

Rosy Colombo¹

La scommessa di Otello

Abstract

Comparing Jean Paul Sartre's existentialist argument about the Other as the primary agent and cause of self-knowledge (Le regard de l'Autre, in L'Être et le Néant) with Stanley Cavell's challenging interpretation of Othello (in his The claim of reason) about the issue of a skeptical uncertainty concerning the knowledge of other people, this essay argues that the desire for acknowledgment but also the avoidance of it are the key to Othello's and Desdemona's predicament and tragic destiny. Othello's stake on Desdemona's integrity at the cost of his own life ("my life upon her faith", 1.3.292) sets in motion the paradox of his relationship with the Other as prime mover of his own private and public identity, but also as a limit to self-knowledge. It presents him with the impossible acknowledgement of her desire, and, perhaps worse, with his own lack. In the play the condition of separateness is dramatized in the testing of the body as a paradigm of difference: an object of desire and an obstacle to the transparency of meaning.

Keywords

Knowledge, Other, Freedom

Accade spesso che la critica risponda all'*Otello* in chiave ideologica e psicologica, e così è stato in un mio vecchio libro (Colombo 1975). La mia lettura di oggi tiene invece sotto traccia, come si può intuire dal titolo, lo studio di un filosofo, Stanley Cavell, riguardo all'alterità del corpo nello scenario ermeneutico delle relazioni umane, alla sua opacità insuperabile che connota la corrente scettica della moderna filosofia. La questione erompe nel suo *Disowning knowledge*, suggestiva interpretazione dello Shakespeare tragico che si chiude con un capitolo sull'*Otello* presentato dall'autore come provocazione e in quanto tale recepito da più di uno studioso². Riflettendo sulla matrice scetti-

¹ rosamariacolombosmith@gmail.com.

² Cavell 1999: 481-96. Cfr. anche Cavell 2003. Fra le altre, la risposta più recente – e impegnata – all'interpretazione di Cavell viene da Kottman 2017, e, più

ca della cultura del Seicento, Cavell individua nell'Altro la prova dell'esistenza secondo il ruolo assegnato da Cartesio a Dio quale garanzia del *cogito*; e nel percorso di Otello che assume l'integrità di Desdemona come l'Altro a fondamento della conoscenza del sé, coglie il drammatico incontro dell'io con il proprio limite. Se la causa della passione di Otello ("It is the cause, it is the cause, my soul", 5.2.1)³ è la verginità in quanto condizione impossibile del desiderio maschile, l'ostacolo al riconoscimento reciproco consiste nel paradosso ontologico di un'apertura all'Altro che si traduce in "ripudio della conoscenza", ovvero nel paradosso tragico della finitudine creaturale che secondo la visione scettica di Cavell determina la caduta dei protagonisti dell'*Otello*.

Inoltre, essendo una costante dell'*Otello* il tema dello sguardo, un altro punto di riferimento per queste mie osservazioni è l'*Essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre, in particolare la sezione in cui, partendo da Hegel, tratta dello sguardo dell'altro (non necessariamente in quanto occhio fisico) come componente strutturale del riconoscimento di sé. Non si dà autocoscienza – scrive Sartre – senza la mediazione dell'altro (e la figura dell'intermediario è una costante nell'*Otello*): "l'altro è il primo motore della coscienza di sé"⁴. Se poi è connotato come Assoluto, l'Altro non può ingannare, come si legge nella Terza Meditazione cartesiana. Non può dunque ingannare la divina Desdemona: "my life upon her faith" (1.3.292). Tutto, nel dramma di Shakespeare, comincia da questa battuta, dalla scommessa con cui Otello fonda sull'Altro la propria identità. E proprio nel mancato riconoscimento di Desdemona ("what art thou?", 4.2.33) consisterà il suo destino tragico, non perché non sappia "leggere il mondo"⁵, ma per l'impossibilità ontologica di un'autentica relazione con l'esterno.

dettagliatamente, nel saggio *On Othello and Desdemona*, di prossima pubblicazione in *Memoria di Shakespeare. A journal of Shakespearean studies*.

³ Questa e le successive citazioni testuali dell'opera sono tratte dalla splendida edizione a cura di Michael Neill (Shakespeare 2006).

⁴ J.-P. Sartre, *L'esistenza d'altri: lo sguardo*, in Sartre 2014: 302. Sul paradigma dell'intermediario come drammatica sostituzione in questo dramma di un incontro diretto con l'altro si veda Hillman 2016.

