

Stefano Velotti¹

***Othello* vs. Otello: filosofia, retorica, poesia**

Abstract

This paper has three main interconnected foci: (a) the relationship between philosophy and fiction; (b) the distinction between Othello (the work) and Othello (the character); (c) the difference between poetry and rhetoric (or a certain manipulative use of rhetoric). As for (a), it considers as inadequate any philosophical approach to the play that looks at it as an illustration of a (pre-established) philosophical position and/or (b) does not distinguish between illocutionary and perlocutionary speech acts. As for (c), it goes back to the distinction proposed by Kant (he himself an admirer of Shakespeare) between a manipulative use of rhetoric and poetry: while these two linguistic functions are materially indistinguishable (they are instantiated by the same words), they should be distinguished on a formal level, depending on the presence/absence of “spectators [that] are always in their senses” (S. Johnson). Only on this condition can the aesthetic dimension of the play (the difference between Othello and Othello) emerge.

Keywords

Philosophy and fiction, Rhetoric and poetry, Kant and Shakespeare

1.

Il volume dedicato a *Othello*² nella serie “Bloom’s Shakespeare through the ages”, a cura di Harold Bloom (Bloom 2008), raccoglie 28 scritti critici compresi tra il 1666 e il 2000, da Samuel Pepys fino a Frank Kermode, passando per Voltaire e Samuel Johnson, August W. Schlegel e Samuel T. Coleridge, William Hazlitt e Thomas S. Eliot, Wystan H. Auden e molti altri. Nonostante la sua ampiezza, e il prestigio degli autori scelti, questa antologia rappresenta solo un piccolo frammento degli scritti critici di spicco dedicati nei secoli alla tragedia shakespeariana. Oltre agli innumerevoli testi critici, poi, bisognerebbe

¹ stefano.velotti@uniroma1.it.

² Con “*Othello*” mi riferisco all’opera di Shakespeare, mentre con “*Otello*” al personaggio della tragedia.

annoverare le riletture sceniche – si pensi per esempio alla riscrittura attoriale di Carmelo Bene (Bene 1995-2008: 711-91) –, e le molte pagine dedicate a Shakespeare, e in particolare all'*Othello*, dai filosofi: non solo quelle degli *Stürmer* e dei romantici, e le numerose annotazioni sparse nelle lezioni di estetica di Hegel, ancora influenti, ma anche i testi di filosofi di tradizione analitica, interessati magari più a problemi epistemologici che a questioni letterarie, estetiche o di filosofia della storia. Se è impensabile, per un non specialista, sperare di aggiungere qualcosa che abbia un rilievo critico, storico o linguistico alla lettura di *Othello*, è possibile però tornare a riflettere sulle modalità in cui la riflessione filosofica prova a stabilire dei rapporti con le opere di finzione, proprio a partire da questa particolare tragedia.

Ai fini di questa riflessione, basti dire che quel che chiamiamo “filosofia” potrebbe essere caratterizzato genericamente come un insieme di tentativi di disciplinare e articolare il discorso comune su qualsiasi cosa possa interessare una *discussione*, un ragionamento pubblico. Lo spazio della discussione occupa quell’ampia e variegata area di esercizio della ragione e del linguaggio che non dispone di prove oggettive, empiriche o logiche (come nella conoscenza in senso stretto), né è però consegnata alle mere preferenze individuali, idiosincratiche. Ha senso discutere su qualcosa rispetto a cui è possibile, in linea di principio, trovare un accordo intersoggettivo, a cui possiamo dare o meno il nostro assenso, in base ad argomentazioni persuasive, ma mai davvero “schiaccianti” e incontrovertibili: un territorio, dunque, che sfugge sia alla conoscenza empirica sia a quelle espressioni di sensazioni o di opinioni destinate a rimanere strettamente individuali. Entrambe queste aree di esperienza sono, per ragioni opposte, “indiscutibili”. Nell’ampio spazio proprio della discussione, però, la filosofia avrebbe il compito più specifico di analizzare questioni di fatto alla luce di questioni di principio, o di far emergere attraverso la discussione di fatti determinati un loro specifico profilo, tratteggiato con principi dotati di pretese universali. Naturalmente, non tutti coloro che si professano filosofi sarebbero d’accordo con una caratterizzazione della filosofia di questo tipo, anche se delineata in maniera così generica. Quella appena tratteggiata è una visione dell’attività filosofica di ispirazione kantiana: dal condizionato, risalire alle sue condizioni di possibilità; dall’interno dell’esperienza in tutta la sua varietà empirica, risalire ai principi non contingenti che la rendono possibile, pur restando al suo interno. E una riflessione estetica, in particolare, avrebbe il compito di risalire, dall’interno dell’esperienza – che è il

terreno in cui sempre ci troviamo e che non possiamo abbandonare – alle *condizioni di senso dell'esperienza*, a ciò che rende possibile la sensatezza dell'esperienza in genere anche quando questa è minacciata o invasa dal non-senso.

