

Giuseppe Di Giacomo¹

***Otello*: la tragedia della parola e il ruolo della narrazione**

Abstract

In Shakespeare's Othello everything is "suspect" and "deceptive", and this makes our comprehension constantly limited, never definitive. The essay focuses on the meaning that the "word" acquires in relation to "truth" and "knowledge" in the play. Othello can be defined as a "staging of the tragedy of the word": the hero succumbs because he cannot interpret the meaning of words and is consequently unable to know the world. What makes Othello blind is not only Iago's linguistic dexterity but his own relationship with words: words form a wall between Othello and reality, rendering reality unintelligible. As the essay explains, only through narration does the story acquire a sense, not an absolute and definitive sense – the Sense –, but a sense that narration itself must always and again reconquer to prevent non-sense from triumphing definitively.

Keywords

Tragedy of word, Tragedy of knowledge, Storytelling

L'*Otello* rappresenta il tentativo disperato di conoscere la "verità" dei fatti: ogni cosa è "sospetta" e tendenzialmente "ingannevole", e questo fa sì che abbiamo a che fare con una vera e propria "tragedia della conoscenza", nella quale non conosciamo mai in modo definitivo; è in questo senso che in *Otello* troviamo pienamente realizzata l'affermazione di Nietzsche secondo cui "non ci sono fatti ma solo interpretazioni", per questo le menzogne di Iago non nascondono una verità, dal momento che non c'è alcuna verità che deve emergere. Qui non è possibile alcuna operazione di smascheramento: come direbbe Nietzsche, dietro le maschere di Apollo sempre Dioniso si sottrae. Così l'*Otello* è tragedia della gelosia e tragedia dell'interpretazione; ma anche tragedia della parola, della parola che denota contro la parola che nasconde. Si potrebbe dire che in questa tragedia quello che vedi è

¹ giuseppe.digiaco@uniroma1.it.

tutto quello che c'è da vedere e nello stesso tempo si potrebbe anche dire, paradossalmente, che dietro quello che vedi c'è qualcos'altro. Di qui la contrapposizione tra Iago e Otello, e proprio perché il dramma di Otello è quello di non riuscire a "sapere" con certezza, egli non può che essere sconfitto dall'arte dell'inganno di Iago.

Shakespeare sa che l'amore per il potere, esattamente come l'amore per il male, è insito nella natura umana; e questo lo sa, semplicemente osservando i bambini che uccidono per divertimento le mosche, come viene detto nel *Re Lear*. A ben vedere la tragedia di Otello consiste nel fatto che Iago lo conosce meglio di quanto il Moro conosca se stesso: Otello è un grande comandante che conosce l'arte della guerra, ma conosce poco al di fuori di questo e non può sapere di non sapere. E se dall'inizio alla fine Otello è impotente contro Iago, questa impotenza è l'elemento più straziante dell'opera, a eccezione forse dell'impotenza di Desdemona che si rivela sia nei confronti di Iago sia nei confronti di Otello. Nulla caratterizza meglio l'antitesi tra Otello e Iago dell'affermazione di quest'ultimo "Io non sono quello che sono" (Shakespeare 2015: 1.1.66); in *Otello*, Iago è sempre al centro della ragnatela, dove tesse senza sosta la sua funzione: regge il confronto con lui soltanto Prospero, il mago della *Tempesta* che, in qualche modo, è la risposta di Shakespeare all'alfiere.

Desdemona si innamora del puro guerriero che c'è in Otello e quest'ultimo si innamora dell'amore di lei, dell'immagine speculare della propria leggendaria carriera. Da questo punto di vista, la gelosia di Otello non è motivata dalle azioni di Desdemona, ma dalla propria debolezza interna che lo spinge a ricorrere a un mediatore: Iago è il confidente perfetto perché è il "doppio" mimetico di Otello (Girard 2002: 463-73), e quindi a volte è così simile a lui che i due si trasformano in un puro riflesso uno dell'altro. Il ruolo di Iago consiste essenzialmente nell'esplicitare i pensieri che Otello si sforza invano di reprimere: prima o poi Desdemona è destinata a innamorarsi di un giovane aristocratico simile a lei, ed è questo che Iago non ha neppure bisogno di esplicitare, perché Otello ne è già interiormente convinto. Nell'uomo Otello non c'è alcuna dialettica tra realtà e immaginazione, dal momento che per lui esiste solo la realtà, ed è per questo che egli non può non perdersi in quella irrealtà che l'immaginazione di Iago gli mostra. Così, se a Otello sono sufficienti le parole di Iago per credere, è perché per lui le parole sono sempre denotazioni e, in quanto tali, fanno tutt'uno con le cose; ma proprio le cose non sono mai quelle che sembrano.

Di fatto con *Otello* si giunge a quella che si può definire “la messa in scena della tragedia della parola”. L’eroe soccombe perché non sa leggere il senso delle parole e dunque non è in grado di conoscere il mondo; il suo soccombere non è determinato, come nella tragedia greca, dal fato o da una colpa familiare che gli dei intendono punire: in un mondo senza dei com’è quello dell’*Otello*, la colpa dell’eroe nasce dalla sua incapacità di “vedere” il mondo, dalla sua incapacità insomma di conoscerlo. È vero che già nell’*Amleto* l’azione tragica è costruita intorno alla necessità di distinguere tra verità e apparenza, e ciò fa sì che il dramma si presenti come un dramma della conoscenza; ma è Otello il primo personaggio tragico di Shakespeare nel quale questa nuova concezione della tragedia come legata al “non vedere” e dunque al “non conoscere” acquista un volto drammatico. Iago non è il Fato e Otello diventa la sua vittima perché è troppo ingenuo: è cieco di fronte alla realtà, non sa leggere il mondo, è immerso con la nostalgia e la memoria in un suo remoto e favoloso passato di gloria e regalità. Il presente non esiste per Otello e la stessa realtà del passato è diventata una sorta di favola della sua vita, quel “racconto” che ha incantato Desdemona e incanta i senatori. Di qui la vicinanza fra Otello e don Chisciotte: se la fantasia di don Chisciotte si riempie di letture cavalleresche, Otello è immerso nella sua realtà non libresca e che tuttavia è diventata sogno, fantasia, racconto. La conseguenza è che Otello si muove senza veramente vedere la sua condizione reale; e soprattutto non vede quell’inganno di Iago del quale invece il pubblico è sempre consapevole, proprio perché la cecità di Otello diventi tragica. Di fatto, è quando Otello chiama Iago “onesto Iago” (Shakespeare 2015: 1.3.291) che comincia la sua tragedia, giacché quella battuta rivela la sua incapacità di vedere la vera natura di Iago.

