in scena prima l'*Orlando Furioso* e mi avessero proposto ex-novo di ridurre l'*Orlando furioso* per la televisione avrei fatto una cosa di questo genere. Una derivazione dallo spettacolo teatrale non c'è [...] Vorrei anche precisare che non ho fatto una cosa cinematografica, ma una cosa pensata espressamente per la televisione, per il piccolo schermo [...]” (L. Ronconi cit. in F. Quadri, *Un Orlando tutto nuovo*, in «Sipario», n.332, gennaio 1974, p.8)

L'idea di incaricare Manganelli per una “sua” versione dell’*Othello* nacque in primo luogo, in me, dal desiderio di evitare il rischio di farmi intrappolare nella struttura narrativa shakespeariana, nel cosiddetto “plot”, assai ingombrante e potente come in tutte le altre opere di Shakespeare. Volevo che Manganelli “distruggesse” una trama “popolare”, subito percepibile dall'immaginario d’ogni tipo di pubblico. Facevo gran conto, perché la conoscevo, sulla sublime potenza musicale delle parole scritte di Manganelli, e io questo volevo: uno spartito verbale sul quale costruire immagini. A fine testo, consegnai a Luca il copione di Manganelli che avrei realizzato. Ronconi accettò senza fare una piega.

Si è già visto come Manganelli accolse con interesse la richiesta di lavorare a una drammaturgia con “una struttura molto mossa, molto libera”, proposta che del resto andava perfettamente incontro al pensiero e alla prassi scrittoria di Manganelli, in cui “ogni *fabula* è sottratta [...] alla consueta aerea semantica del livello contenutistico-tematico, della narrazione di fatti [...]”²⁷; passerò ora ad uno studio della messinscena.

²⁷ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., pp.29-30

3. *Cassio al Petrolchimico*

A strutturare il progetto registico di Serra per la messinscena di *Cassio governa a Cipro* furono la centralità della dimensione spaziale e la possibilità dell'interazione tra codice televisivo e teatrale. Nello spettacolo, tali aspetti sarebbero stati strettamente legati tra loro, dal momento che il mezzo tecnologico era parte integrante della costruzione scenografica: la connessione tra rappresentazione sul palcoscenico e l'immagine video, funzionanti in costante contrappunto, avrebbe dato vita ad un sistema di segni complesso, attraverso il quale la regia avrebbe costruito il proprio discorso significativo. Tuttavia, tale progetto non poté essere compiutamente realizzato: così, tra lo spettacolo effettivamente andato in scena e quello previsto dal regista rimasero delle sostanziali differenze, differenze relative non all'esecuzione attoriale, bensì alla percezione complessiva dell'evento scenico che il video avrebbe dovuto offrire allo spettatore.

Tre furono le sedi prescelte da Ronconi e Serra per l'allestimento: il Petrolchimico di Marghera, gli ex-Cantieri Navali della Giudecca, il Teatro Tenda di Mestre: tre luoghi che rispondevano all'idea di 'decentramento' e al desiderio ronconiano di sperimentare l'utilizzo di strutture non teatrali di cui più sopra si è detto. Il ricorso a tali sedi fu sentito da molti critici che recensirono la messinscena come fattore discriminante, come vedremo, per il giudizio sullo spettacolo: ma su tale aspetto pesava il dibattito – acceso e spesso polemico – circa la linea di politica culturale intrapresa dalla Nuova Bienale, nonché, in campo strettamente teatrale, la discussione sulla funzione sociale dell'arte scenica e sul rinnovamento strutturale dei circuiti distributivi.

Resta fondamentale, per comprendere il sistema linguistico della rappresentazione di Serra, il rapporto che intercorre tra la scena e l'ambiente in cui essa è collocata. Tutte e tre le sedi offrivano uno spazio di ampie dimensioni: enorme e spoglio quello del Petrolchimico, un capannone di forma rettangolare, situato nella zona industriale di Marghera, “verso le lagune acide di inquinamento”²⁸; altrettanto vasto quello degli ex Cantieri Navali della Giudecca - un edificio in pietra grezza, con resti di alcune colonne - e quello del Teatro Tenda di Mestre, vero e proprio tendone da circo posto in Piazza Candiani. Il regista elabora dunque, insieme ai suoi assistenti registi, (nonché scenografi e costumisti) Gioia Benelli e Tomaso Sherman, una struttura facilmente trasportabile: il palco è costituito da una piattaforma²⁹ in legno a due livelli, la cui base funge da gradino aggettante verso la platea. La pedana centrale sopraelevata funziona come spazio scenico principale; la base della

²⁸ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1974

²⁹ Come mi hanno specificato Gioia Benelli e Tomaso Sherman, la pedana utilizzata al Petrolchimico era quadrata, a pianta circolare invece alla Giudecca e al Teatro Tenda di Mestre. Nell'analisi farò riferimento soltanto al tipo di spazio scenico creato al Petrolchimico.

piattaforma si prolunga ai quattro angoli offrendo altri settori per l'azione. Si crea così una scena multipla: i settori laterali sono spazi al tempo stesso contigui ed indipendenti dalla pedana sopraelevata. Il pubblico, disposto lungo i tre lati del dispositivo, gode di una posizione estremamente ravvicinata alla scena; tuttavia, a causa del dislivello d'altezza tra la pedana e i settori laterali, allo spettatore è impedita la visione di quanto avviene all'estremità opposta alla propria. Nel corso dello spettacolo, infatti, tutti gli spazi saranno usati contemporaneamente: sulla pedana centrale gli attori svolgono azioni ed esposizione verbale del testo manganelliano, mentre nelle zone laterali i personaggi che, da un punto di vista strettamente drammaturgico, dovrebbero essere fuori scena, danno vita ad azioni mimico-gestuali, pantomime a volte accompagnate anche da effetti sonori. Al pubblico era perciò lasciata piena libertà di muoversi, spostandosi attorno alla piattaforma, qualora volesse assistere a ciò che avveniva nei diversi luoghi laterali.

Le caratteristiche della struttura scenica così concepita, il suo essere uno spazio polivalente che offre allo spettatore molteplici stimoli percettivi, sollecitandone la partecipazione non solo visiva ma anche cinetica, sarebbero stati potenziati ed amplificati attraverso l'uso del video. Il progetto di Serra prevedeva, infatti, la presenza di tre telecamere e di un grande schermo: le telecamere avrebbero ripreso sia l'azione scenica che si svolgeva sulla pedana e sugli spazi laterali, sia la platea; le riprese, ordinate da Serra stesso a un banco di regia, sarebbero state trasmesse sul grande schermo disposto al centro della sala. Spiega il regista:

Lo spazio al Petrolchimico era molto grande. Pensai di utilizzare il grande schermo (marca Barco, per cui generalmente si diceva e si dice 'il Barco') per dividere questo spazio a metà. Il pubblico, entrando, avrebbe avuto tre opzioni: fermarsi [davanti allo schermo] a vedere 'il cinema', con le inquadrature molto in primo piano, i dettagli dilatati anche degli spazi scenici laterali; oppure, aggirando il Barco, poteva andare a sedersi attorno alla pedana a contatto diretto con gli attori, o ancora, spostarsi e alternare la frequentazione dei due spazi [e quindi la visione diretta dello spettacolo e e la visione delle immagini video].