Lo spazio della discussione è anche distinto da quello della finzione: se è “finzionalmente vero” che Otello nell'*Othello* di Shakespeare è un “moro”, non avrebbe senso argomentare che Shakespeare si sbagliasse, e che “in realtà” Otello non lo era, o che non avrebbe dovuto esserlo, o che avrebbe dovuto dire o fare qualcosa di diverso da quel che dice o fa, come può accadere invece riguardo a situazioni reali. Tutto quello su cui è possibile discutere riguardo al personaggio di Otello è fissato nelle parole scritte da Shakespeare. Anche le inferenze contestuali che l'interprete può tentare sui personaggi della tragedia e sui suoi contenuti devono essere autorizzate innanzitutto dal testo stesso, che delimita il contesto di riferimento e contribuisce a determinarlo: se, per esempio, avanzassi delle congetture sulla vita condotta da Desdemona a Venezia, al di fuori di quel poco che è affidato al testo, potrei anche ricostruire la vita sociale e l'opinione pubblica dell'epoca, ma dovrei pur sempre giudicare la pertinenza del contesto a partire dal testo di riferimento che è *Othello*. Altrimenti il mio oggetto di studio non sarebbe *Othello*, ma la storia di una società che *Othello* contribuisce a caratterizzare. Sono, per un verso, considerazioni abbastanza ovvie, che, per altro verso, avrebbero bisogno invece di ulteriori articolazioni, ma che credo riassumano distinzioni ampiamente accettate, anche se tutt'altro che pacifiche. Qui potranno essere articolate solo mettendole alla prova, riguardo a un punto specifico, sul caso concreto di *Othello*.

2.

Che riesca o meno a dire qualcosa di interessante, la filosofia può dunque misurarsi con una tragedia di Shakespeare a patto di non trattarla come un'opera filosofica: un'opera che avanza pretese filosofiche, infatti, richiede che si discutano – approvandole o rigettandole – le sue tesi, ma non avrebbe senso sottoporre *Othello* a un esame di questo genere. *Othello* richiede invece l'adesione a un gioco di finzione, la partecipazione del pubblico a una storia i cui personaggi e le cui vicende sono consegnate al testo, al “gioco”, appunto, che il testo mette in scena, i cui dati – cioè – non possono essere modificati in

virtù dei nostri ragionamenti. Non possiamo, insomma, prendere le parole dei personaggi come se fossero parole di un nostro interlocutore – da vagliare e discutere, contraddire o approvare – estrapolandole dalla loro unità finzionale.

È successo, invece, specie nella prima ricezione dell'opera di Shakespeare, che le sue tragedie venissero discusse a pezzi, isolando questa o quella frase, questa o quella battuta, che potesse trasmettere un insegnamento morale, che insomma svolgesse il suo compito classico di *docere*, oltre che di *delectare*, senza preoccuparsi del loro statuto interno a una finzione teatrale. Le parole shakespeareiane sono state citate come elementi moralizzanti, volti a formare, riaffermare o sovvertire il senso comune, quasi fossero affermazioni dello stesso Shakespeare che filosofeggiasse in scena. Di ciò si lamenta già Samuel Johnson, il quale insiste sull'universalità dei personaggi di Shakespeare e sulla sua capacità di essere un poeta che esplora e ritrae meglio di ogni altro, eccettuato Omero, la natura umana: "In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species". Ma nella difesa dell'universalità dei personaggi di Shakespeare, che sembra tuttavia sacrificarne l'individualità a favore di una tipologia, il Dr. Johnson vede anche un'indicazione interpretativa:

It is from this wide extension of design that so much instruction is derived. It is this which fills the plays of Shakespeare with practical axioms and domestic wisdom. It was said of Euripides, that every verse was a precept; and it may be said of Shakespeare, that from his works may be collected a system of civil and economical prudence. Yet his real power is not shown in the splendour of particular passages, but by the progress of his fable and the tenor of his dialogue; and he that tries to recommend him by select quotations, will succeed like the pedant in Hierocles, who, when he offered his house to sale, carried a brick in his pocket as a specimen. (Johnson 2009: 356-6)

Quel che non si può fare, insomma, per misurarsi con le opere di Shakespeare – scrive il Dr. Johnson –, è estrarne massime o precetti e proporli o discuterli come tesi che reclamano legittimità e validità al di fuori della loro funzionalità all'interno dell'opera. In linea di diritto, infatti, quei precetti e quelle massime sono pur sempre parti di un'opera di finzione, e da questa non possono uscire. O possono anche farlo, ma non come espressione del pensiero dell'autore dell'opera, trattato per l'occasione come un filosofo che avanza tesi dotate di una pretesa di validità intersoggettiva.

3.

In che modo *Othello* viene avvicinato oggi dalla filosofia? Che cosa può aggiungere una prospettiva filosofica alla lettura di un'opera di Shakespeare? Non mi riferisco, naturalmente, a questioni di fatto: un autore che si muove solitamente nell'ambito della discussione filosofica può benissimo calarsi nei panni dello storico del teatro o della letteratura, se ne è in grado, e viceversa.

Tra finzione (letteraria e/o teatrale) e filosofia il dialogo è però quanto mai complicato. Oltre all'abbaglio di trattare le battute dei personaggi shakespeariani come fossero tesi filosofiche del loro autore, due ulteriori soluzioni insoddisfacenti, ma sempre riemergenti in modi più o meno raffinati, sono l'uso del testo come illustrazione di una tesi preconstituita, o – sul versante opposto – la pretesa di elaborare il testo di finzione su un piano omogeneo a esso, come se la filosofia fosse un genere letterario tra gli altri, una sorta di opera letteraria farcita di pensieri. Se il personaggio Amleto ammonisce che “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (Shakespeare 2006: 1.5.165-6), si potrebbe però aggiungere, con Michel Serres – da una prospettiva filosofica e non più interna alla logica di un personaggio – che se la finzione “gets through where philosophy repeats and stagnates”, è poi la filosofia che può spingersi “*deep enough to show that literature goes still deeper than philosophy*” (Serres 1997: 65).

Non sempre però troviamo questo rapporto agonistico aperto tra filosofia e finzione, questo rimando tra due ordini del discorso relati ma distinti. Un lettore raffinato come René Girard (Girard 1998), per esempio, rischia di applicare inesorabilmente il suo modello di pensiero a ogni cosa, da Madame Bovary ai miti di tutto il mondo, dai resoconti degli etologi alle opere shakespeariane: e allora l'unica sorpresa, se ce ne è una, resta il modo e il grado in cui questo schema, ingegnosamente applicato di volta in volta a diversi fenomeni culturali, riesce a rivelare qualcosa oltre se stesso. Al centro del suo pensiero c'è, come è noto, l'idea che il comportamento umano è guidato da un desiderio mimetico, vale a dire che ciascuno desidera quel che desidera un altro e proprio perché è un altro a desiderarlo, e che ciò genera conflitti che vengono solitamente placati con il sacrificio di un capro espiatorio che ristabilisce una pace e un ordine temporanei. Nel caso di *Othello*, non la gelosia, ma l'invidia è la passione dominante (come, d'altra parte, in tutti gli altri drammi shakespeariani letti da

Girard). Otello, il “moro” incerto del suo *status* sociale nella bianca e cattolica repubblica di Venezia, usa Cassio come mediatore per sedurre Desdemona. Cassio – bianco, ricco, nobile, giovane e bello – è insieme un modello e un ostacolo immaginario per Otello, e dunque Iago ha gioco facile a manipolarne i sentimenti verso Cassio e a farlo diventare, per Otello, il rivale da eliminare, mentre Iago stesso è mosso dal desiderio mimetico di occupare la posizione di Cassio. Un intreccio di desideri mimetici guida l’intera tragedia, come d’altra parte è innegabile che sia. Quel che va perso però, in questa lettura, è la singolarità dell’*Othello* shakespeariano, quasi sostituibile con qualsiasi altra opera, mito o comportamento reale che metta in scena un analogo intreccio di desideri e passioni. In Girard l’azione è tutto, che si svolga nel mondo della finzione o in quello della realtà, e la sua funzione è quella di confermare, illustrare e – eventualmente – arricchire una tesi che si abbatte inesorabilmente su ogni realtà umana. Girard, dunque, nonostante riesca a illuminare qua e là tratti importanti dell’*Othello*, incorre in almeno due dei pericoli segnalati: l’uso della tragedia come illustrazione o esempio di una tesi già formulata indipendentemente dalla tragedia stessa e la sottovalutazione del carattere finzionale dell’*Othello*, dato che il meccanismo che l’opera illustra potrebbe essere illustrato senza grandi differenze nel mondo reale.