⁵ Come vorrebbe Agostino Lombardo, "Otello [...] diventa vittima di Iago perché è troppo credulo, è cieco di fronte alla realtà, non sa leggere il mondo" (Lombardo 2005: 65) – una lettura che Carlo Pagetti radicalizza in chiave comica, cfr. Shakespeare 2013.

L'Altro, sostiene ancora Sartre, è anche un punto di fuga delle cose verso un termine che ci sfugge. Nel caso di Desdemona, è lei a svolgere un ruolo fondativo per l'accoglienza dello straniero nel mondo di Venezia; e però, essendo libera, entra nell'universo dell'*Otello* "anche come elemento di disintegrazione" (Sartre 2014: 308). Parafrasando Sartre possiamo allora dire che la libertà di lei si rivelerà attraverso l'inquietante indeterminazione dell'essere che nel corso del dramma fatalmente finirà con rappresentare per Otello⁶.

Per un verso lo sguardo di Desdemona è la condizione del riconoscimento di Otello nel "great world" di Venezia (e dei bianchi): non soltanto in quanto uomo d'armi, ma come garante dell'ordine di quel mondo e della civiltà. Come icona della legge il processo compare spesso nel *corpus* shakespeariano (dal *Riccardo II* al *Re Lear*, al *Racconto d'inverno*); ma nei drammi veneziani svolge un ruolo costitutivo dell'azione (Cacciari 1985). Così avviene nell'*Otello*, dalla prima apparizione pubblica dell'eroe in Senato nel doppio ruolo di generale e di indiziato di reato ("Little shall I grace my cause", 1.3.89) alla grottesca recita finale di giustiziere nelle tenebre di una camera da letto alla fine del dramma. In entrambe le scene Desdemona interviene a scagionare Otello dal capo d'imputazione, e il suo punto di vista è cruciale. Nella casa del padre prima, nel palazzo dei notabili poi, il suo sguardo è misura dell'integrità e della potenza di un uomo straordinario, è il centro di organizzazione della sua coscienza. Rispetto al caos originario di un passato di violenza e di magia, è in virtù di quel centro che l'esistenza di Otello può organizzarsi come *cosmos*, sistema di relazioni nel quale tutti, compreso Iago, non possono essere pensati se non come *honest*. Non a caso un'enfasi sull'"honest Iago" completa la battuta sulla fedeltà di Desdemona che respinge il fantasma del tradimento evocato da Brabantio:

Brabantio

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:

She has deceived her father, and may thee.

Othello

My life upon her faith! Honest Iago,

My Desdemona must I leave to thee [...]. (1.3.290-3)

⁶ "Io ho coscienza di me proprio in quanto mi sfuggo; non in quanto sono il fondamento del mio nulla, ma in quanto ho il mio fondamento fuori da me" (Sartre 2014: 313).

Nello sguardo di Desdemona c'è tutto il corpo, spostato però metonimicamente sull'immaterialità dell'ascolto (si tratta infatti di uno sguardo a distanza). Metaforicamente esso ha conferito allo straniero una seconda origine, prescindendo dal colore della pelle e dunque dalla fisicità: "I saw Othello's visage in his mind" (1.3.250). Ma contiene anche un incrocio di fascinazione e pietà (anziché di paura, come vorrebbe Brabanzio) che accende uno scambio di emozioni: "which I observing / Took once a pliant hour" (1.3.150-1)⁷. Nel racconto del passato si innesta così quello della nascita di un amore: un evento dal quale Otello tende a cancellare la componente erotica, connotandolo piuttosto nel segno della *sympathy* ("she loved me for the dangers I had passed", 1.3.167) e rimuovendo la traccia inquietante del desiderio. Ciononostante la lingua quel desiderio trattiene: riferite a Desdemona, locuzioni quali "greedy ear", "devour up", "incline", suggeriscono un tendere verso, un'intenzionalità, la rapacità delle pulsioni⁸ – successivamente confermata nel riferimento di Otello alla falconeria come simbolo del loro legame⁹.

Shakespeare drammatizza l'alterità del corpo come elemento di divisione, paradigma di una differenza insuperabile nel rapporto d'amore. Pur essendo centrale nell'immaginario di questo dramma, il congiungimento dei corpi è sempre incompiuto: letteralmente fuori scena, *off scene*, nell'indecente (e per questo o-scena) rappresentazione che ne dà lago al vecchio Brabanzio nell'*incipit* del testo:

Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe. [...] your daughter and the Moor are now making the beast with two backs. (1.1.88-9, 115-6)¹⁰

⁷ Nella sua edizione dell'*Otello* (Shakespeare 2013), Carlo Pagetti segnala giustamente il parallelismo fra l'incrocio degli sguardi e quello delle emozioni.