Sullo schermo dovevano apparire le immagini dei personaggi, "dilatate in chiave drammatico espressiva, frammentate a quelle dei volti della gente del pubblico, delle loro espressioni, delle loro reazioni". Inoltre il grande schermo doveva "ruotare silenziosamente – grazie a dei macchinisti – in modo da riportare nello spazio più strettamente teatrale il pubblico rimasto a guardare 'il cinema' [...]". Così, lo schermo sarebbe diventato "un elemento scenografico di grande suggestione [...] il bianco e nero [delle riprese] mutava la percezione della realtà" di quanto avveniva sulla scena. Allo stesso tempo, esso avrebbe consentito al pubblico di seguire parte di quelle azioni che si svolgevano negli spazi laterali. Ancora, attraverso i frammenti di riprese della platea, il pubblico avrebbe visto

se stesso: si sarebbe realizzato così un ribaltamento del ruolo dello spettatore da ‘osservatore’ a ‘osservato’. Tuttavia, racconta Serra,

[...] al Petrolchimico arrivò un Barco senza ruote, cosicchè sarebbe stato impossibile farlo ruotare. Richiesi un secondo Barco da sistemare nella zona della piattaforma, rinunciando all’effetto di rotazione ma salvando il resto. Ma purtroppo non lo ottenni. Fu così che al Petrolchimico il Barco restò fisso nello spazio vuoto d’entrata, come un richiamo bello ma castrato, ed io dovetti rinunciare ad utilizzarlo com’era stato progettato. Per i due spazi successivi, quello del Teatro Tenda di Mestre e quello dei Cantieri alla Giudecca, avevamo previsto un adattamento particolare, funzionale alle forme e alle dimensioni dei luoghi, ma dovemmo abbandonare ogni ipotesi “televisiva”. Alla Giudecca, feci piazzare lo schermo in un angolo al lato, e perse così la funzione di elemento scenografico. Al Teatro Tenda rimase spento.

Lo spettacolo che debuttò il 5 novembre 1974, dunque, fu così privato della componente più innovativa ed originale. L’interazione della scena con il video, oggi ampiamente diffusa anche sui palchi tradizionali (basti pensare al ricorso alle proiezioni tridimensionali che spesso costituiscono la scenografia nelle regie d’opera), sarà un filone di ricerca assolutamente centrale per i protagonisti del teatro di sperimentazione tra gli anni ottanta e novanta; al contrario, alla metà degli anni settanta, si trattava di un campo di esplorazione ancora non sondato. Non potendo svolgere un’analisi su quelli che sarebbero stati gli effetti ed i risultati dell’originario progetto registico, mi dedicherò ad una ricostruzione approfondita della performace scenica³⁰.

Aspetto fondamentale della messinscena è il gioco costante con lo statuto della teatralità, ovvero l’attivazione di un sistema di segni (tipologia dello spazio scenico, elementi scenografici, recitazione e presenza del sonoro) che, nel momento stesso in cui agiscono sullo spettatore coinvolgendolo nella dimensione fizionale, lo inducono a prendere coscienza della sua natura d’artificio.

Come si è visto, il dispositivo prevede la distribuzione del pubblico attorno ai tre lati della piattaforma: la vicinanza rende meno definito il confine tra realtà della sala e realtà della scena; inoltre, non esistono quinte, né sono occultati gli elementi architettonici della struttura e quelli necessari all’illuminazione. Tali componenti dello spazio fanno sì che lo spettatore non possa abbandonarsi completamente all’illusione della mimesis; ancor di più contribuisce all’effetto antiillusionistico il fatto che lo stesso pubblico faccia parte dell’insieme visivo offerto allo spettatore, che non può fare astrazione dal resto della platea. Al contrario, “il pubblico stipato, che

³⁰ Per la ricostruzione dello spettacolo mi avvalgo soprattutto della testimonianza di Gianni Serra e degli scenografi Gioia Benelli e Tomaso Sherman. La rassegna stampa, infatti, fornisce delle indicazioni piuttosto sommarie, limitate a una breve descrizione del dispositivo scenico e a brevi osservazioni circa la recitazione.

occupava anche la base della pedana”³¹ era portato a sentirsi parte della collettività. Questo tipo di rapporto scena-sala fa sì che sia possibile, nel corso della rappresentazione, uno slittamento continuo tra illusione ed esibizione dell’artificio, che il confine della quarta parete sia ripetutamente messo in discussione; allo stesso tempo, è un rapporto che ricorda quello tra *yard* e *stage* della scena elisabettiana, come pure i *treateaux* della commedia dell’arte.

Sparsi sulla pedana e sui settori laterali, a costituire la scenografia, stanno “corazze, schinieri, alabarde, cassettoni e bauletti”³², oggetti di vario genere “saccheggianti da magazzini teatrali”, tra cui un inginocchiatoio. Tali arredi rimandano all’ambientazione shakespeariana: essi funzionano dunque come segni metonimici del referente temporale della tragedia; tuttavia, la loro disposizione, volutamente disordinata e quasi casuale, il lusso dichiaratamente finto ne rivelano la natura di ‘oggetti scena’. Essi sono dunque indici della teatralità dichiarata ed esibita, alla cui insegna si svolge la rappresentazione. La scenografia, così, evita la ricostruzione mimetica di ambienti, che piuttosto sono suggeriti ed accennati dagli elementi presenti sul palco. Inoltre, gli oggetti acquistano il loro valore semantico grazie alla presenza degli attori e all’uso che questi ne faranno nel corso della rappresentazione. Così, ad esempio, la funzione dell’inginocchiatoio è del tutto ribaltata di senso, in quanto su di esso “nessuno si inginocchiava, ma magari si sedeva, o appoggiava i vestiti per denudarsi”. Tra gli elementi che strutturano lo spazio scenico spiccano, tra gli altri, il ‘baldacchino’ di Desdemona (Annalisa Fierro), costituito da quattro picche che sorreggono un drappo leggero.

I costumi d’epoca, prescelti da Gioia Benelli e Tomaso Sherman dal guardaroba della sartoria Tirelli, rispondono al medesimo criterio scenografico, di creare un’atmosfera vivace, visivamente affascinante sia pure senza il ricorso a soluzioni sofisticate; in particolare due attrici, Bianca (Micaela Pignatelli) ed una delle cortigiane, indossano dei calzari dal tacco altissimo, che le inducono a muoversi con una postura del busto sostenuta ed elegante.

Prima che abbia inizio la rappresentazione alcuni attori già in costume, avvolti nella penombra, facendosi luce con torce e candele, accompagnano gli spettatori nella sala, mentre altri “si aiutano l’un l’altro con i vestiti, sistemando gli attrezzi scenografici”³³. Intanto, si odono voci off registrate, un mixaggio di brani recitati di diverse versioni radiofoniche dell’*Othello*, “anticipanti in sintesi la

³¹ Conversazione con Gianni Serra. Si vedano in particolare le foto dello spettacolo che ritraggono il numeroso pubblico affollato intorno alla piattaforma nel volume *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, a cura dell’Archivio storico delle arti contemporanee, 1975, p. 381-382 (foto n. 214, 215, 220)

³² B. De Cesco, «L’Arena», 7 novembre 1974, ora in *fabbrica quartiere teatro: Otello a Marghera*, a cura di Benedetta Bini, Lodovico Mamprin, Loredana Perissinotto. Gruppo permanente di lavoro per i rapporti con la scuola, La Biennale di Venezia, 1975, p.85

³³ R.A.Young, *Theatre in Venice*, «The Financial times», 16 novembre 1974, ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., p. 489

tragica storia”³⁴. Fin dall’ingresso, lo spettatore è invitato a partecipare alla rappresentazione come ad un evento ludico, ad instaurare un rapporto di comunicazione aperta con la realtà della scena, affinché possa compiersi la festa liberatoria della teatralità.

Lo spettacolo si apre con il concitato dialogo shakespeariano tra Jago, Roderigo e Brabanzio: sala e pedana sono ancora nella semioscurità della luce delle candele, l’avvio è rocambolesco, con una recitazione “volutamente guitta e di maniera”. Si ricordi la didascalia manganelliana - *scena notturna; luci periferiche; poco o nulla visibili delle figure che si agitano* (p.196) - e sarà facile riconoscere la corrispondenza con questo primo momento della messinscena. Immediatamente dopo, e con forte effetto di contrasto, la scena si illumina di una luce violenta, fredda, che resterà fissa per tutta la rappresentazione³⁵. Sulla pedana centrale come nei settori laterali sono già presenti tutti i personaggi del dramma. Come si è accennato, la tipologia dello spazio scenico prevede la presenza costante e contemporanea di tutti i personaggi, anche quando non sia affidata ad essi alcuna battuta. A ciascun personaggio corrisponde un proprio luogo deputato, un preciso settore spaziale che ne diventa metaforicamente la ‘dimora’: la presenza fisica dell’attore fa sì che il punto da esso occupato acquisisca una specifica connotazione rispetto allo spazio scenico ad esso opposto o contiguo. Tra i luoghi deputati spicca quello riservato a Desdemona e quello, in uno dei settori laterali, di Roderigo (Alessandro Haber). L’angolo di Roderigo è contraddistinto da una particolare vivacità: qui infatti, quando il personaggio non prende parte all’azione principale, dà sfogo alla sua pulsione erotica in compagnia di attrici nel ruolo di cortigiane, tra cui una vera e non più giovane ‘donna di vita’. Il suo luogo deputato acquista così i connotati di un bordello, in cui “Haber – racconta Serra – scatenato ne combinava di tutti i colori, ma non si trattava mai di indulgere ad una esibizione di nudità morbose, c’era piuttosto un gioco divertito, lasciato in buona parte alla sua capacità di improvvisazione che provocava le reazioni del pubblico”.