Entrambi lontani da Girard sono due volumi recenti che evocano tuttavia fin dal titolo l’importanza filosofica dell’opera di Shakespeare: *The time is out of joint: Shakespeare as a philosopher of history* di Agnes Heller (Heller 2002) e *Shakespeare’s philosophy: discovering the meaning behind the plays* di Colin McGinn (McGinn 2006). Heller sa bene che alludere fin dal titolo a Shakespeare “come filosofo della storia” è un’impresa che richiede almeno qualche precisazione:

Understanding Shakespeare’s work – and others’ as well – as a philosophy of history, a political philosophy, and a philosophy of personality is not tantamount to bestowing on Shakespeare the dubious honorary title of philosopher. Many of Shakespeare’s plays contain significant philosophical reflections, but almost all of them are concretely situated. They are also acts, most of them not only illocutionary but also perlocutionary. Philosophical thoughts and reflections are uttered by certain characters in certain situations. They are not the philosophical reflections of Shakespeare but of Hamlet, Horatio, Henry VI, Richard II, Brutus, or Prospero. (Heller 2002: posizioni Kindle 43-7)

Rielaborando in modo proprio il quadro in cui già Hegel, e poi il maestro di Heller, Lukács (Lukács 1967) hanno collocato Shakespeare – cioè nel momento di formazione della modernità, nel passaggio da personaggi dominati dal destino a quelli determinati dal proprio carattere, dalla “natura come tradizione” alla “natura come diritto” – e tenendo conto del fatto che la finzione permette di mettere in scena una ricchezza altrimenti impensabile delle modalità in cui si esprime questo passaggio “tragico”, Heller vede in *Otello* (e in *Shylock*) il “tipo” dello “straniero assoluto”: tutti gli altri personaggi delle tragedie shakespeariane sono “stranieri condizionali”, non assoluti: “Torn by two concepts of nature, they are strangers among those for whom tradition is binding, and also among those who are committed to the right of nature alone”; ma solo gli “absolute strangers are not estranged from their world because the world where they live has never been theirs” (Heller 2002: posizioni Kindle 1471-503). *Otello* non è però solo lo “straniero assoluto”, ma anche colui che è incapace di giudicare gli altri. Heller articola a lungo questa mancanza decisiva di *Otello* (che lo accomuna a *Lear*: “the worst judges of character are *Othello* and *Lear*”, Heller 2002: posizione Kindle 1782), con osservazioni che toccano uno dei grandi problemi della filosofia³, mentre lo stesso problema viene declinato all’interno di un’ampia e approfondita indagine storica sulla retorica e la logica della probabilità da Joel B. Altman, che fa di *Othello* una “tragedy of probability” (Altman 2010: 10): il probabilismo – la pretesa di leggere “segni, testimonianze ed esempi” – è visto qui come il paradigma epistemologico emergente nella cultura elisabettiana, che conduce gli eroi shakespeariani al disastro. Ammesso che questa tesi sia solida e persuasiva, quel che qui interessa di più è la domanda che Altman si pone dopo averla enunciata:

If Shakespeare’s play absorbs in its representation – indeed reproduces – the analytic, descriptive, and persuasive languages of probability that have come to inform actual behavior in the world outside the theater as well as represented behavior inside the theater; and if Shakespeare interrogates this very representation by means of a poetics that is itself embedded in the phenomenon he seeks to examine and whose decorums he so frequently violates,

³ È noto che la terza parte – mai scritta – della *Vita della mente* di Hannah Arendt, di cui Heller ha ereditato l’insegnamento alla New School di New York per molti anni, doveva essere dedicato proprio alla facoltà di giudicare.