Non si può dunque definire l’*Otello* come la tragedia della gelosia, poiché questo sarebbe estremamente riduttivo: quello che la tragedia mostra è come il male penetra nel mondo, e la gelosia di Otello va letta come rappresentazione della sua cecità, della sua incapacità cioè di vedere il reale. Otello non ha nessuna prova che Desdemona lo tradisca con Cassio, e la sua sola prova è costituita dalle parole con le quali Iago gli fa vedere una realtà che non esiste. A mano a mano che Otello si persuade del tradimento, sempre di più perde la ragione, come dimostra lo sgretolarsi del suo stesso linguaggio: davanti a lui c’è una realtà inesistente che lui crede vera e che distrugge anche quella del sogno e del racconto in cui si illudeva di muoversi. Davanti a Otello c’è solo una realtà fittizia inventata da Iago ed è questa la so-

la realtà che egli nella sua cecità “vede”. Esige una “prova oculare” (Shakespeare 2015: 3.3.357), ma poi considera vero il falso sogno di un Cassio accoppiato con Desdemona riferitogli da Iago. Successivamente abbiamo quel “teatro nel teatro” messo in scena da Iago, che gli fa leggere nel dialogo a distanza tra Iago stesso e Cassio inesistenti allusioni al rapporto tra Cassio e Desdemona: qui l’inganno è rafforzato dalla presenza del fazzoletto nel quale si racchiude per Otello l’intera sua vita precedente. Insomma, è questa incapacità a distinguere il vero dal falso, l’apparenza dalla realtà, che porta Otello alla follia.

È anche grazie a Emilia, che esce dal “copione” di Iago e si ribella, che alla fine Otello “vede” la verità, la realtà; vede cioè l’inganno in cui è caduto e riconosce l’ingiustizia perpetrata nei confronti di Desdemona. A questo riconoscimento segue il suo suicidio, nel quale tuttavia, ancora una volta, il presente si connette a quel “racconto” della sua vita che gli ha impedito di “vedere” la realtà (sul tema del “vedere” c’è una stretta vicinanza tra *Otello* e *Re Lear*). È vero che Otello non “vede” e tuttavia, se l’*Otello* può essere definita come la messa in scena della tragedia della parola, ciò è possibile perché attraverso di essa il male penetra nel mondo, corrompendolo e distruggendolo, con la conseguenza che ciò che Otello “vede” è ciò che Iago gli fa “vedere”. Tutto l’agire di Iago si compie per mezzo della parola, ed è grazie a essa che Iago intesse intorno a Otello e agli altri personaggi la sua rete diabolica. Non solo, ma l’azione distruttiva di Iago si rivolge anzitutto al linguaggio di Otello, linguaggio che si configura, all’inizio della tragedia, come bellezza, armonia, espressione dell’amore: è in questo linguaggio che Iago penetra, distruggendo il mondo di Otello e il suo stesso linguaggio. Allo stravolgimento morale che segue alla nascita in lui della gelosia, corrisponde uno stravolgimento linguistico: le parole si imbarbariscono, la melodiosa sonorità dei primi discorsi si frantuma, e nello spazio teatrale risuonano le parole della follia, esattamente come sarà in *Re Lear* e in *Macbeth*.

Del resto a rendere cieco Otello non è soltanto l’abilità linguistica di Iago ma è il suo stesso rapporto con la parola; è infatti la parola di Otello a creare un muro tra lui e la realtà, rendendo la realtà inintelligibile. Quella di Otello è una parola separata dalla cosa, un prodotto dell’illusione che crea a sua volta illusione, un’architettura retorica con la quale il Moro costruisce se stesso come eroe e come amante. Non a caso, il suo stesso amore per Desdemona e quello di Desdemona per lui non nascono tanto dalla realtà quanto dal linguaggio, dal “racconto” che Otello fa della propria vita passata. Per questo Otello

è tutto immerso nel passato ed è attraverso quest'ultimo che egli si muove nel presente che, proprio per questo, non riesce né a vedere né a comprendere. Solo alla fine la separazione tra passato e presente, tra illusione e conoscenza viene superata, ma tale superamento può avvenire solo attraverso la morte, quella di Desdemona e quella di Otello. E tuttavia anche al momento del suo suicidio, come s'è detto, Otello ha bisogno del passato, ha bisogno cioè di descrivere se stesso in un gesto eroico: "dite inoltre che una volta, / ad Aleppo" (Shakespeare 2015: 5.2.348). Così l'eroe della modernità muore perché non riesce a "leggere" il mondo, sì che il percorso tragico non è determinato, come s'è detto, da un fato esterno all'uomo ma dall'incapacità dell'uomo di decifrare il mondo.