L’azione principale, che si svolge prevalentemente sulla pedana sopraelevata, è ovviamente quella relativa al testo manganelliano. Come si è visto in precedenza, la dimensione metateatrale è inscritta nell’opera di Manganelli attraverso il personaggio di Jago. Questi, in quanto commentatore, è insieme attore e regista della tragedia shakespeariana sulla quale si interroga: egli ha libera circolazione all’interno dello spazio letterario della tragedia, e, contemporaneamente, sono le sue meditazioni, le sue ipotesi, le sue osservazioni sui personaggi dell’*Othello* a costituire il corpo stesso del testo manganelliano. Jago *secondo* Manganelli teatralizza le situazioni shakespeariane, mostrandole nella loro qualità di macchinazione letteraria per la finzione scenica; allo stesso tempo,

³⁴ B. De Cescio, «L’Arena», 7 novembre 1974, cit., p. 85

³⁵ Si veda ancora la corrispondenza di questo passaggio con l’altra didascalia manganelliana: *voce che si spegne, si accendono le luci; Jago – avanza in mezzo alla scena; si rivolge al pubblico con tono pacato, discorsivo [...]* (p.196). Questo tono prescritto da Manganelli per Jago veniva incarnato, in particolare, dal tono ‘raziocinante’ di Bruno Cirino.

è la principale figura del primo livello della teatralità, quello appunto del dramma *Cassio governa a Cipro*. La scelta dello spazio multiplo e dello svolgimento simultaneo delle azioni mimico-gestuali risulta particolarmente indicato per tradurre sulla scena questo aspetto strutturale dell'opera dello scrittore. Nello spettacolo, infatti, la simultaneità delle azioni mute nei settori laterali rende plasticamente la dimensione sincronica secondo la quale le figure della tragedia – e dunque le situazioni drammatiche ad esse legate – sono potenzialmente sempre pronte a darsi come rappresentazione. Le pantomime che gli attori svolgono non fungono da raccordi tra i diversi momenti della vicenda shakespeariana, né servono a colmare attraverso la gesticca le ellissi del piano narrativo; al contrario, la gestualità attoriale dà vita a una proliferazione di immagini, che si sviluppa parallelamente al proliferare delle ipotesi di Jago. Le azioni visive si intersecano – contraddicendole o amplificandole – con le immagini del testo manganelliano³⁶.

Così, in particolare, è nel caso di Desdemona: l'attrice che la interpreta, incinta di diversi mesi, dà vita, attraverso gesti astratti e metaforici, ad immagini che connotano il personaggio con i tratti della maternità e di una femminilità composta e benevola; al contrario, si è visto di quali aspetti 'inferi' essa sia portatrice nel testo di Manganelli: il contrasto tra l'azione visiva e l'immagine verbale fa sì che nello spettacolo essa resti una figura ambigua, contraddittoria, enigmatica.

Tuttavia, la figura centrale e fondante è quella di Jago. Nella messinscena di Serra, a dargli voce sono due interpreti: Bruno Cirino e Nicoletta Rizzi. Lo 'sdoppiamento' di Jago nacque, racconta il regista, "da una difficoltà di memoria di Cirino [...] Ne parlai con Manganelli, e lui ebbe l'idea del 'doppio' Jago, uomo e donna". Nello spettacolo, la posizione 'eccentrica' dei due Jago rispetto agli altri personaggi è segnalata da alcuni accorgimenti registici: a differenza degli altri, nessuno dei due ha un proprio luogo deputato: ad essi è consentito l'intero spazio scenico, secondo però itinerari stabiliti nel corso delle prove, e codificati secondo linee geometriche; è lasciata all'improvvisazione, invece, il gioco scenico con la frutta, che i due si lanciano, ad esempio scambiandosi la battuta, e che viene esteso anche agli spettatori.

I monologhi manganelliani sono affidati prevalentemente a Cirino, mentre le parti shakespeariane sono interpretate dalla Rizzi; tuttavia, sulla base di questa norma generale, avvengono anche delle alternanze tra i due interpreti nel corso del medesimo monologo. Se la gestualità è il codice d'espressione attoriale dominante nei settori laterali, sulla pedana i gesti degli attori impegnati nella recitazione del testo sono minimi; in particolare, il passaggio della battuta tra i due interpreti di Jago è contraddistinto dall'immobilizzarsi di colui che cede la parola all'altro. Momenti di stasi e di

³⁶ Nello spettacolo, ad esempio, nessun segno visivo indica la 'nerità' di Otello: l'attore che lo interpreta, Antonio Meschini, non ha il volto dipinto di nero né indossa un abito 'alla moresca'. Contro la mimesis, dunque, la rappresentazione lascia libere di agire in tutta la loro portata le immagini della parola enigmatica e cifrata del testo manganelliano.

sospensione di ogni attività gestuale riguardano anche i settori laterali, con i personaggi che si arrestano e si fanno spettatori dei monologhi ‘dialogati’ dei due Jago. La dizione attoriale è sempre, nel corso dello spettacolo, molto controllata: si evita di caricare i toni con effetti di pathos, di colorare la parola di sfumature psicologiche; piuttosto, la fática cerca di mettere in rilievo i valori di musicalità e di ritmo della scrittura manganelliana. Per il regista, infatti, “la recitazione non doveva avere indugi da primattore che si compiace spesso della propria voce e della propria capacità di provocare emozioni [nello spettatore]”.

Centrale nel corso dello spettacolo è il gioco con i fazzoletti³⁷: già presenti discretamente tra le mani degli attori, essi cominciano ad invadere il palcoscenico, passando da un personaggio all’altro, scomparendo e riapparendo all’improvviso, senza soluzione di continuità, in corrispondenza della prima apparizione testuale del ‘fazzoletto’ nel testo managnelliano (p.233). E’ Jago, infatti, a presentare il fazzoletto come un “oggetto prezioso e vile”: un segno degli dei (“essi danno di questi segni svelti e di sottecchi, come giocatori di carte che amano barare”), “senza il quale la tragedia poteva spegnersi come un economico fuoco artificiale”. Nel testo, il fazzoletto è assunto come segno, come funzione essenziale per il compimento della tragedia; nello spettacolo, l’azione scenica sottolinea il suo ruolo di segno teatrale, di artificio; al tempo stesso, il gioco degli attori finisce per coinvolgere anche parte del pubblico, che è chiamato così a partecipare alla realtà della scena, a spingersi al contatto diretto con l’universo della finzione rappresentativa.

Nella messinscena, infatti, la realtà della rappresentazione si offre come complesso, a volte contraddittorio, *ludus*: alla fine dello spettacolo, è “Cirino a sanguinare e non la Rizzi”³⁸, con “l’inchiostro rosso a simulare il sangue”³⁹: a morire nella realtà ostentatamente fittizia della rappresentazione è lo Jago mangeliano, che ha portato fino in fondo il suo compito di dissoluzione e simulazione. Così, il compimento del suo destino e la fine del dramma è insieme la salvezza dei personaggi, “un party d’addio”: Cassio governa a Cipro, “Otello e Desdemona ritornano a Venezia con un bacio”⁴⁰, il secondo Jago (Nicoletta Rizzi) conserva la sua Emilia: è *l’aveau* della menzogna della scena.