where is the practitioner of this poetics, of this representation, to be located? (Altman 2010: 14)

Infatti, sostiene Altman, se Shakespeare è immerso “in the probable ways of thinking” che permeano la sua cultura, “he is not consumed by them. Indeed, he seems to have had considerable purchase upon a probabilism that was beginning to acquire the features of an ideology in his time”. E allora: “How was it possible for him both to assume as his medium the practices he represented and also to de-racinate them – to perform an internal critique of a way of being in which he himself participated?” (Altman 2010: 15). La risposta di Altman a questa domanda decisiva è affidata a uno sdoppiamento del sé, che sarebbe reso possibile dalla pratica quotidiana di drammaturgo esercitata da Shakespeare sulle scene dell’epoca: questa pratica, infatti, “gave him an insight into the double nature of human identity – his own as well as that of his dramatis personae – enabling him to fashion both an unconscious probabilizer such as Othello and a manipulator of probability such as Iago, who cannot himself escape the contagion he exploits” (Altman 2010: 15). Non c’è dubbio che ogni operazione critica, condotta dall’interno di un’opera di finzione, presupponga uno sdoppiamento, mentre sono meno sicuro che affidare la spiegazione di tale sdoppiamento a uno sdoppiamento ulteriore, quello del soggetto stesso, renda conto nel modo migliore dello scarto tra *Othello* come opera e Otello – e Iago – come personaggi: tra l’uso e gli effetti di una retorica eloquente o manipolatoria e la partecipazione – compiaciuta e sofferta – del pubblico a una tragedia che le dà forma. Non c’è dubbio, però, che tra la “tragedia del giudizio” (Heller) e la “tragedia della probabilità” (Altman) vi sia una profonda analogia, e che quella che potremmo chiamare la “tragedia delle altre menti” – seguendo la prospettiva privilegiata da McGinn – vada nella stessa direzione. Il difetto di giudizio e il carattere potenzialmente ingannatorio di “segni, testimonianze ed esempi” diventano infatti per McGinn ciò che fa di *Othello* un *case study* che ci metterebbe sotto gli occhi uno dei problemi classici della filosofia, lo “scetticismo rispetto alle altre menti”: come facciamo a conoscere quel che passa nelle menti altrui, dato che abbiamo a disposizione solo parole, gesti e comportamenti, senza avere accesso alle loro intenzioni nascoste? McGinn, tra l’altro, è un convinto rappresentante del cosiddetto “misterianismo”, cioè dell’idea che il mistero della coscienza umana non possa essere risolto dalle neuroscienze o ridotto a meccanismi causa-

li, e che sia dunque destinato a restare tale. Forse la lettura di McGinn dipende da quella di Stanley Cavell – un lettore molto più fine – al cui centro c’è ancora una volta una forma di scetticismo – tema ricorrente nei lavori di Cavell – che nascerebbe però da aspettative umane eccessive, quelle di sapere tutto dell’altro: dall’incapacità di accettare la condizione umana e l’impossibilità di poter sapere tutto, di non essere dei (Cavell 2003). Sembra che la lettura proposta da McGinn di *Othello* non sia indifferente a questa convinzione, già raggiunta per altra via. D’altronde, il titolo del suo libro, *Shakespeare’s philosophy*, è abbastanza allarmante – se si guarda alla complessità del rapporto tra filosofia e finzione – e lo diventa ancora di più se si considera il sottotitolo, *Discovering the meaning behind the plays*: la filosofia, enucleando in maniera “più astratta” i problemi filosofici che sarebbero contenuti “dietro i drammi” di Shakespeare, rivelerebbe “la fonte della loro profondità”. Insomma, il rischio affrontato qui senza tante cautele è quello di considerare la filosofia come “la verità” dei drammi shakespeariani, anche se l’enunciazione di tale “verità” viene presentata come un contributo che non entra in concorrenza con le letture dei “literary scholars”, ma come un supplemento di indagine (un “supplemento”, però, che dovrebbe rivelare addirittura “la fonte della loro profondità”).