Insomma, la tragedia di *Otello* è la tragedia della conoscenza stessa: egli non sa distinguere tra apparenza e realtà, ed è cieco di fronte all'eventualità che qualcuno possa essere diverso da quel che sembra. Ma Otello non è l'unico a farsi manovrare da Iago; tutti sono sue vittime: Cassio, Desdemona, Emilia, Roderigo, proprio perché tutti si fidano di lui. Il dramma di Otello riguarda sostanzialmente le sue certezze; l'incertezza è penosa ed è per questo che Otello chiede una "prova oculare" per mettere fine alla sua tremenda incertezza. Come Amleto chiedeva la prova dell'autenticità del fantasma e della colpevolezza dello zio, ritenendo l'incertezza intollerabile, così Otello chiede la prova delle affermazioni di Iago: sono entrambi vittime dell'agonia del non-sapere. Il fatto è che nella gelosia, in particolare, si mescolano un forte desiderio di conoscenza e un senso distorto dell'evidenza: la curiosità combinata con la credulità. L'uomo geloso deve sapere, e da questo punto di vista la gelosia somiglia molto alla curiosità scientifica: un desiderio bruciante di scoprire la verità su una certa questione. Di fatto, la gelosia è una potente fonte di irrazionalità, nella quale ciò che si crede si distacca dalla realtà. Non solo, ma la gelosia stimola la fantasia, e sotto la guida di Iago Otello immagina ogni tipo di scenario per lui ripugnante, e le fantasie cominciano ad impadronirsi della sua mente sostituendosi alla realtà percepita. Del resto, il potere del linguaggio è evidente nel testo, sia nel corteggiamento di Desdemona da parte di Otello sia nell'abilità manipolatoria di Iago. Otello conquista il cuore di Desdemona non perché quest'ultima abbia assistito direttamente agli eventi della vita del suo amato, ma perché glieli ha sentiti raccontare con grande eloquenza. La nobiltà di Otello è legata alla sua eloquenza e quando questa si sgretola e diventa incoerenza anche la nobiltà è destinata a crollare.

Sembra indubbio che la tragedia di Otello sia quella di aver trovato il suo doppio in Iago: è l'inferno di una coppia nella quale il destino dell'uno ha preso la figura di un altro, di un essere demoniaco. Di fatto, il dio di Otello è Iago, e quando si ha un altro uomo per dio, l'orrore è vicino; si ha qui l'incontro mortale di un essere con il suo destino, incarnato da un altro, e la loro fusione sarà frutto di ipnosi: il predatore (Iago), affascinato dalla riuscita delle sue messe in scena, e la preda (Otello), ipnotizzata da questo "altro" che trasforma in parole i suoi fantasmi erotizzati e messi a nudo. La scena centrale – la grande terza scena del terzo atto – mette in scena la loro fusione, il loro corpo a corpo erotico, la cui posta è il "possesso". Due poli, Otello nero-Iago bianco, formano una coppia la cui posta è più "simbolica" che fisica. In questa polarità dell'essere, la vera menzogna dell'uno (Iago) e le false verità dell'altro (Otello) vanno di pari passo. Questa scena, nella quale essi si innestano l'uno nell'altro, nella quale la loro unità prende corpo, è quanto di più forte si dia nella coppia perversa: due esseri si incastrano l'uno nell'altro e finiscono per identificarsi l'uno con l'altro. Iago comincia a drogare Otello con i dubbi, lo intossica di supposizioni, e ciò che scatena è una dimensione ipnotica per mezzo della gelosia. E tuttavia il "soggetto" di questo dramma non è tanto la gelosia quanto la corruzione dell'essere; di fatto Iago travolge e distrugge Otello, facendogli balenare l'"idea" che un altro gli prenda la sua donna.

Per Otello gli uomini sono ciò che sembrano: quest'uomo (Iago) sembra buono e giusto, dunque lo è. Non c'è uno più manipolatore di Iago, né uno più adatto a essere manipolato di Otello; non c'è coppia meglio assortita, ed ecco dunque perché ha inizio quella domanda del Moro che porta al baratro: "Se mi ami / rivelami ciò che pensi" (Shakespeare 2015: 3.3.114-5). Con questa domanda Otello suppone che Iago "sappia" e ciò vuol dire che tutto quello che lui non sa, che è oscuro, egli lo trasferisce su Iago in chiarezza; ciò che egli ignora di se stesso e del suo desiderio è saputo dall'altro. Di fatto Iago "sa" e il suo lavoro, o meglio il suo "gioco", sarà di dare a tutto ciò che egli "sa" le apparenze del *reale*: è questa circolarità tra il sapere e il reale che dà la vertigine a Otello, addormentandolo mentre è sveglio. Di fatto non è il contenuto del sapere di Iago che conta ma l'esistenza di un tale sapere, ed è un semplice dettaglio (il fazzoletto) ad assicurare una tale esistenza. A ben vedere dunque assistiamo a una richiesta di Otello perché Iago lo ipnotizzi, mettendo in scena (in parola) i suoi fantasmi. Così l'esistenza del sapere di Iago anima i demoni nascosti

di Otello. L'oggetto-feticcio che concentra e simbolizza questo sapere è appunto il famoso fazzoletto: esibito al momento giusto, finisce per legare la vittima consenziente, la vittima che vuole essere così incatenata. Da questo momento in poi le reticenze di Iago, i suoi silenzi calcolati, hanno il valore del "sapere", e poiché per Otello il dubbio equivale alla certezza, il suo non-sapere avrà lo stesso effetto del sapere. Così si è di colpo al di là della prova e della menzogna, della certezza e del sospetto: la coppia dei due uomini assorbe ogni riferimento esterno e dimostra che essi hanno trovato nel loro legame la verità del loro essere. E quando Otello esclama "Ti sono legato per sempre" (Shakespeare 2015: 3.3.212), c'è in questa affermazione d'amore che egli rivolge a un uomo una disperazione totale e insieme felice.