³⁷ “I fazzoletti – racconta Gioia Benelli, che ne conserva ancora uno – erano fatti a mano, di pizzo nero, con fragole rosse ricamate in rilievo su ciascun fazzoletto in punti diversi”, cosicchè nessuno era identico all’altro.

³⁸ G. Del Re, *Edipo tra Cipro e Venezia*, «Il Messaggero», 7 novembre 1974

³⁹ ibidem

⁴⁰ R. A. Young, *Theatre in Venice*, «The Financial Times», 16 novembre 1974, cit., p.489

4. Le reazioni della critica e la voce di Manganelli

Lo storico del teatro che volesse ricostruire la messinscena di *Cassio governa a Cipro* alla Biennale del 1974 sulla sola base delle recensioni si troverebbe di fronte ad un'operazione non facile. Quasi tutti gli interventi della critica, infatti, sono contraddistinti dal prevalere dell'espressione di giudizi di valore circa il testo e lo spettacolo, senza però che a tali giudizi si accompagni lo sforzo di una seppur breve descrizione della messinscena. Inoltre, si rileva una forte discordanza delle opinioni sia riguardo al testo sia circa la regia e l'interpretazione attoriale. A dispetto di ciò, su un unico punto il coro dei critici è unanime: sulla condanna dell'operazione in sé, ovvero sulla scelta di presentare un testo difficile, recante la firma di uno scrittore sofisticato come Manganelli, al pubblico operaio delle zone industriali veneziane.

Come si è detto, nel progetto della Nuova Biennale aveva grande importanza la ricerca di nuovi canali di comunicazione con il pubblico e con la realtà locale, lo sforzo di espandere i circuiti della ricezione, favorendo l'accesso alla cultura di tutte le classi sociali. L'animazione in fabbrica e per le strade, le attività di dibattito aperto, il decentramento, si inserivano dunque in una linea di politica culturale dichiarata. Del resto, tra le manifestazioni dell'autunno 1974, spiccano quelle raccolte nella sigla *per una cultura democratica ed antifascista*: in particolare, le *Testimonianze contro il fascismo* (con, tra gli altri, Hortensia Allende, Alberto Moravia, Roberto Rossellini e Marco Pannella); la *Libertà al Cile* (mostre fotografiche, proiezioni, incontri sulla situazione politica cilena prima e dopo il golpe dell'11 settembre 1973); il *Dibattito sul femminismo* (in cui si inserì lo spettacolo *La donna perfetta* di Dacia Maraini, nonché happening e cortei delle femministe, in particolare sul tema dell'aborto).

Di questo quadro, già saturo di polemiche, le recensioni recano abbondantemente traccia. Diversi sono i punti in esse implicati: cercherò di rendere conto in primo luogo delle obiezioni circa la scelta della presentazione del testo manganelliano al Petrolchimico, proseguirò poi con le opinioni della critica sulla riscrittura di Manganelli e sulla messinscena.

La maggior parte dei critici nota come, nel progetto originario di Ronconi, fosse prevista una versione scenica dell'originale shakespeariano (quella di Jancso), a cui si sarebbero affiancate "la variazione mimicovisiva di Memè Perlini"⁴¹ e la "dissertazione tenuta sul filo lucido della parola"⁴² del testo manganelliano. Venendo a mancare la rappresentazione dell'originale, le due variazioni

⁴¹ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1974

⁴² ibidem

restano prive del fondamentale anello di congiunzione: “L’*Otello* vero non ce l’hanno dato né i neosperimentali del gruppo la Maschera, né i componenti della cooperativa Teatroggi. E invece”, nota Roberto De Monticelli, “l’operazione avrebbe avuto un senso se prima di queste due variazioni ci fosse stata un’esecuzione testuale e completa [...] del testo di Shakespeare”⁴³. A questa perplessità si aggiunge poi quella principale, circa la non pertinenza dei due spettacoli “in entrambi i casi, culturalmente d’élite”⁴⁴ rispetto al pubblico cui erano destinati. L’*Othello* di Manganelli è “un prodotto di raffinata e ristretta letteratura; solo un pubblico intellettuale può essere toccato dall’abilità dialettica della discettazione portata agli estremi confini. Il discorso che essa fa non è un discorso popolare né, tantomeno, politico: perché dunque averlo portato nel Capannone del Petrolchimico a Mestre?”, si chiede Arturo Lazzari, che pure è autore di una delle recensioni più favorevoli nei riguardi del testo e della messinscena. E’ questa la motivazione del dissenso circa la scelta di portare la versione di Manganelli al Petrolchimico: il testo dello scrittore è “interessante, ma – si chiede Ludovico Mamprin – era lo spettacolo più adatto per rompere il ghiaccio tra teatro e mondo operaio?”⁴⁵. Ancora, scrive Roberto De Monticelli: “[...] mi pareva che a tutta quella gente d’una variazione filosofico-morale sull’*Otello* non dovesse importare nulla [...] Altre, infatti, più clamorose e meno artificiose sono le operazioni teatrali da ambientare in una fabbrica”⁴⁶.

Secche le osservazioni di Elio Pagliarani: “Conoscendo abbastanza bene, in generale, il lavoro di Manganelli, supponevo scarsamente adatta non che a maestranze petrolchimiche, anche a tecnici e magari ingegneri di Marghera l’opera sua. E sono stato facile profeta [...]”⁴⁷; sulla stessa lunghezza d’onda, Alberto Arbasino, in un intervento fortemente polemico sul complesso della Nuova Biennale, scrive: “[...] Mi muoverei preferibilmente se invece di un paio di Otelli ‘fatti in casa’ ci fossero tre o quattro Peter eccezionali, per esempio Peter Brook, Peter Halle, Peter Stein, Peter Zadek [...]”, e, argomentando contro il decentramento degli spettacoli per il pubblico degli operai, afferma: “A una finta squisitezza portata ‘a domicilio’ nei loro luoghi di lavoro non lieti [...] non preferirebbero forse [gli operai] un trasporto comodo e luoghi di spettacolo ben messi e accoglienti? [...] le scelte di questa Biennale sono quasi sempre le medesime di Maria Antonietta, regina di Francia [...] e il geniale motto del ‘dategli delle brioches’ chiaramente ispira la decisione di rappresentare per gli operai petrolchimici un testo di Giorgio Manganelli”⁴⁸.

⁴³ ibidem

⁴⁴ P. Zanotto, «Avvenire», 8 novembre 1974; ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p.88

⁴⁵ L. Mamprin, «Il Popolo», 9 novembre 1974; ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p. 84

⁴⁶ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, cit.

⁴⁷ E. Pagliarani, *Jago coinvolto nelle trame del suo delitto*, «Paese Sera», 7 novembre 1974

⁴⁸ A. Arbasino, *La Biennale ha aiutato Venezia a morire di noia*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1974; ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., pp. 610-616

Radicale il giudizio di Ludovico Zorzi: “Un *Othello* sofisticato alla Petrolchimica, cioè nell’inferno di Portomarghera, è un atto di leggerezza politica da non ripetere, che accentua il muro di diffidenza tra intellettuali e classe operaia”⁴⁹.

E’ a proposito di questo aspetto che intervenne direttamente Giorgio Manganelli, circa un mese dopo la rappresentazione di *Cassio governa a Cipro*: “Recentemente, alla Biennale di Venezia, ho goduto della mia prima esperienza di autore teatrale, sia pure con documenti falsi: infatti avevo saccheggiato e manipolato un certo numero di fogli sparsi e insanguinati di William Shakespeare. [...] L’astuta patacca”⁵⁰ - scrive Manganelli su «L’Espresso» - “è stata variamente recensita, ma con notevole frequenza sono apparse due considerazioni: che il testo era difficile, dato che il pubblico era di incolti metallurgici, disavvezzi a quella sorta di linguaggio; e che pertanto il pubblico non avrebbe capito nulla o quasi”⁵¹. Manganelli si concentra sul problema del linguaggio, e sulla natura della comunicazione letteraria e teatrale⁵²: così, piuttosto che commentare direttamente il proprio testo, lo scrittore fa passare la sua risposta attraverso delle osservazioni sul linguaggio di Shakespeare, che è autore “estremamente complesso e difficile, anche sul piano linguistico; i suoi testi brulicano di metafore, di giochi verbali [...] e tuttavia Shakespeare fu scrittore teatrale estremamente popolare, di successo [...]”⁵³. Se ora, al contrario, il linguaggio difficile non risulta più comprensibile, ciò dipende dal fatto che “è cambiato il nostro atteggiamento verso il linguaggio, verso l’uso che se ne può fare. Grazie a giornali, radio, televisione oggi la nostra società parla il linguaggio più misero, affranto, falso, ripetitivo, morto, neghittoso che si sia mai parlato [...]. Può essere che il linguaggio shakespeariano agisca in modo traumatico sul pubblico – qualsiasi pubblico - : ed è il trauma del linguaggio normale perché ricco nei confronti di un linguaggio focomelico e intimamente sventurato”⁵⁴.