Leggendo *Othello*, McGinn insiste però su un punto importante, evidente e decisivo, vale a dire il ruolo del linguaggio, dei suoi poteri, della sua capacità di accendere, vivificare o intrappolare l’immaginazione. Otello è un grande narratore – e anzi sono i suoi racconti che conquistano Desdemona – salvo perdere quasi la parola nel momento in cui diventa preda della gelosia: balbetta, emette versi inarticolati, quasi regredisce a uno stato preumano. Per non dire naturalmente di Iago, che del linguaggio – delle sue parole, esitazioni e silenzi artatamente calibrati – fa un potente strumento di manipolazione. Ma l’assunto del libro, molto dubbio – quello di poter enucleare tesi filosofiche che starebbero “dietro” un’opera di finzione – non resta senza conseguenze: la lingua di Otello o di Iago viene infatti assimilata, in conclusione, alla lingua stessa usata da Shakespeare per scrivere *Othello*: “As Othello bewitches Desdemona with his story, and bewitches the council in his report of bewitching her, so Shakespeare bewitches us with his description of all this bewitching” (McGinn 2006: 89). Tutto rischia di essere schiacciato sullo stesso piano, tutti sarebbero stregati dalla lingua, personaggi e spettatori della tragedia in pari misura. Manipolazione retorica e poesia emergono come

omogenee, e noi lettori o spettatori saremmo come Desdemona, o come il consiglio dei patrizi veneziani, stregati dalla retorica di Shakespeare/Otello. Naturalmente la lingua è materialmente una sola, quella di Otello e quella di *Othello*, ma non è sufficiente dire che gli spettatori sono stregati dalla “descrizione” di tutti questi “stregamenti” per cogliere la differenza del ruolo che la lingua gioca tra i personaggi del dramma e quello che gioca nei confronti dei suoi lettori e spettatori.

4.

Dopo questa breve panoramica dei difficili rapporti della finzione – e in particolare di *Othello* – con la filosofia, vorrei tornare ancora al Dr. Johnson, alla sua prefazione del 1765 alle opere di Shakespeare. Il passo seguente è scritto per replicare a coloro che rimproveravano ai drammi di Shakespeare la mancanza di unità di tempo e di luogo – secondo una lettura riduttiva delle cosiddette tre unità aristoteliche, come poi farà Herder esaltando Shakespeare contro il classicismo francese – di cui Johnson salva solo l’unità di azione. Proprio nell’*Othello* abbiamo infatti ampi cambiamenti di luogo (da Venezia a Cipro) e di tempo, dato che l’azione si svolge in diverse giornate:

The truth is, that the spectators are always in their senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, and that the players are only players. They come to hear a certain number of lines recited with just gesture and elegant modulation. The lines relate to some action, and an action must be in some place; but the different actions that complete a story may be in places very remote from each other; and where is the absurdity of allowing that space to represent first Athens, and then Sicily, which was always known to be neither Sicily nor Athens, but a modern theatre? (Johnson 2009: 366)

Quel che mi interessa sottolineare di questo passo è la visione tutt’altro che “immersiva”, come è in voga oggi, del teatro, a sostegno di una visione molto più “laica”, almeno nel senso che si ricorda che l’illusione degli spettatori non è mai totale, e che la finzione, per funzionare come tale, deve essere, sì, partecipata, ma pur sempre vissuta come finzione (“the spectators are always in their senses”) a differenza di quello che accade ai personaggi recitati dagli attori.

Per questo motivo non mi sembra convincente quell'estensione dei poteri incantatori o stregoneschi del linguaggio dai personaggi della tragedia ai suoi spettatori suggerita da McGinn. La tragedia funziona sulla presupposizione di una differenza radicale tra personaggi e spettatori, anche se agli spettatori viene chiesto di partecipare al gioco giocato dagli attori sulla scena. Lo spettatore è diviso, partecipa ma non si confonde con il gioco tragico, prova pena e sofferenza per quello a cui assiste e al tempo stesso prova piacere. Si possono certamente chiamare in causa elementi sadomasochistici o voyeuristici negli spettatori, anche a seconda delle loro differenze individuali o storico-culturali, ma se si trascura il fatto che restano comunque "in their senses", la componente estetica dell'opera – la differenza tra *Othello* e *Otello* – andrà perduta.