E se "alterità" significa che c'è l'"altro" differente da sé, allora, se Otello e Iago si appartengono è perché per essi l'altro è distrutto: essi hanno abolito ogni distanza. E quando si dice che l'odio di Iago è come "disinteressato", è perché esso è assoluto, senza ragione, dal momento che esso eccede tutte le ragioni. Di fatto per Iago, l'"altro" è da distruggere, semplicemente perché gli sfugge, mentre per Otello l'"altro" è già distrutto. Quando Iago dice a Otello "Sono vostro per sempre" (Shakespeare 2015: 3.3.477), allora non c'è più nessuna differenza tra lui e la sua vittima, giacché essi diventano la stessa cosa. Di qui il desiderio da parte di Otello della parola di Iago, proprio perché ognuna di queste parole lo tocca come una *cosa*, come un evento reale: è un livello tale della parola che è sufficiente nominare la cosa perché essa esista, è sufficiente che Iago nomini l'accoppiamento perché questo abbia luogo. A questo punto il feticcio in Otello non è soltanto il fazzoletto, ma sono tutte le parole che sono divenute cose; è sufficiente nominare perché questo sia. "Rivelami ciò che pensi" chiede Otello: e in effetti questo pensiero si mostra, ma i contenuti non hanno più valore, perché non c'è niente da dire. Se sognare di un essere equivale a possederlo, allora siamo in piena magia, quella stessa di cui Otello è vittima. Così quando Iago racconta il finto sogno di Cassio con Desdemona, Otello esclama "O mostruoso! Mostruoso!" (Shakespeare 2015: 3.3.424), e alla precisazione di Iago che si tratta solo di un sogno, Otello aggiunge: "Che però denotava una conclusione già avvenuta" (Shakespeare 2015: 3.3.426). In altre parole, se Cassio sogna di Desdemona è perché egli è stato già a letto con lei: il sogno non come desiderio ma come sua realizzazione. Di qui la dimensione allucinatoria di Otello, che grida: "Ora vedo che è vero" (Shakespeare 2015: 3.3.441). Qui Otello ricorda Macbeth, per il quale l'allu-

cinazione è la verità, come appare evidente quando vede in allucinazione, scambiandolo per vero, il coltello che gli si avvicina. In definitiva, l'immagine è perduta dal momento che ciò che si offre in immagine è preso per reale.

Esiste tuttavia un'altra gelosia ancora più profonda ed è la gelosia di Iago, che può essere definita una gelosia metafisica. C'è da dire intanto che Iago si reputa cattivo, non soltanto per i suoi atti, ma perché egli non vede che non-senso e tenebre all'origine della condizione umana, della quale egli si pone come un esempio. Di fatto, questo Iago, questo essere che è, e simultaneamente *non è*, perché ciò che egli potrebbe sentire come suo essere, assumere, proclamare come la sua presenza a sé, non è ai suoi occhi che un ammasso di caratteristiche prive di senso. Di cosa è geloso Iago? Una delle sue battute iniziali è: "Io non sono quello che sono" (Shakespeare 2015: 1.1.66); c'è in questa battuta sicuramente il rovesciamento dell'affermazione evangelica "Io sono quello che sono", ma in questo caso c'è qualcos'altro. Sicuramente Otello è quello che è, e potrebbe dire "Io sono quello che sono"; mentre "Io non sono quello che sono" vuol dire "Io non sono quello che sembro". Per Otello non c'è differenza tra realtà e apparenza, tra ciò che appare e ciò che è, giacché ciò che appare è ciò che è, come il linguaggio di Otello manifesta pienamente. Ora, la gelosia di Iago, gelosia definibile come "metafisica", è la gelosia di chi è geloso di coloro che pensano di "essere", che pensano di possedere un essere, il che vuol dire gelosia di coloro che pensano di avere una vita sensata, di coloro che pensano di avere un compito da svolgere. Otello è uno di questi; egli è un grande condottiero, ha fatto tanto per Venezia e Venezia glielo riconosce, e se i senatori e il doge accettano che Otello sposi Desdemona, sebbene sia un nero, è perché egli è un grandissimo condottiero che ha salvato in passato Venezia e la salverà ancora dal pericolo turco. Dunque la vita di Otello si presenta come una vita sensata, e Iago è geloso di questo senso di cui è carico il Moro. Là dove Amleto esita tra essere e non-essere, vale a dire tra l'idea che la vita abbia un senso o che non l'abbia, Iago ha scelto, o per meglio dire non ha scelta: il suo sguardo non ha che deserto davanti a sé. Per Iago c'è una cosa certa: la vita non ha senso e non deve avere senso; così egli è geloso di coloro che credono che la vita abbia un senso. La sua gelosia è insomma una gelosia metafisica perché riguarda l'essere stesso, e la sua diabolicità sta in questa volontà di disintegrare l'essere.

La sua gelosia verte sulla sua capacità di essere e non su quella di avere, ed egli vorrebbe distruggere negli altri questa capacità che gli manca di essere al mondo e di trovare senso alla vita. È Otello l'oggetto più importante e immediato della gelosia metafisica di Iago, e la sua ossessione è evidente fin dall'inizio; Iago vede in Otello l'insopportabile esempio di ciò che lui stesso non è, ovvero di qualcuno che lo obbliga a vivere con quel sentimento del non-senso e del non-essere di cui in altri casi egli avrebbe potuto fare la normale ma tollerabile abitudine della sua esistenza senza valore. Così Otello diventa per Iago l'uomo da distruggere, riducendo a niente la fede del Moro in sé e negli altri; il piano di Iago è un progetto veramente diabolico, avendo il diavolo come solo fine di decostruire la fede di una persona nel suo essere, ed egli farà in modo che sia Otello a decidere liberamente che Desdemona è infedele e colpevole. Non a caso Otello crederà di vedere come vero ciò che Iago gli farà vedere. Quello che Iago vuole è infiammare il desiderio di Otello e insieme confermarne i sospetti; e quando gli suggerisce di immaginare Desdemona nel suo letto nuda con il suo amico e senza vedere nulla di male in ciò, o quando gli racconta il preteso sogno di Cassio, in cui è descritto come questi prenda piacere dal corpo di Desdemona, è per rendere questo corpo visibile e trascinare Otello nel labirinto dei fantasmi. Otello ha vergogna di ciò che prova ma, d'altra parte, ed è questa la cosa più funesta, quelle immagini lo mettono alla dipendenza di Iago, tanto che è con avidità che ascolta quello che egli dovrebbe far tacere.