⁴⁹ L. Zorzi, *Giovani e tradizione per ripensare la Biennale*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 1974; ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., pp. 618-621

⁵⁰ G. Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, «L’Espresso», 8 dicembre 1974; ora in Id., *Cerimonie e artifici...*, cit., p. 39

⁵¹ ibidem

⁵² Sulla concenzione manganelliana del linguaggio e della letteratura, della posizione dello scrittore rispetto ad essa e alla società a lui contemporanea, si rimanda allo studio di Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit. (in particolare il capitolo *La monarchia del linguaggio*, pp.13-31), e a quello di Grazia Menechella, *Il felice vanverare...*, cit., in particolare i capitoli *Profilo e definizione di Manganelli scrittore* (pp.13-41), *Il grande mentitore* (pp.42-76), *La chiacchiera* (pp.77-139). D’altra parte, come scrive la Menechella, “dalla nascita del Gruppo 63 al suo declino, la disputa tra leggibilità e illeggibilità [...] è in Italia molto vivace”; tale questione, che riguarda il rapporto scrittore-lettore, fu al centro del dibattito all’interno del Gruppo 63, nonché della *querelle* tra Moravia e lo stesso Manganelli. Ancora, ricorda la Pulce, “nel 1977 Manganelli ebbe uno scambio polemico con Primo Levi, che l’11 dicembre 1976 aveva pubblicato sulla «Stampa» uno scritto sostenendo le ragioni dello «scrivere chiaro» contro i fautori dello «scrivere oscuro». Manganelli rispose con *Elogio dello scrivere oscuro* [...] che provocò una risposta ulteriore di Levi [...] la polemica mette allo scoperto i termini di un dibattito che fu sostanziale negli anni Settanta. Sullo sfondo, la posizione della sinistra italiana e più specificamente della casa editrice Einaudi presso la quale entrambi avevano pubblicato [...]. E dunque la questione della chiarezza investe direttamente i risvolti ‘politici’ (in senso ampio) della letteratura”

⁵³ G. Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, cit., p. 39

⁵⁴ *ivi*, p. 40

Manganelli così sposta il centro focale della questione: non si tratta dell'inadeguatezza di un'opera difficile in rapporto al basso livello culturale del pubblico, ma al contrario, della degradazione del linguaggio in uso presso l'intera società contemporanea. A fronte di tale situazione, il linguaggio comprensibile è tale in quanto sceglie di omologarsi all'uso corrente: la comprensibilità coincide con la perdita della ricchezza della parola: "un mondo psicologico ricco esige un linguaggio ricco, ed un linguaggio povero comporta la frustrazione, l'avvilita elemosina di un mondo squallido. Vorrei essere chiaro: nel nostro mondo esiste l'assoluto contrario teatrale di Shakespeare: è Eduardo. Eduardo può «andar bene» per i metallurgici: ama i poveri ed è a sinistra, ma il suo linguaggio teatrale è il più perfettamente reazionario che esista probabilmente nell'intera Europa. Eduardo lo si capisce: come no? E' fatto per essere capito, cosa che non è assolutamente di Shakespeare"⁵⁵. Manganelli poi passa ad affrontare un altro nodo della questione: chiedendosi "che significa «capire» uno spettacolo? [...] Si capisce uno spettacolo come si capisce una proposizione, un enunciato filosofico, magari come un libro?", lo scrittore torna ad esprimersi circa la natura del teatro:

Per quel che capisco di questo misterioso e mirabile mostro che è il teatro, non mi pare che i suoi intrichi polimorfi vogliano essere «capiti»; questo evento fatto di parole non lette ma pronunciate, e dunque foneticamente plastiche, e di non parole, di luoghi mentali, di inesistenti invenzioni, di epifanie e di magherie non aspira affatto ad essere «capito», ma ad essere accettato. Si può subire una rappresentazione, la si può godere senza sapere di che mai parla, se parla di alcunché, ci si lascia catturare e deglutire. Per questo la cosiddetta cultura poco o nulla serve alla intelligenza del teatro; ed anzi la cultura, come oggi si intende, quella cosa che viene dalla scuola, non serve a capire assolutamente nulla, ma solo a degradare l'esperienza a informazione. Per questo la cultura ha collaborato autorevolmente alla creazione di un linguaggio inerte, indifferente alle esperienze, un linguaggio classificatorio, un gergo statale e con la tredicesima. E', da sempre, il linguaggio della «scuola». Il linguaggio di Shakespeare non è né «colto» né «intellettuale»: è semplicemente totale. Il resto è silenzio.⁵⁶

Intervenendo al dibattito seguito alla prima rappresentazione di *Cassio al Petrolchimico*, Manganelli aveva affrontato, in maniera molto simile, la contrapposizione tra linguaggio 'totale' e linguaggio 'povero':

Shakespeare è un autore barocco [...] ed era popolarissimo, quindi perché noi crediamo che la struttura metaforica del linguaggio sia un privilegio dell'allenamento dei latinisti, e non sia invece

⁵⁵ ibidem

⁵⁶ ivi, pp.40-41

la struttura normale del linguaggio, quella profonda, più ricca, quella con cui noi viviamo le esperienze più totali? Mentre il vocabolario di 3.000 parole con cui viviamo la nostra vita quotidiana è per l'appunto quel tipo di vocabolario che ci consente [...] di mitridatizzare tutte le esperienze in modo che siano tutte socialmente comprensibili e tollerabili, mentre le esperienze che vanno dall'amore, alla morte, o tutti gli interrogativi che noi ci proponiamo sono esperienze che lacerano la nostra coerenza e, diciamo, la nostra «pace linguistica» e che introducono nel nostro linguaggio estremo disordine ed una ricchezza metaforica. [...] Esiste un linguaggio ricco ed un linguaggio povero, un linguaggio che serve per additare delle esperienze in maniera intensa, esiste un linguaggio che serve per ridurle. [...] Ora noi ci troviamo in una situazione in cui una certa cultura egemone sta facendo prevalere il linguaggio più povero attraverso i suoi strumenti, dal quotidiano, al giornale... Noi sappiamo che linguaggio povero e linguaggio popolare non sono la stessa cosa. Noi conosciamo tutta una letteratura popolare, ad esempio le ballate inglesi, o le fiabe, ma nessuno potrebbe dire che è una letteratura del linguaggio quotidiano [...] E' avvenuta un'operazione di essiccazione della cultura perché altrimenti non si può trasmettere attraverso i libri di testo, le dispense; deve accadere una forma di uccisione della cultura perché la cultura dell'ottentotto è un fatto intenso [...] E' qualcosa di più grave di un'operazione commerciale, è una dissacrazione del linguaggio, è una uccisione dello strumento di esistenza che noi abbiamo [...]⁵⁷

A parte le osservazioni più o meno polemiche sull'inopportunità della messinscena, i critici si soffermano sul testo manganelliano, cercando di rendere conto delle caratteristiche principali della sua impostazione. Tuttavia, anche in merito al dramma di Manganelli, si riscontrano pareri diversi: da una parte, alcuni, pur apprezzando la bellezza della riscrittura manganelliana, ritengono che essa sia eccessivamente 'letteraria' e poco 'teatrale', e che, in fin dei conti, non regga il confronto, per vivacità drammatica, con l'originale shakespeariano. Così, ad esempio, si esprime Franco Quadri: "Manganelli non colloca al centro il Moro assassino, ma il consigliere del suo gesto, Jago, genio di un male di cui neanche lui capisce le motivazioni [...] ma ne esce un groppo di psicologizzazioni e di deliri, mentre la vicenda perde ancor più di logica: un *Othello* curioso ma non drammatico, che rischia di spegnersi in disquisizioni saggistiche da pagina scritta"⁵⁸; di parere simile Roberto De Monticelli che pur riconoscendo "lo splendore intellettuale del problema che Manganelli tratta con una sorta di acuta e lucida eccitazione", conclude affermando che "la forza della tragedia sta nell'intreccio primario delle sue passioni che non può essere sostituito, se non per una brillante divagazione critica, in un «puro problema dell'intelligenza»"⁵⁹. Ancora, ecco il giudizio di Sergio

⁵⁷ L'intervento di Giorgio Manganelli al dibattito del 5 novembre al Petrolchimico è riportato (trascrizione da registrazione audio) in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p. 64

⁵⁸ F. Quadri, «Panorama», 21 novembre 1974; ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p. 84

⁵⁹ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, cit.