E forse qui ci può venire in aiuto un altro filosofo, Immanuel Kant, che di Shakespeare era un ammiratore⁴. Non mi rivolgerò però principalmente ai luoghi in cui Kant menziona Shakespeare, ma piuttosto alle pagine teoriche in cui traccia una distinzione tra l'oratoria e la poesia: in un noto passo della *Critica della facoltà di giudizio* (Kant 1999: 156-7) Kant affronta la questione affermando che l'oratoria ci promette qualcosa di serio ma ci offre in realtà niente più di un semplice gioco, mentre la poesia si presenta come un semplice gioco ma in definitiva ci offre qualcosa di serio; la prima, insomma, promette di offrirci argomentazioni per discutere ma finisce per toglierci la libertà manipolandoci con effetti sensazionali, la seconda promette invece di intrattenerci con emozioni ma finisce per darci da pensare:

⁴ Cfr. Cutrofello 2008, che vede addirittura nelle critiche mosse da Kant a Herder – il quale tenderebbe ad assimilare il genio poetico alla scrittura filosofica, accuratamente distinti da Kant – l'origine della distinzione tra filosofia analitica e continentale. Mentre credo che tale tesi sia molto discutibile, non c'è dubbio che Kant veda nell'espressione di idee estetiche, in cui consistono le opere d'arte, un ricco materiale (*Stoff*) che "dà molto da pensare" alla filosofia (Kant 1999: 149-51), ma non certo lo strumento per fare della filosofia un genere letterario tra gli altri (come pensava Richard Rorty), o magari il più "sublime". Insieme a Montaigne, Shakespeare è per Kant un autore di grande importanza per l'indagine antropologica (i riferimenti kantiani espliciti a Shakespeare occorrono solo nelle lezioni di antropologia e nella *Antropologia dal punto di vista pragmatico*: i luoghi in cui Kant cita Shakespeare sono *Menschenkunde* 234, 240-1; *Mongrovius* 65; *Dohna* 121; *Petersburg* 167; *Gotthold* 292-3, oltre, naturalmente, che nell'*Antropologia* pubblicata da Kant stesso, § 32). Kant, che non conosceva l'inglese, avrà letto Shakespeare probabilmente nella traduzione di Ch.M. Wieland del 1762.

L'oratore [...] annuncia un compito e lo conduce come se fosse semplicemente un *gioco di idee*, per intrattenere gli spettatori. Il *poeta* annuncia semplicemente un *gioco di idee* volto all'intrattenimento, eppure tanto se ne ricava dall'intelletto, come se egli avesse avuto l'intenzione di trattare senz'altro un compito dell'intelletto. (Kant 1999: 157)

Ma il passo più esplicito e pertinente per considerare la coincidenza materiale – e la differenza sostanziale – tra *Othello* e Otello è forse il seguente: Kant distingue il buon eloquio (eloquenza e stile) dall'oratoria come “arte di persuadere”, intesa cioè come “arte di servirsi delle debolezze degli uomini per i propri intenti” (non importa se buoni o malvagi). Il punto essenziale sembra allora essere il seguente: L'oratoria, in quanto si intende con essa l'arte di persuadere, cioè di abbindolare mediante la bella parvenza [...] e non il semplice buon eloquio (eloquenza e stile), è una dialettica che prende in prestito dall'arte della poesia solo quel tanto che è necessario per guadagnare gli animi all'oratore, a suo vantaggio, prima che essi giudichino, e sottrarre loro la libertà [...]. (Kant 1999: 162)

La sottrazione della libertà, prima che sia possibile maturare un giudizio (ragione per cui Kant parla di “macchine della persuasione”, Kant 1999: 163), è il punto essenziale. Abbiamo visto come Otello è colui che, fino al momento in cui non viene fatto regredire al livello “barbaro” di chi non sa neppure più parlare e balbetta, è un oratore dotato di eloquio, ma è tuttavia incapace di giudicare (come Lear). Per questo si presta a essere l'oggetto di “un'arte subdola, la quale, in cose importanti, sa muovere gli uomini come macchine a un giudizio che in una calma riflessione deve perdere in loro di ogni peso” (Kant 1999: 163). Otello, portato subdolamente da Iago al culmine della gelosia, regredisce a uno stato preumano, risponde solo a stimoli sempre più crudeli e da lui sempre meno elaborati: diventa una macchina crudele nelle mani crudeli di Iago, la cui crudeltà sarà svelata a Otello solo quando sarà troppo tardi. La crudeltà maggiore, infatti, è quella che non si vede, quella usata subdolamente.