⁸ Cfr. su questo Marzola 2015, in particolare il capitolo *Epiloghi e inclinazioni*, pp. 145-54.

⁹ "If I do prove her haggard, / Though that her jesses were my dear heart-strings, / I'd whistle her off and let her down the wind / To prey at fortune" (3.3.263-6). Per un analogo riferimento alla falconeria nel quadro di una relazione erotica si veda *Romeo and Juliet*: "Hist! Romeo, hist! O, for a falconer's voice, / To lure this tassel-gentle back again!" (2.2.171-2).

¹⁰ Per non parlare di analoghe oscenità nel proporre a Otello il ruolo di *voyeur* dell'accoppiamento della moglie con Cassio ("would you the supervisor grossly gape on? / Behold her tupped? [...] It is impossible you should see this, / Were they as prime as goats, as hot as monkeys, / As salt as wolves in pride, and fools as gross / As ignorance made drunk", 3.3.396-407) come pure nel raccontargli

Oppure negato da Otello nel chiedere ai senatori di Venezia il consenso alla partenza della moglie per Cipro insieme a lui:

Let her have your voice.
[...] I [...] beg it not
To please the palate of my appetite,
Nor to comply with heat the young affects
In my defunct and proper satisfaction [...]. (1.3.258-62)

La sua desiderata consumazione in un letto nel castello di Cipro

[...] Come, my dear love,
The purchase made, the fruits are to ensue:
That profit's yet to come 'tween me and you. (2.3.8-10)

è interrotta dalla rissa provocata da Iago durante la festa nuziale. I baci che gli sposi si danno, nel felice incontro sulla spiaggia di Cipro (*"They kiss And this, and this"*, 2.1.193), sono baci nominabili solo nella didascalia o per deissi, con riferimento indiretto. Soli contatti fisici concreti sono uno schiaffo a Desdemona in presenza dello sconcertato Ludovico (*"What? Strike his wife?"*, 4.2.264) e un gesto di ripudio della mano di lei, sporcata, secondo Otello, dalle tracce della sessualità (*"Hot, hot and moist"*, 3.4.36); infine l'amplesso con il corpo nudo dell'amata, morente o già morto: ideale estetico (*"monumental alabaster"*, 5.2.5) che, come sarà per l'urna greca di Keats, custodisce il mistero della morte nel cuore della bellezza: *"I will kill thee / And love thee after"* (5.2.18-9).

Contestando la tesi di Alessandro Serpieri che legge nel crimine contro Desdemona il culmine della negazione dell'eros e di una divisione insuperabile (Serpieri 2003), Cavell sostiene invece che proprio nella morte si realizza il desiderio: sul corpo immobile di Desdemona avviene l'atto della deflorazione, il *"pluck[ing] of thy rose"* evocato nel quinto atto (5.2.13), e fino ad allora rinviato.

Excellent wretch! Perdition catch my soul

una confessione in sogno dell'adulterio da parte di Cassio in una notte trascorsa a letto insieme a lui (*"I lay with Cassio lately [...] In sleep I heard him say 'Sweet Desdemona, / Let us be wary, let us hide our loves'; / And then, sir, would he gripe and wring my hand, [...] and then kiss me hard, / As if he plucked up kisses by the roots / That grew upon my lips, and laid his leg / Over my thigh"*, 3.3.415-26), giustapponendo nel racconto due scene erotiche indecenti.

But I do love thee! And when I love thee not
Chaos is come again. (3.3.90-2)

Sono versi centrali per la tesi di questo saggio. Definiscono un amore fondato sulla perfezione di lei, dalla quale dipende l'identità di Otello in termini di purezza e di integrità. Definiscono Desdemona come creatura divina e salvifica, agente di redenzione da un passato di dolore e di ripetuti disastri: la sua mediazione ha donato un senso e un fine al caos originario della sua vita. Azione mediatrice in cui l'archetipo della vergine Diana si intreccia a quello cristiano della vergine Maria con cui Cassio ne accoglie l'arrivo sulla spiaggia di Cipro: unica possibile fonte di una "second chance"¹¹.