Cabassi su «Il resto del Carlino»: “Giocati tutti i giochi, sempre legittimi e stavolta oltretutto molto lucidi [...] ci si accorge che la letteratura di primo grado è sempre più ricca, affascinante, intrigante, di quella di secondo grado [...] insomma io sono portato a ribattere che lo Jago scespiriano è molto più affascinante [...] dello Jago investigatore di se stesso”⁶⁰.

Al contrario, c'è chi esprime grande apprezzamento per il testo, in particolare Elio Pagliarani: “il lavoro di Manganelli è proprio di classe. Naturalmente chi gli interessa è Jago [...] e Manganelli si scatena, a prolungare baroccamente immagini e linguaggio scespiriano”⁶¹, come anche Carlo Maria Pensa che scrive: “[*Cassio governa a Cipro*] è il testo di uno scrittore autentico, Giorgio Manganelli, dove – vivaddio – la parola recupera il suo valore di poetica mediazione, anche se, a volte, troppo decantato da un tono sentenzioso e aforismatico”⁶².

Tutti i critici, ovviamente, rilevano come nella riscrittura manganelliana sia Jago il protagonista, e, riprendendo l'affermazione dello scrittore pubblicata nel programma di sala, parlano di uno Jago amletizzato: spesso però il “dissertare amletico”⁶³ di Jago viene percepito esclusivamente come tratto psicologico del personaggio: da ciò, credo, il “grosso di psicologizzazioni”⁶⁴ di cui parla Quadri, l'idea del dramma come “psicoanalisi di Jago in rapporto agli altri personaggi”⁶⁵. Alcuni, poi, travisano del tutto la struttura e la scrittura di Manganelli: Alberto Blandi, su «La Stampa», trova che i discorsi e le battute dello Jago manganelliano “non vanno quasi mai oltre la chiosa a pie' pagina, non sono che *ingegnose ma marginali osservazioni* su un singolo episodio o *su un tratto del carattere di un personaggio*”⁶⁶, mentre Sergio Cabassi scrive che “Manganelli immagina sia Jago a raccontare agli spettatori *il dramma di Shakespeare, visto piuttosto nella dimensione di cronaca nera [...] che non come eccellente, e perfettamente compiuto, ordigno letterario*. Un po' come fanno quelli della «Domenica sportiva» quando indagano alla moviola una partita di calcio [...]”⁶⁷; per Ludovico Mamprin, poi, la riscrittura manganelliana esula da un profondo rapporto con il testo shakespeariano e si colora addirittura di tratti didattico-politici: “*Cassio governa a Cipro* è un testo di Manganelli da Shakespeare, o meglio su Shakespeare, *un saggio sull'Othello* [...] ma che poteva anche essere un'altra opera di Shakespeare o di un altro autore. Si tratta in sostanza di una critica alla società che produce gli *Othello* e gli *Jago* [...]”⁶⁸.

In generale, si ha l'impressione di un certo disorientamento nei confronti dell'operazione manganelliana, di cui ben pochi critici riescono a cogliere la chiave, a valutare la complessità di temi

⁶⁰ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», 7 novembre 1974, ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p.86

⁶¹ E. Pagliarani, *Jago coinvolto nelle trame del suo delitto*, cit.

⁶² C. Maria Pensa, «Epoca», 23 novembre 1974; ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p. 90

⁶³ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, cit.

⁶⁴ F. Quadri, «Panorama», cit.

⁶⁵ G. Del Re, *Edipo tra Venezia e Cipro*, «il Messaggero», 7 novembre 1974

⁶⁶ A. Blandi, *Jago maschio e femmina nell'Otello di Manganelli*, «La Stampa», 8 novembre 1974

⁶⁷ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», 7 novembre 1974

⁶⁸ L. Mamprin, «Il Popolo», 9 novembre 1974

e motivi. Nessuno, poi, sembra cogliere appieno la dissoluzione del personaggio come soggetto psicologico e il suo costituirsi come funzione, ‘schema’, spazio testuale, che è propria invece della prospettiva dello scrittore e che, del resto, è più volte reso esplicito nel testo dalle affermazioni di Jago.

Che ciò dipenda o meno dalla soluzione registica di Serra e dall’interpretazione attoriale è questione spinosa, vista la varietà dei giudizi sulla messinscena. Le recensioni parlano infatti di una recitazione ‘straniata’, “rivolta più agli spettatori che agli interlocutori”⁶⁹, per cui “gli attori indicano, più che viverli, i loro personaggi”⁷⁰. La dizione non è mai enfatica, né condotta su toni di abbandono lirico o effusione sentimentale; al contrario, gli attori hanno una “recitazione moderna e lievemente ironica, assai appropriata a una scena centrale che li mette gomito a gomito con il pubblico”⁷¹, con una resa “fluida e sbrigativa”⁷².

Tuttavia, anche sullo stile della recitazione si riscontrano opinioni contraddittorie: per Sergio Cabassi, “i brani autentici dell’*Othello* sono così fiaccamente impostati e resi da far pensare a una voluta banalizzazione”⁷³, mentre per Alberto Blandi “nonostante le interruzioni e le parentesi [delle parti manganelliane] è ancora *Othello* che il pubblico ascolta senza essere troppo frastornato o infastidito da una cornice inconsueta”⁷⁴. Che l’interpretazione attoriale evitasse di costruirsi sulla completa identificazione con il personaggio, e che tendesse a rifuggire da effetti di pathos pare confermato dai giudizi sui singoli attori.

Bruno Cirino è uno Jago “raziocinante, aggredente la battuta con foga intellettuale”⁷⁵, “acuto e beffardo”⁷⁶, “è assai bravo a fare lo Jago chiosatore, dandogli quella simpatia prevista da Manganelli quando si lascia scappare che è «un Figaro di malumore»”⁷⁷. Ancora, nota Giancarlo Del Re su «Il Messaggero», “Cirino è professionista rigoroso, ma certamente non è mattatore, il che favorisce la serena audizione di questo scritto denso di immagini che inducono alla riflessione”⁷⁸. In genere, anche i recensori che hanno riserve sulla regia lodano l’impegno di Cirino; solo Franco Quadri esprime un parere nettamente sfavorevole: “il pericolo della monotonia è accentuato dall’interpretazione di Bruno Cirino [...] : la sua lunga parte viene infatti pronunciata con la fretta neutrale di una didascalia”.

⁶⁹ A. Lazzari, «*Otello*» come pretesto per due «invenzioni», cit.

⁷⁰ R. De Monticelli, *In questo Jago parla Amleto*, cit.

⁷¹ A. Blandi, *Jago maschio e femmina nell’Otello di Manganelli*, «La Stampa», 8 novembre 1974

⁷² C. Maria Pensa, «Epoca», 23 novembre 1974

⁷³ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», 7 novembre 1974

⁷⁴ A. Blandi, *Jago maschio e femmina nell’Otello di Manganelli*, cit.

⁷⁵ A. Lazzari, «*Otello*» come pretesto per due «invenzioni», cit.

⁷⁶ B. De Cesco, «L’Arena», 7 novembre 1974

⁷⁷ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», cit.