A questo punto egli è divenuto non solo il complice di Iago ma anche il suo schiavo. Come nel momento di abbattimento estremo in cui egli accetta di essere posto da Iago dietro la porta da dove potrà spiare una conversazione di Cassio che, per questo *voyeur* che egli è divenuto, non sarà che il sostituto del suo inconfessabile piacere. Iago è stato capace di attirare Otello verso ciò che era restato in lui di più istintivo, e il nemico che lo osserva e che è riuscito a fare del suo padrone uno schiavo potrà ora contemplare i risultati della sua malvagia alchimia. La situazione è catastrofica, in effetti, per questo Otello: ecco dissociati l'eros e l'amore, che si erano coniugati nel suo attaccamento del passato nei confronti di Desdemona. In questa dissociazione dell'eros e dell'amore è una tentazione quella di uccidere Desdemona per liberare l'immagine antica, quella dell'angelo. Otello è privato della memoria dell'essere e si ritrova semplicemente in mezzo a cose: cose, realtà reificate, ecco ciò che costituisce ormai il mondo di Otello a Cipro. Nulla rivela meglio questa trasformazione disastrosa

che il celebre fazzoletto, diventato lo spettro al quale Otello ha rivolto tutti i suoi pensieri successivi; da simbolo che era del loro amore diventa un indizio, da metafora che ha il significato in sé diventa metonimia, con un significato fuori di sé. Esso non è più che la sua materialità, ciò che ne fa qualcosa di impenetrabile, al di là di ogni senso umano, in una notte del mondo in cui non c'è alcuna guida, salvo la magia.

Questa degradazione di Otello è certamente l'aspetto più desolante del dramma, perché riesce a contaminare anche Desdemona, che mostra un comportamento del tutto ingiustificabile e che di fronte a Otello non cerca neppure di giustificare. Accusata in modi e in relazione a fatti che lei non riesce a comprendere, dal momento che si sa del tutto innocente, Desdemona l'unica cosa che fa è di persuadersi che Otello ha ragione e lei torto: è questa un'attitudine che attiene all'amore che lei prova ancora ed è anche ciò che le fa accettare i precetti che regolano il dovere delle spose, rendendole sottomesse. Ma, peggio ancora, è il suo rapporto con se stessa, con la propria parola, che si scopre trasformato; lei, che aveva avuto a Venezia parole così ferme davanti ai suoi giudici, non sa giustificare davanti a Otello, che la insulta con la sua incomprensibile collera, la perdita del suo fazzoletto; lei è ricorsa a una menzogna, ed è una debolezza che le sarà fatale, perché non soltanto questo conferma Otello nella convinzione che lei mente, ma ancor più la priva della possibilità di entrare nella via di una spiegazione che sarebbe stata salvifica.

C'è alla fine del quarto atto un dettaglio che merita attenzione. Desdemona ha subito soprusi tanto sconvolgenti quanto improvvisi e inesplicabili; lei ha il presentimento che il suo grande sogno di armonia e di trasparenza sia terminato e distrutto, e si ritrova la sera nella sua camera, sola con Emilia, alla quale aveva detto, dopo una scenata di Otello, di non avere "più parole"; e tuttavia ora lei parla, seppure come lontana, chiusa in se stessa. Ed è per dire che sua madre aveva una serva, che si chiamava Barbara, la quale era innamorata di un ragazzo che l'aveva tradita; dice inoltre che Barbara amava una canzone che, a suo modo, rifletteva sull'amore, la "canzone del salice", e che nel momento in cui moriva la cantava ancora. Ora, sostiene Desdemona, questa canzone lei non riesce a cacciarla dal suo animo e fatica molto "a non piegare la testa da una parte e a non cantarla come la povera Barbara" (Shakespeare 2015: 4.3.31-2). Che significa questo ricordo e l'emozione che lo caratterizza? A ben vedere non è nelle parole della canzone che troviamo l'aspetto più commovente di De-

sdeмона vinta, ma è in quella testa inclinata della serva che va a morire. Giacché inclinare la testa in quel modo “da una parte” è ciò che fa il bambino nei suoi primi giorni, quando non ha ancora la forza di tenerla diritta sulle sue spalle, quando anche egli è ancora al di qua delle parole, prima del mondo che fanno le parole, prima di ciò che dà da vivere e da soffrire il linguaggio: vale a dire il desiderio di un senso, di una felicità, ma anche la constatazione della vanità di questi sogni. Ricordandosi di questa attitudine di Barbara, e fino a quale profondità del suo essere la serva portava la sua rinuncia, immagine del bene che si vorrebbe avere, Desdemona lascia intendere che anche lei avrebbe bisogno, nella sua situazione presente, dell’affetto e delle cure che vanno ai piccoli esseri che hanno la testa inclinata.

L’immedesimazione nella finzione teatrale deve essere compensata da una distanza: si partecipa all’azione tragica e allo stesso tempo si sa che non ci riguarda; si tratta di una distanza che questa tragedia sembra non concedere, come invece fanno quasi tutti gli altri drammi di Shakespeare. È un’opera diversa, un dramma inquietante, dal momento che le emozioni che suscita non consentono la distanza di una nuova prospettiva gnoseologica, e non la consentono perché toccano il rapporto tra l’io e l’altro, che vengono presentati come strettamente interrelati. Non è certo casuale che la tragedia si apra e si chiuda di notte: tutto il quinto atto, come tutto il primo, sono atti notturni. Nel primo atto l’intrigo di Iago è sociale e vuole risolversi in una incriminazione pubblica di Otello, il nero che viola i codici della civiltà bianca, disconoscendo le gerarchie sociali della Repubblica veneziana con il suo opporsi alla richiesta di tre nobili cittadini perché nomini Iago come suo luogotenente e, ancora più, avendo usato unirsi in matrimonio con una fanciulla bianca, figlia di un senatore di altissimo rango. E tuttavia la motivazione sociale, qui dichiarata, del suo odio è tutt’altro che trasparente e semplice; solo in una parafrasi superficiale si può concludere che Iago odia Otello perché non è stato promosso luogotenente. L’opposizione fondamentale è fra il bianco e il nero, come il dramma renderà ben presto assolutamente evidente. Ma su quella opposizione si innesta l’opposizione servo-padrone; Otello, nero, è divenuto grazie al suo valore padrone di altri: Desdemona, Cassio, e soprattutto Iago che è stato relegato in seconda fila. Iago giudica tutto ciò mostruoso e mira a ribaltare la situazione eliminando socialmente Otello.