Costitutiva dell'Altro è tuttavia, conviene ripeterlo, una condizione di libertà. E la libertà è un tratto forte del carattere di Desdemona fin dalla sua prima entrata in scena: "That I did love the Moor to live with him, / My downright violence and scorn of fortunes / May trumpet to the world" (1.3.246-8). La battuta apre su una questione cruciale dell'opera¹²: da lei rivendicata nei confronti del padre seguendo l'esempio materno; riconosciuta da Otello davanti ai Signori di Venezia come condizione irrinunciabile dello spirito al momento di partire per Cipro ("to be free and bounteous of her mind", 1.3.263); riconfermata come valore nel momento doloroso della tentazione ("she had eyes and chose me", 3.3.192); in seguito conculcata nello scenario della reificazione femminile drammatizzata nella trama del fazzoletto ("a sequester from liberty", 3.4.38). Libertà che però Desdemona non vive in contraddizione con l'obbedienza all'uomo che ama: "what'er you be I am obedient" (3.3.90), "your true and loyal wife" (4.2.33). Dove obbedienza non è intesa nell'accezione servile, quella astutamente recitata da Iago inginocchiandosi davanti al padrone:

[...] here Iago doth give up
The execution of his wit, hands, heart,
To wronged Othello's service. Let him command

¹¹ Cfr. "Her name, that was as fresh / As Dian's visage" (3.3.388-9) e il saluto liturgico, "mariano", di Cassio: "Hail to thee, lady; and the grace of heaven, / Before, behind thee, and on every hand, / Enwheel thee round" (2.1.85-7). Proprio in riferimento all'*Otello* Agostino Lombardo ha dedicato pagine suggestive sul paradigma della "second chance", costitutivo della cultura americana, in Lombardo 1966.

¹² Sulla "free will" di Desdemona si concentra Fusini 2005, e da ultimo Kottman 2017.

And to obey shall be in me remorse,
What bloody business ever. (3.3.465-8)

O ironizzata sarcasticamente da Otello nello scambio di battute con il cugino di Desdemona appena sbarcato da Venezia:

Lodovico
Truly, an obedient lady.
[....]
Othello
And she's obedient, as you say, obedient,
Very obedient. [...] (4.1.239-48)

L'obbedienza professata da Desdemona è accettazione della scelta originaria fino all'estrema assunzione di responsabilità che nella battuta finale la porta ad attribuirsi la causa della propria morte:

Desdemona
A guiltless death I die.
Emilia
O, who hath done this deed?
Desdemona
Nobody – I myself. Farewell –
Commend me to my kind lord – (5.2.122-5)

Eppure la libertà, necessaria allo statuto moderno delle relazioni umane costituisce per Otello un punto di assenza, un drammatico vuoto cognitivo. E non solo nei confronti di Iago:

Othello
By heaven, I'll know thy thoughts!
Iago
You cannot, if my heart were in your hand;
Nor shall not, whilst 'tis in my custody. (3.3.165-7)

Perché a livello cognitivo anche Desdemona è indeterminata, dunque inconfondibile: "what art thou?" (4.2.33); "I think my wife be honest, and think she is not" (3.3.386). La domanda di Otello sull'identità di Desdemona allorché la sente irrimediabilmente estranea si situa al cuore della relazione fra scetticismo e tragedia; è quanto sulla scia di Cavell sostiene anche David Hillman nella sua analisi del *Troilo e Cressida*, soffermandosi sulla centralità della battuta: "this is, and is not, Cressid" (5.2.45, Hillman 2008). Da lì all'*Otello* il passo è breve.

Persino la battuta in cui nella seconda scena del quarto atto l'eroe individua nel presunto tradimento di Desdemona la perdita della fonte del suo esistere si regge su un deittico seguito da un relativo: "There where I have garnered up my heart" (4.2.57). Quando "there", "where" segnalano l'incapacità di definire l'Altro con razionale certezza, rimane soltanto l'azzardo di una scommessa: "My life upon her faith": scommettere sulla fedeltà di Desdemona equivale a scommettere sul senso della propria vita.

Otello rispetta la libertà dell'altro, ma non riesce a sostenerla fino in fondo. Protagonista è ancora lo sguardo, che tradisce una condizione di separatezza: "Let me see your eyes – / Look in my face. [...] what art thou?" (4.2.25-33). Nello sguardo che avvicina e allontana, che è fonte di riconoscimento e di inconoscibilità, vive insomma il paradosso tragico di quest'amore, la differenza che secondo le premesse dello scetticismo rende impossibile l'unione perfetta. Tornando a Sartre: se è vero che occorre la mediazione del diverso per percepire la propria identità, è anche vero che l'altro, in quanto libero, ha in sé una parte che l'io non può riconoscere; una zona opaca che rimane imprevedibile, impenetrabile. Una via d'uscita può darsi nella riduzione dell'altro a oggetto: è la pulsione feticistica che identifica Desdemona col fazzoletto, la famosa "ocular proof", dove all'occhio della mente si sostituisce l'occhio materiale: prima come agente di controllo, poi come spia voyeuristica nel *play within the play* inscenato da Iago con Cassio (4.1).