⁷⁸ G. Del Re, *Edipo tra Cipro e Venezia*, «Il Messaggero», 7 novembre 1974

Nicoletta Rizzi “è apparsa capziosa e tagliente”⁷⁹, “svelta e disinvolta nel suo Jago shakespeariano”⁸⁰, che affronta “sempre con precisione, intelligenza, capacità”⁸¹. Annalisa Fierro dà vita ad una Desdemona “di tutto rispetto, altera e consapevole”⁸², “leale e vibrante”⁸³; Antonio Meschini è un “imponente Otello senza nerofumo”⁸⁴, “cosciente della sua malinconica e falsa predestinazione”⁸⁵; Antonia Forlani “una eccellente Emilia”⁸⁶, “in vena di recriminazioni”⁸⁷; Paolo Malco è “un Cassio insieme ambizioso e piagnucoloso”⁸⁸.

Diversi critici percepiscono lo sdoppiamento di Jago sulla scena come inerente alla struttura stessa del testo manganelliano, ovvero come operazione squisitamente drammaturgica: “Per poter fruire di un più ampio spazio scenico in questo acre impegno accusatore, [...] il rifacitore della tragedia shakespeariana ha ritenuto di dover sdoppiare il personaggio di Jago, facendolo assurgere a fulcro di tutta l’azione e presentandolo ad un tempo come ‘criminale ed indagatore’ [...]”⁸⁹, scrive Bruno De Cesco su «L’Arena»; similmente si esprime Arturo Lazzari: “per effettuare questa operazione cerebrale, l’autore, Giorgio Manganelli, ha bisogno non di uno Jago, ma di due: c’è quello che appartiene al piano della narrazione, e quello che fa parte del piano del commento critico; quello che partecipa ai fatti messi nella sua favola da Shakespeare, e quello che tali fatti – dislocati, messi in luce diversa dalla tradizionale [...] – vede dal di fuori, con una esemplare operazione di straniamento”⁹⁰. Altri recensori invece parlano dello sdoppiamento di Jago come accorgimento registico; in genere, tale scelta viene ritenuta appropriata: “l’effetto dei due Jago nello spettacolo”, scrive sempre Lazzari, “è di presa sicura”⁹¹; per Carlo Maria Pensa, essa alleggerisce “l’uniformità del suo [di Jago] monologare e senza che ciò sia né una stravaganza gratuita né una chiave di capziosa lettura psicologica”⁹². Elio Pagliarani, che pure giudica negativamente l’impostazione registica di Serra, afferma: “[...] fortuna che la parte di Jago se la dividono in due, se no rischiava proprio unicamente un monologo sceneggiato, questo intervento sul dinamicissimo testo scespiriano”⁹³.

⁷⁹ B. De Cesco, «L’Arena», cit.

⁸⁰ A. Blandi, *Jago maschio e femmina nell’Otello di Manganelli*, cit.

⁸¹ A. Lazzari, «Otello» come pretesto per due «invenzioni», cit.

⁸² S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», cit.

⁸³ B. De Cesco, «L’Arena», cit.

⁸⁴ A. Blandi, *Jago maschio e femmina nell’Otello di Manganelli*, cit.

⁸⁵ B. De Cesco, «L’Arena», cit.

⁸⁶ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», cit.

⁸⁷ G. Flink, *A teatro con l’avanguardia – Che diavolo fanno in cantina*, «Il Mondo», 28 novembre 1974

⁸⁸ ibidem

⁸⁹ B. De Cesco, «L’Arena», cit.

⁹⁰ A. Lazzari, «Otello» come pretesto per due «invenzioni», cit.

⁹¹ ibidem

⁹² C. Maria Pensa, «Epoca», cit.

⁹³ E. Pagliarani, *Jago coinvolto nelle trame del suo delitto*, cit.

E' proprio sulla regia che si riscontrano i giudizi più contrastanti: da una parte stroncature radicali, dall'altra apprezzamenti. Per Franco Quadri - che, come si è visto, poco ama la stessa drammaturgia manganelliana - lo svolgimento simultaneo delle azioni attorno alla pedana centrale "non produce vitalità"⁹⁴; Serra si limita a far muovere gli attori "in un contesto tutto all'insegna del decorativismo"⁹⁵; così anche Pagliarani : "Gianni Serra faceva girare in su e in giù, piuttosto a caso e monotonamente, attori che direi piuttosto sparuti [...] con la notevole eccezione dell'impegnatissimo Cirino"⁹⁶; anche per Guido Flink gli spostamenti degli attori sulla pedana e negli spazi attigui danno vita ad "un gioco scomposto ed impossibile a definirsi"⁹⁷ e tanto la regia che l'interpretazione attoriale non rendono giustizia alle "scintillanti invenzioni verbali di Manganelli"⁹⁸. A Giancarlo Del Re la scenografia e i costumi appaiono di "sovrrabbondante naturalismo"⁹⁹; di parere contrario Sergio Cabassi che esprime "riserve non certo sull'apparato scenico, perfettamente funzionale, né sui costumi, molto belli, [...] ma sulla regia di Gianni Serra, che mi è apparsa poco incisiva, anche per colpa di qualche attore"¹⁰⁰. Drastiche le osservazioni di Italo Moscati: "Gianni Serra [...] non si è sprecato molto nell'applicare il testo ad una piattaforma con quattro satelliti laterali ed ha lasciato carta bianca alle declamazioni degli attori. Gli attori, Bruno Cirino in testa, hanno appunto declamato come se fossero sul palcoscenico più tradizionale [...] Lo spettacolo ignora e seppellisce ogni problematizzazione"¹⁰¹.

Altri invece riconoscono a Serra il merito di aver saputo trovare, attraverso la distribuzione degli attori nello spazio e l'idea della simultaneità delle azioni gestuali, il modo di costruire "uno spettacolo interessante, guidato e sostenuto con mano ferma"¹⁰²; Carlo Maria Pensa giudica positivamente alcuni accorgimenti formali come la scelta del dispositivo senza "nessuna paratia, né fisica né ideale, tra palcoscenico e pubblico [...] con gli attori in costante posizione straniata ma non per questo avulsi dalla struttura del racconto"¹⁰³. Ancora più entusiasta di tali soluzioni si mostra Lazzari: "il problema di fondo che la regia ha dovuto risolvere è stato quello del movimento [...] questo movimento continuo serve a 'presentare', e mettere sott'occhio agli spettatori [...] i personaggi, in una sfilata che si interrompe quando la narrazione si concentra su un episodio o sull'altro [...] Ne nasce uno spettacolo originale, tutto sotteso da una straordinaria razionalità in una

⁹⁴ F. Quadri, «Panorama», cit.

⁹⁵ ibidem

⁹⁶ E. Pagliarani, *Jago coinvolto nelle trame del suo delitto*, cit.

⁹⁷ G. Flink, *A teatro con l'avanguardia – Che diavolo fanno in cantina*, cit.

⁹⁸ ibidem

⁹⁹ G. Del Re, *Edipo tra Cipro e Venezia*, cit.

¹⁰⁰ S. Cabassi, «Il Resto del Carlino», cit.

¹⁰¹ I. Moscati, *Quel bambino di Otello ha proprio rovinato tutto*, «Il Tempo», 29 novembre 1974; ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., p.491

¹⁰² B. De Cesco, «L'Arena», cit.

¹⁰³ C. Maria Pensa, «Epoca», cit.

dimensione poetica lucidissima”¹⁰⁴. Più cauto il giudizio di Gian Antonio Cibotto, che parla di “uno spettacolo pieno di contraddizioni, ricco di scatti e d’invenzioni che mettono in evidenza le qualità dell’opera letteraria del Manganelli, e nello stesso tempo lentezze e ingorghi che rallentano l’azione”¹⁰⁵; piacevolmente colpito il critico del «Financial Times», che scrive: “[...] Venezia, Cipro, la discriminazione razziale: non ci poteva essere dramma più adatto per la Biennale che l’Othello, e il Consiglio ne ha programmate tre versioni [...] la cooperativa «Teatroggi» di Gianni Serra vi apporta un vero tocco della Commedia dell’Arte. Se siete in anticipo [...] si vedono i personaggi in costume che, con torce fiammegianti, guidano gli spettatori ai loro posti tutt’intorno al piccolo palcoscenico quadrato, o che si aiutano l’un l’altro coi vestiti, sistemando gli attrezzi scenografici, e così via. L’ho trovato quanto mai tonificante [...] Benché tra le varie ‘isole’ di rappresentazione intorno al palcoscenico ci sia del movimento che distrae, ho trovato questa produzione estremamente piacevole [...]”¹⁰⁶.