“Nell'arte della poesia – scrive ancora Kant – tutto procede lealmente e onestamente. Essa dichiara, di se stessa, di voler condurre a fini di intrattenimento un semplice gioco con l'immaginazione, consonante [...] con leggi dell'intelletto; né cerca di insinuarsi nell'intelletto e di irretirlo con un'esibizione sensibile” (Kant 1999: 163), vale a dire con immagini prodotte per intrappolare il pensiero. Le “esibizioni sensibili” addotte da Iago non si limitano alla “prova oculare” del faz-

zoletto, ma sono precedute da quelle immagini sessuali oscene che Iago, con pochi tratti, sa far balenare nella mente di Otello. Naturalmente, le battute di Iago sono frasi scritte da Shakespeare, ma la loro forza perlocutoria (le conseguenze ottenute attraverso l'atto illocutorio) – come notava Heller – si dispiegano pienamente tra i personaggi, e solo parzialmente nel pubblico, che non le subisce soltanto: soffre, probabilmente (con Otello), ma insieme gode della perspicuità resa possibile dalla propria distanza dai personaggi. È la libertà della poesia che permette allo spettatore/lettore di oscillare sulla soglia tra partecipazione e distacco, che è la soglia della comprensione. Se così non fosse, il pubblico andrebbe a vedere *Othello* per soddisfare tutt'al più i propri impulsi sadomasochistici, come se *Othello* fosse senz'altro assimilabile ad altri spettacoli, quello dei gladiatori, un combattimento tra cani, o un crudele raggiro osservato o subito nella vita reale. Se non vi fosse una distanza tra la poesia e la retorica (intesa come "arte subdola") *Othello* e Otello sarebbe indistinguibili, come lo sarebbero le verità del gioco di finzione da quelle della vita reale.

Mentre tra i personaggi si consumano e si dispiegano le "macchine della persuasione", Shakespeare mette in scena tali macchinazioni senza prenderci per la gola, senza manipolarci a sua volta, ma inserendole nella cornice di una rappresentazione di cui non perdiamo mai interamente di vista il carattere finzionale, "our senses". Naturalmente possiamo emozionarci, soffrire magari per Otello o per Desdemona, o per il fatto di essere chiamati ad assistere a un gioco crudele e oscuro. Ma le emozioni, per quanto travolgenti, non sono necessariamente indici di un'opera d'arte riuscita: il mondo è pieno di operine, immagini e discorsetti che ci fanno commuovere, perché ci trattano come macchine vulnerabili, senza offrirci alcuno spazio di libertà. È parte della grandezza di Shakespeare, del suo essere poeta e non retore, la sua capacità di farci provare emozioni lasciandoci la nostra libertà di spettatori, senza ricorrere a subdole manipolazioni oratorie, di cui pure – come mostrano i suoi personaggi – sarebbe stato virtuosisticamente capace.

Bibliografia

Altman, J.B., *The improbability of Othello: rhetorical anthropology and the Shakespearean selfhood*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2010.

Bene, C., *Otello o la deficienza della donna*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995-2008.

Bloom, H. (ed.), *Othello*, "Bloom's Shakespeare through the ages", New York, Infobase Publishing, 2008.

Cavell, S., *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 2003.

Cutrofello, A., *Kant's debate with Herder about the philosophical significance of the genius in Kant*, "Philosophy compass", n. 3, 1 (2008), pp. 66-82.

Girard, R., *A theater of envy: William Shakespeare*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991 (tr. it. di G. Luciani, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998).

Heller, A., *The time is out of joint: Shakespeare as a philosopher of history*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002 (edizione Kindle).

Johnson, S., *Preface to The plays of William Shakespeare (1765)*, in *Selected writings*, a cura di P. Martin, Cambridge MA-London, Harvard University Press, 2009.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft (1790)*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, vol. 8, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1975 (tr. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999).

Lukács, G., *Il dramma moderno (1911)*, tr. it. di L. Coeta, Milano, SugarCo, 1967.

McGinn, C., *Shakespeare's philosophy: discovering the meaning behind the plays*, New York, Harper Collins, 2006.

Serres, M., *The troubadour of knowledge*, tr. in. Di S. Faria Glaser con W. Paulson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.

Shakespeare, W., *Othello*, a cura di E.A.J. Honigmann, con una nuova introduzione di A. Thompson, "Arden Shakespeare", London, Bloomsbury Publishing, 1997, 2016.

Shakespeare, W., *Hamlet*, a cura di A. Thompson e N. Taylor, "Arden Shakespeare", London, Bloomsbury Publishing, 2006.