In quest'ottica la gelosia si presenta come tema non tanto psicologico quanto epistemologico, poiché ha origine nella differenza; nella separatezza dell'altro, nella sua inconoscibilità.

L'*Otello* è, certo, un dramma che si gioca nell'immaginario, ma in quanto composizione teatrale esige una concreta drammatizzazione dell'altro sulla scena. Con Iago l'Altro non è una mera proiezione fantasmatica; è personificato, fisicamente incarnato nella parte del terzo, agente percepibile della divisione. Connaturato all'io, è la "cosa del buio" strutturalmente necessaria al soggetto secondo Lacan; la cosa di tenebra che nella *Tempesta* Prospero riconosce come parte di sé ("This thing of darkness I / acknowledge mine", 5.1.275-6). In quest'ottica la caduta di Otello non dipende tanto dal fatto che egli creda ingenuamente alle parole di Iago, quanto dall'essere messo di fronte all'enigma della conoscenza. Il rapporto di fedeltà è già interrotto nel

momento in cui si affaccia la tentazione a fare domande¹³; in quel momento Otello ha già perso la scommessa. Anche la lingua patisce la perdita, privata di creatività e persino di stabilità sintattica e semantica: “Chaos is come again” (3.3.93).

Lie with her? Lie on her? We say “lie on her” when they belie her. Lie with her? Swounds, that’s fulsome! Handkerchief – confession – handkerchief! To confess, and be hanged for his labour? First to be hanged and then to confess! [...] Noses, ears, and lips! Is’t possible? – Confess? Handkerchief! O, devil! (4.1.32-40)

La scommessa di Otello si rivelerà, etimologicamente, dis-astro: “dis”, prefisso che introduce una distanza dall’ordine delle stelle, dalla trasparenza del nome. “Let me not name it to you, you chaste stars” (5.2.2).

Lontano dalla castità delle stelle, il desiderio dell’altro, non più rimosso come nella grande scena dell’innamoramento nel primo atto, appare adesso come la causa innominabile; è “it”, il neutro che la identifica come “cosa” e la marchio di indeterminatezza. Ma ricordando l’origine di “cosa”, la sua derivazione dal latino *causa*, la coincidenza fa sì che l’enfasi cada su ciò che sfugge alla simbolizzazione. *Das Ding*, appunto.

Così, nell’ultimo atto la passione del legame con l’Altro si compie in un irridimibile dis-astro; nell’assenza di luce, di cielo – di significato – il desiderio trova fatalmente la sua forma possibile, estrema.

Bibliografia

- Cacciari, M., *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985.
Cavell, S., *The claim of reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 1999.
Cavell, S., *Othello and the stake of the other*, in *Disowning knowledge. In seven plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 125-42 (tr. it. *Il ripudio del sapere*, Torino, Einaudi, 2004).
Colombo, R.M., *Le utopie e la storia. Saggio sull’Otello di Shakespeare*, Bari, Adriatica, 1975.
Fusini, N., *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Roma, Bulzoni, 2005.

¹³ Il riferimento è naturalmente alla terza scena del terzo atto.

Hillman, D., *Ave Desdemona*, in *Shakespeare and hospitality. Ethics, politics, and exchange*, a cura di D.B. Goldstein e J. Reinhard Lupton, New York-London, Routledge, 2016, pp. 133-56.

Hillman, D., *The worst case of knowing the other? Stanley Cavell on Troilus and Cressida*, "Philosophy and Literature", n. 32, 1 (2008), pp. 74-86.

Kottman, P., *Love as human freedom*, Stanford, Stanford University Press, 2017.

Lombardo, A., *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli, 2005.

Lombardo, A., *Henry James, The American e il mito di Otello*, in *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz*, a cura di V. Gabrieli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, vol. 2, pp. 107-42.

Marzola, A., *Otello. Passioni*, Milano, Mimesis, 2015.

Sartre, J.-P., *L'essere e il nulla* (1943), Milano, Il Saggiatore, 2014.

Serpieri, A., *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003 (prima ed. Milano, Il Formichiere, 1978).

Shakespeare, W., *Othello, the Moor of Venice*, a cura di M. Neill, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Shakespeare, W., *Otello*, a cura di C. Pagetti, Torino, Einaudi, 2013.

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