Ad ogni modo, ed al di là delle diverse opinioni, tutti i critici notano come lo spettacolo sia stato “benissimo accolto dal pubblico della prova generale”, in cui “con i moltissimi applausi finali è stato coinvolto anche l’autore Giorgio Manganelli, il quale ha detto che era stato costretto a intervenire lui dato che Shakespeare era impegnato...in altre faccende”. Carlo Maria Pensa, poi, si rammarica che lo spettacolo “debba essere nato e morto a Venezia”, mentre Guido Flink, nonostante il parere negativo sulla messinscena, scrive: “Si può dire tutto il male che si vuole della nuova Biennale, ma non che non sia riuscita ad operare un radicale ricambio per quel che riguarda il pubblico: composto ora, per la gran parte, di elementi giovani e locali, di quelli che una volta, ai vecchi e impennacchiati festival, riuscivano a metter piede alla Fenice o al Palazzo del Cinema solo se carpiavano qualche biglietto omaggio. Si può sorridere quando Bruno Cirino, smessi i panni di Jago [...] apre il dibattito rivolgendosi alle ‘organizzazioni democratiche di base’ [...] ma il bello è che sindacalisti e operai alla Giudecca ci sono davvero”.

Rispondendo alle numerose critiche rivolte da più parti alla Biennale e alle sue manifestazioni, tra cui appunto la messinscena di *Cassio governa a Cipro*, Carlo Ripa di Meana ribatte: “[...] Ludovico Zorzi centra le sue critiche sul nesso politica-cultura, sperimentato dalla Biennale con l’*Othello* di Manganelli al petrolchimico di Marghera e con il programma *Libertà al Cile*. La risposta all’obiezione di sofisticazione intellettuale l’ha data l’autore Manganelli sull’«Espresso»: la risposta è confermata dall’intensa partecipazione operaia agli spettacoli e ai dibattiti seguiti”¹⁰⁷. Sulle polemiche circa il decentramento degli spettacoli è significativo leggere quanto afferma Luca

¹⁰⁴ A. Lazzari, «*Otello*» come pretesto per due «invenzioni», cit.

¹⁰⁵ G. A. Cibotto, «Il Giornale d’Italia», 7 novembre 1974; ora in *fabbrica quartiere teatro...*, cit., p. 88

¹⁰⁶ R. A. Young, *Theatre in Venice*, cit.

¹⁰⁷ C. Ripa di Meana, *Venezia è viva*, «Corriere della Sera», 18 dicembre 1974; ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., pp.623-624

Ronconi: “S’è visto che una base di pubblico c’è. Questa verifica è il primo risultato del nostro lavoro. Personalmente credo che sia necessario stabilire un rapporto più proficuo con questo pubblico”¹⁰⁸. Nelle intenzioni di Ronconi, il decentramento non risponde ad una volontà di politicizzazione a tutti i costi del messaggio artistico, alla sua riduzione a strumento di diffusione di questa o quella ideologia; anzi, si tratta invece di preservare l’autonomia del fatto scenico come campo di incessante ricerca estetica. Riferendosi in particolare alle attività di animazione culturale, il regista esprime perciò una certa diffidenza: “[...] quel rapporto incalzante con gli operai, quel volergli portare il teatro a domicilio a tutti i costi [...] mi sembra pura demagogia. Non è neanche necessario che il teatro gli parli solo dei loro problemi [...] Penso che possano essere per gli operai anche gli spettacoli messi in scena alla Fenice e che possano essere per tutti anche gli spettacoli che occupano spazi non precisamente teatrali, come il capannone di un cral di fabbrica o una chiesa sconsacrata. [...] Ecco, l’aver recuperato la chiesa sconsacrata di San Lorenzo è un altro bel risultato di quest’anno, la chiesa di San Lorenzo e i cantieri navali della Giudecca: sono magnifici spazi per il teatro”¹⁰⁹.

Come si è accennato, nell’edizione Rizzoli del 1977 non si trova alcuna precisazione circa l’origine strettamente teatrale del dramma. Tuttavia, nel retro di copertina, Manganelli lascia scivolare un riferimento alla vicenda turbolenta che accompagnò la presentazione dell’opera alla Biennale del 1974. Il testo si propone come una lettera dello Jago legittimo, ovvero quello dell’originale shakespeariano, all’autore ‘falsario’ della riscrittura:

Suppongo che dovrei rivolgermi a Lei titolandola di “Professore”, ma onestà vuole – la, mi consenta, famosa onestà dell’onesto Jago – che il presente volumetto venga da me giudicato un deplorable e supponente documento di tracotanza e insieme di impreparazione accademica; ma non tanto di questo mi dolgo, quanto della intollerabile invadenza, delle meschine fantasticherie su di una vita che, almeno da che sono stato suppliziato a regola di legge e d’arte, non le appartiene in alcun modo. Non stupisco che Ella abbia osato rivolgersi a me appunto per chiedermi una qualche commendatizia, forse un ringraziamento, che La ponga in buona luce presso Editore, Pubblico, Estimatori del Guglielmo. Ho ritenuto lecito e anzi doveroso sottoporre a quest’ultimo il Suo messaggio, in pari misura tracotante e servile, ed il suo unico commento è stato questo “Manganelli non è che una brioche”. Una risposta da bardo a croissant. [...]

¹⁰⁸ L. Ronconi cit. in G. Del Re, *Il teatro ha salvato la Biennale di Venezia*, «Il Messaggero», 13 novembre 1974; ora in *La Biennale. Annuario 1975 Eventi 1974*, cit., p. 488

¹⁰⁹ *ibidem*

Non si può fare a meno di sentire, nell'affermazione di Shakespeare che il 'vero' Jago riferisce all'autore dell'"astuta patacca", l'eco delle affermazioni di Arbasino circa il motto di Maria Antonietta che avrebbe ispirato la presentazione di *Cassio* al Petrolchimico, cui Manganelli, con sottile capolgimento ironico, lancia, dopo tre anni, la propria beffarda risposta.

Conclusioni

Molti sarebbero gli aspetti da approfondire per esaurire il discorso su *Cassio governa a Cipro*, di cui ho cercato, in queste brevi pagine, di delineare solo alcuni dei tratti principali. In particolare, il testo manganelliano meriterebbe uno studio accurato, e tale studio non potrebbe esimersi dall'esaminare sia la produzione teatrale dello scrittore nel suo complesso, sia i rapporti di questa con le altre sue opere letterarie. In questo modo, si potrebbe tracciare un profilo della poetica teatrale manganelliana, e, seguendo da vicino il contesto scenico ad essa coevo, stabilire se e quali fenomeni siano in relazione dinamica con essa. Si è notata, infatti, una certa affinità tra alcuni lavori di Manganelli e di Carmelo Bene, che fu, tra l'altro, uno di principali interpreti per la serie radiofonica delle *Interviste impossibili*. Tuttavia è chiaro che la riscrittura di Carmelo Bene è sempre riscrittura scenica di un autore-attore-regista che "non risulta effettivamente comprensibile al di fuori di una contestualizzazione all'interno del linguaggio della scena dell'attore che ne è l'artefice e che la elabora per le proprie esigenze artistiche". Al contrario, nei drammi e monologhi manganelliani c'è insieme compiutezza letteraria e disponibilità alla realtà del palcoscenico, che sarà creazione registico-attoriale.

Proprio *Cassio governa a Cipro* fu oggetto nel 1975 di una versione radiofonica per la regia e l'interpretazione di Carmelo Bene: sarebbe particolarmente significativo studiare tale realizzazione beniana del testo manganelliano, realizzazione che precede di pochi anni *Otello (da Shakespeare)* secondo Carmelo Bene del 1979.