Non vi riuscirà nel primo atto sul piano pubblico; e allora, già nel monologo che chiude l’atto, passerà a una strategia privata, nella

quale, grazie al suo “lavoro” sul profondo, riuscirà, da servo, a diventare padrone di Otello, al punto di distruggerne l’identità e provocarne la follia, l’uccisione della moglie e il suicidio. All’opposto di Iago, Otello reclama una coincidenza tra essere e apparire; egli deve essere indispensabile alla Repubblica in una situazione di emergenza perché possa essere accettato dentro la sua cultura. Desdemona è rapita dall’esperienza “mitica” di Otello esposta in un linguaggio sublime, in grado di suscitare il senso del meraviglioso e del perturbante: tutte chiavi privilegiate per spalancare alla mente il regno dell’immaginario. Tutta l’azione di Iago su Otello consisterà in una proiezione di fantasmi dell’immaginario che ruotano intorno al sospetto; Iago, partendo dall’irreale, può compiere una serie di incursioni nel reale degli altri, trasformandolo in immaginario, mentre Otello vivrà quell’immaginario come realtà e agirà di conseguenza: Otello “agirà” e “vivrà” ciò che Iago pensa e gli fa pensare vero, e tutto questo fa sì che l’*Otello* sia probabilmente la prima opera teatrale nella quale un intreccio tragico si sviluppa da una *fabula* inesistente.

Anche il secondo atto ha uno svolgimento in gran parte pubblico; sul piano dell’azione, il culmine positivo del nuovo felice incontro di Otello con Desdemona a Cipro costituisce il discrimine passato il quale ha inizio la tragedia, già parzialmente adombrata da Iago alla fine del primo atto. Iago gioca sull’asse apparenza-realtà su cui si sviluppa tutta la sua drammaturgia dell’immaginario. Se è lui il primo ad apparire in un modo e a essere in un altro, tutti i personaggi principali che gli stanno intorno possono subire la stessa sorte, quella di un’identità sempre soggetta al rovesciamento, sì che ai segni della realtà si sostituiscono i simulacri: chi è veramente il Moro, e chi Desdemona, e chi Cassio? Iago li prenderà in una rete nella quale gli altri saranno costretti a giocare le parti loro assegnate dalla sua immaginazione di regista occulto, e forse in quella partita riveleranno se stessi.

Il terzo atto, che si svolge in uno spazio aperto, costituisce il nucleo centrale della tragedia. È un atto carico di una tensione che appartiene interamente al tempo drammatico e non al tempo reale in cui di fatto la scena si svolge: nell’arco di questo “tempo” Otello passa dalla felicità alla disperazione. Se nei primi due atti la violenza del linguaggio di Iago era fatta di bestemmie, invettive, metafore oscene, qui invece la sua modalità linguistica è più sottile e indiretta, affidandosi prevalentemente alle figure della negazione e della sospensione. Otello si dibatte nella rete di tutte queste tecniche retoriche, e richiama la coincidenza tra parole e pensiero; esclama Otello: “Se mi

ami / rivelami ciò che pensi” (Shakespeare 2015: 3.3.114-5). Ma Iago si nega alla richiesta di far coincidere parole e pensieri, mentre acconsente alla domanda sulla “mostruosità” di ciò che avrebbe da dire. Otello chiede di accedere ai pensieri segreti di questo bianco “onesto”, che saranno proprio l’esca per trasformarlo in breve in quello straniero barbaro che non è mai stato e non avrebbe mai voluto essere. Iago non aspetta altro: lungi dal volerlo mantenere estraneo ai suoi pensieri, vuole far sì che la sua mente si riempia di tutto ciò che egli vi proietterà dentro.

Prima Iago gli ricorda che Desdemona ha già tradito il padre e quindi può tradire anche lui; poi, sia pure in modo obliquo, gli dice che non può non essere un’adultera proprio perché ha sposato un nero; la credibilità di Iago si fonda sull’incredibilità che l’amore di Desdemona per Otello sia normale, ed è soprattutto questo sospetto a lasciare il Moro senza replica. Quindi Iago lascia solo il Moro a dibattersi nella rete in cui è rimasto intrappolato, e si ha il primo monologo di Otello, nel quale troviamo un linguaggio violento, pieno di immagini con forti connotazioni sessuali, un linguaggio che già assomiglia a quello di Iago. Ed è in chiusura di questa scena che Otello si decide alla vendetta: vuole uccidere Cassio e la stessa Desdemona; non solo, ma rimpiange la felicità di quando non sapeva. L’ironia tragica sta nel fatto che quando non sapeva, sapeva la verità, ora che pensa di sapere, non la sa più. Deve dubitare di tutto e chiede una prova definitiva, ma Iago gli rinfaccia che questo lo trasformerebbe in un *voyeur*, e tuttavia proprio Iago gli insegnerà a “vedere” una proiezione di fantasmi; e quando Otello pretende di avere una prova tangibile, allora Iago gli mostra ancora un simulacro, un sogno, quello di Cassio con Desdemona, che Otello scambia per vero, tanto da “vedere” in ciò che ha una dimensione solo immaginaria un’autentica realtà. A questo punto Iago parla del fazzoletto: è la prova definitiva, quella veramente “oculare” come aveva richiesto Otello. Così, quando il Moro si inginocchia per giurare vendetta, anche Iago si inginocchia a sua volta per partecipare all’atto cerimoniale, ed è a questo punto che Otello non solo gli ordina di uccidere Cassio, mentre lui avrebbe ucciso Desdemona, ma nomina Iago suo luogotenente; è vero che l’alfiere ha ottenuto quello che voleva, ma il suo desiderio si spinge molto più in là: ora che ha reso servo il padrone lo vuole definitivamente distruggere. La scena si chiude proprio con una sua battuta ambigua: “Sono vostro per sempre” (Shakespeare 2015: 3.3.477), e cioè sono il tuo fedele servitore, ma anche, io sono entrato in te. La proiezione è compiuta.

Il silenzio è assoluto quando, nel quinto atto, Otello entra in scena e trova Desdemona addormentata. Porta in mano una candela che contribuisce a rendere la sua presenza rituale e l'atto che si accinge a compiere un sacrificio, non un assassinio. Otello vuole essere l'officiante, quasi il sacerdote di un rito sacrificale in cui il male deve essere esorcizzato; e tuttavia non riuscirà a conservare quel ruolo sino in fondo, giacché sarà costretto a uccidere Desdemona barbaramente. Quando, infatti, Desdemona si rende conto che per lei non c'è più scampo, non si discolpa nemmeno più, ma tenta, infantilmente, di allontanare la morte, prima invocando in sostituzione l'esilio, poi rimandando l'atto all'indomani, a mezz'ora dopo, al tempo di una preghiera, in una tensione straordinaria in cui il tempo le si restringe sempre di più ma le resta prezioso per quegli attimi che possono separarla dalla fine del tempo. Tuttavia Otello non le concede nulla: il sacrificio si è trasformato in assassinio. La soffoca ma, subito dopo aver compiuto l'atto, Emilia bussa alla porta ed entra; morendo, Desdemona non accusa più, si discolpa per l'ultima volta e poi, fedele fino in fondo, si fa carico della sua morte. Quando Otello chiama a testimone suo marito Iago, Emilia comprende tutto, ed è allora che rivelando come sono andate le cose, a partire dal fazzoletto, la realtà riprende finalmente il sopravvento sulla finzione. Anche Emilia muore, uccisa da Iago, mentre lo stesso Otello è giunto alla fine del suo viaggio. E quando prega Cassio di domandare lui a Iago perché ha fatto tutto questo, Iago risponde: "Non chiedete nulla, quel che sapete, / sapete. D'ora in avanti non dirò parola" (Shakespeare 2015: 5.2.300-1). Il silenzio di Iago va a coprire tutto; prima di morire Otello ha ancora la forza di accostarsi a Desdemona, in modo che, almeno alla fine, amore e morte risultino interconnessi. A differenza delle altre tragedie di Shakespeare, in questa non può darsi un finale in cui si riapra uno spiraglio su tempi migliori; per gli spettatori sulla scena e fuori della scena tutto resta insensato. Lodovico vuole che lo spettacolo sia occultato, e quindi rimosso, il che equivale all'estrema barriera del silenzio di Iago.

La *vista* è costantemente chiamata in causa da Iago, per presentare allo sguardo immaginario di Otello le scene del tradimento. La *vista*, il senso nobile per eccellenza, e quindi il tramite principale per la conoscenza del mondo, in questa tragedia diventa, per il fatto di essere prevalentemente una *vista* immaginaria e in molti punti voyeuristica, il canale principale dell'inganno. E anche quando Otello reclamerà infine la prova reale da sottoporre al controllo immediato e cer-

to degli occhi, il fazzoletto verrà a occupare in maniera ambigua lo spazio apparentemente sicuro su cui si focalizza lo sguardo. E questo perché si è caricato di un significato simbolico e magico che ne fa, più che un oggetto reale, un segno di un'altra scena a sua volta afferente all'immaginario. Insomma, il complesso rapporto che si istituisce nel dramma tra il piano della *fabula*, cioè dell'intrigo perverso di Iago, e il piano della storia crea tra i due livelli una divaricazione del referente che rende ambigui tutti i segni e conduce all'errore Otello, avviando così la catastrofe tragica. La straordinaria forza drammatica dell'opera, tuttavia, non dipende semplicemente da un'operazione di plagio di un personaggio sull'altro; la trama di Iago viene alimentata e aiutata in qualche punto in modo decisivo sia da una serie di episodi fortuiti e occasionali sia soprattutto dalla predisposizione dell'emarginato Otello a frequentare una realtà immaginaria. L'ambiguità referenziale non caratterizza solo questa tragedia, ma anche un'intera epoca dominata da un nuovo relativismo prospettico. È quanto mostra il *Don Chisciotte*, che non a caso Michel Foucault prende a emblema della nuova epoca nella quale "la scrittura e le cose non si somigliano: tra esse, Don Chisciotte vaga all'avventura" (Foucault 1967: 61-3). È quanto mostra appunto *Otello*, nel quale il segno rischia sempre di diventare un simulacro, riflettendo la contrastata dicotomia del soggetto tra pubblico e privato, esterno e interno, apparente e reale.

Per quanto riguarda il finale dell'*Otello*, c'è da dire che in questa tragedia non c'è un finale, ma a ben vedere ci sono più finali. Intanto il finale di Desdemona quando, mentre intona la "canzone del salice" che quella sera non riesce ad abbandonare, dice che fa fatica a non piegare la testa come faceva la sua ancella Barbara quando la cantava. Quel piegare la testa è, come s'è detto, il segnale del bisogno di essere amata, come del resto fa il bambino piccolo che non riuscendo a tenere la testa dritta ha bisogno di essere accudito, ha bisogno cioè che qualcuno gli voglia bene. C'è poi il finale di Iago il quale, alla domanda del perché abbia compiuto tutte quelle malefatte, risponde di non chiedergli nulla, perché da quel momento non proferirà più parola: Iago si chiude dunque nel silenzio, dopo aver parlato per tutto il dramma. E se nell'*Amleto* la battuta finale "il resto è silenzio" ci suggerisce qualcosa che le parole non riescono a dire, nell'*Otello* invece il silenzio di Iago è veramente silenzio, è la chiusura a ogni altra parola, o meglio, è il rifiuto del senso. Continuare a parlare equivarrebbe a dare spiegazioni, e le spiegazioni darebbero senso a quello che Iago ha fatto. Il punto è invece che tutto quello che accade nell'*Otello* è

senza senso; per questo la malvagità di Iago è assoluta, disinteressata, e con ciò stesso si chiude a ogni possibilità di senso. Il silenzio sancisce il non-senso di tutto, compreso il non-senso della vita.

Un altro finale è quello di Otello. Sono arrivati tutti, ormai tutto è stato scoperto e quando Lodovico dice che Otello deve essere arrestato, quest'ultimo gli chiede di raccontare ai senatori tutto quello che è accaduto e in particolare "di uno che amò non saggiamente ma all'eccesso" (Shakespeare 2015: 5.2.340); e poi aggiunge: "dite inoltre che una volta, / ad Aleppo, quando un turco malvagio / e col turbante batté un veneziano / e offese lo stato, io presi per la gola / il cane circonciso e lo finii, così" (Shakespeare 2015: 5.2.48-52) e si pugnala lui stesso. Come si è detto il linguaggio di Otello è un linguaggio misto di realismo e irrealismo, di passato e di presente, ed egli non si separa mai da questa duplice dimensione. Ora, alla fine, ha capito come stanno le cose, il disegno malvagio si è svelato, e dunque la realtà dovrebbe apparire pienamente; e invece succede che Otello, nel momento in cui riconosce la falsità di quanto gli è stato raccontato, ha bisogno ancora di ricorrere al passato e dice "una volta ad Aleppo", come se il linguaggio di Otello non potesse mai separarsi dal passato. Del resto è questo legame tra il passato e il presente che ha fatto innamorare Desdemona e che caratterizza in genere il linguaggio di Otello: di qui la somiglianza tra Otello e don Chisciotte, per il quale la realtà resta sempre altra. E alla fine quando tutto è chiaro, ancora una volta Otello si rifugia nel passato, ricordandone un episodio; in qualche modo don Chisciotte fa la stessa cosa quando, sul letto di morte, si rende conto di avere sbagliato tutto nella vita, perché ha letto troppi libri di cavalleria e questi lo hanno rovinato; e tuttavia aggiunge che, se ancora potesse vivere, leggerebbe libri diversi. Insomma, come Otello non riesce a separarsi dal passato e nel momento in cui parla passato e presente fanno tutt'uno, allo stesso modo don Chisciotte non riesce a vedere la vita se non attraverso l'ottica dei libri.

E c'è ancora un altro finale, nel quale Lodovico, davanti al letto dove giacciono Desdemona, Emilia e Otello, dice: "Lo spettacolo avvelena la vista: sia nascosto" (Shakespeare 2015: 5.2.360). Qui accade come nell'*Amleto* quando Fortebraccio, arrivando alla fine nella reggia danese e assistendo all'orribile spettacolo di morte, fa portare via i cadaveri; nell'*Otello* Lodovico, facendo chiudere le tende del letto, attesta che questo spettacolo deve restare e resta nella sua insensatezza. Di qui la chiusura di ogni tentativo di spiegare qualche cosa che

resta inspiegabile. Questa catastrofe finale dell'*Otello* sembra restare senza catarsi e senza redenzione; nessuna spiegazione sembra poter dare senso a ciò che è accaduto. Nel finale dell'*Otello*, c'è ancora Lodovico a dire: "lo salirò subito a bordo, per riferire allo stato / con cuore grave, questa grave storia" (Shakespeare 2015: 5.2.366-7). C'è dunque allora ancora un altro finale nell'*Otello*: è il racconto, la narrazione, che vuol dire un distacco da ciò che è avvenuto, come se questo, venendo narrato, restasse distante da noi.

Del resto la narrazione fa sempre questo, sancisce una distanza, a cominciare da Omero, passando per Shakespeare, fino ad arrivare a Flaubert che, nell'*Educazione sentimentale*, termina proprio con una narrazione: dopo tutto quello che è successo i due protagonisti si ritrovano ormai invecchiati e narrano una storia accaduta prima ancora che iniziasse il romanzo, e lo stesso romanzo termina con loro che continuano a narrarsi quella storia. La stessa cosa troviamo nella *Recherche* proustiana: una narrazione infinita; e una narrazione troviamo anche nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, quando nel finale, ai funerali di Iliuša, Kolya chiede ad Alëša: "È vero Karamazov che un giorno risorgeremo e ci rivedremo e ci racconteremo tutto?", ed Alëša conferma che sì, "un giorno risorgeremo e ci racconteremo tutto": "raccontare", ecco il finale di Dostoevskij, di Flaubert, di Shakespeare. Raccontare: Lodovico racconterà quanto è accaduto e questa narrazione che resta infinita ha inizio con la narrazione omerica, che Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo* mette bene in evidenza: c'era un volta. Ulisse impicca le ancelle infedeli e le ancelle impiccate sono come uccellini presi al laccio che muovono violentemente le zampe. Ma questo supplizio dura poco: "non a lungo". Così termina il racconto di Omero, e Adorno aggiunge: "È vero, 'non durò a lungo'". È come un distacco rispetto al *pathos*, quasi che il *pathos* ci potesse coinvolgere, e allora è la narrazione a porre una distanza e, non a caso, Adorno dice: "Tutto questo, tra l'altro, accadde una volta". Tutte le favole cominciano così: "C'era una volta"; questo dunque non riguarda l'oggi, non riguarda noi, ma riguarda il passato. E anche nell'*Otello* si racconterà qualcosa di passato e di un Moro che "amava troppo".

Nella narrazione, dunque, la storia acquista un senso, non un senso assoluto e definitivo – il Senso –, ma un senso che la narrazione deve sempre e di nuovo riconquistare, per non lasciare che il non-senso trionfi definitivamente.

Bibliografia

Foucault, M., *Le parole e le cose* (1966), Milano, Rizzoli, 1967.

Girard, R., *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (1990), Milano, Adelphi, 2002.

Shakespeare, W., *Otello*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2015.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.