

Piergiorgio Donatelli<sup>1</sup>

## *Otello* e la finitezza umana

### Abstract

*The article suggests a reading of Shakespeare's Othello following the lead of Stanley Cavell's interpretation. Othello pictures the denial of human finitude and of the contingency of the great values of loyalty, faith and authority as this is enacted by Othello's repression of the fact of his dependency on Desdemona's desire for him. By exploring the tragic consequences of the repression of such a fundamental knowledge of human life, the tragedy offers a lesson about the basis of the personal and political order of human bonds. Othello's fantastic imagination of his "unhoused" condition leads him to the folly and the horror of murder; morality and politics require instead a capacity for habitation in a precarious and vulnerable world.*

### Keywords

*Human finitude, Shakespeare, Stanley Cavell*

1.

Vorrei fare qualche considerazione sull'*Otello* di Shakespeare sulla scia della lettura che ne ha dato Stanley Cavell. Lo vorrei considerare come un dramma che mette al centro il rifiuto della finitezza e della dipendenza umana (Cavell 2004: 149-69). Otello ci viene presentato dal doge e dal primo senatore come "il valoroso Moro" (Shakespeare 1976: 1.3.47, 48), ed egli appare certamente consapevole del suo valore. Nell'apprendere da Iago che Brabanzio lo sta cercando infuriato, si rivolge a Iago con queste parole:

Lasciate pure che sfoghi il suo sdegno.  
I servigi che ho reso alla Serenissima  
avranno una voce più alta delle sue proteste.  
Nessuno lo sa, ma se il vantarsi fosse  
considerato una virtù, direi pubblicamente

---

<sup>1</sup> piergiorgio.donatelli@uniroma1.it.

che discendo da una stirpe di sangue reale  
e che già i miei privilegi di nascita  
possono parlare senza togliersi il cappello  
davanti a un'autorità tanto alta  
quanto quella che ho conquistata. (Shakespeare 1976: 1.2.17-24)

Otello conosce il suo valore ed è solo l'amore per Desdemona che lo ha indotto al matrimonio:

se io non amassi la mia cara Desdemona,  
non avrei, nemmeno per tutti i tesori del mare,  
messo dei limiti [*circumscription and confine*] alla mia condizione  
di uomo libero [*unhoused free condition*]. (Shakespeare 1976: 1.2.25-8)

Apprendiamo qui quanto grandemente repute il proprio valore e il proprio successo e quanto in alto ponga l'amore per Desdemona che solo può giustificare i vincoli e le restrizioni che pone alla propria condizione libera e *unhoused*. Il dramma riguarda proprio questo: quanto poco Otello sappia di ciò che questi limiti comportino e quanto poco sappia della sua stessa condizione di uomo libero e del suo valore.

Già dalle prime righe vediamo un Otello dominato da una considerazione alta di se stesso, da un'idea di perfezione e grandezza che, come è stato notato tra gli altri da Harold Bloom, è mescolata anche alla vanità o che comunque non rende facile tracciare una linea tra le due (Bloom 1998: 445). Otello ritiene certamente che l'ambizione faccia parte del suo valore: le schiere di guerrieri e le grandi guerre "fanno diventare virtù l'ambizione" (Shakespeare 1976: 3.3.349). Mentre agli occhi di Iago valore e vanità sono mescolati al punto che il suo valore è ridotto a mera vanteria (così lo descrive quando si lamenta con Roderigo per non essere stato nominato suo luogotenente: "Ma lui, che non vede / al di là della sua ambizione e del proprio interesse, / ha sviato la loro domanda con un'enfatica tiritera / d'occasione, tutta gonfia di paroloni di guerra", Shakespeare 1976: 1.1.12-4). Il problema di Otello, e quindi il problema di Shakespeare in questo dramma, non è però il problema di Iago. Non è la questione – in effetti al centro dei trattati sulle passioni e sulla morale del Cinquecento e del Seicento – su come distinguere l'ambizione volta a realizzare "cose grandi e eccelse" dall'ambizione smodata, "perniziosa e detestabile che ha per unico fine la grandezza", la quale rende impossibile la convivenza civile, per riprendere Guicciardini (Guicciardini

1975: 48). Thomas Hobbes pone tale questione al centro del problema politico moderno. È proprio l'incapacità di distinguere tra la corretta cognizione del proprio potere e la vanagloria (che induce a desiderare l'approvazione degli altri anche se è del tutto infondata) a spingere alcuni a porre l'onore sopra ogni cosa fino a mettere a repentaglio la convivenza umana: che ha bisogno perciò di essere rifondata su altre basi mettendo da parte la vanità e contando sulla paura della morte che attiva la ragione<sup>2</sup>. Questo non è però il problema di Otello: il suo problema non è il racconto magniloquente di se stesso né riguarda la ragione messa sotto scacco dalla vanagloria.

Per Hobbes il problema è l'ignoranza di ciò di cui abbiamo bisogno per conservarci, che chiama *sicurezza*, a cui pone rimedio la paura della morte violenta che ci porta a concludere che abbiamo tutti bisogno di sicurezza per poter vivere e prosperare. Il contratto è l'artificio con cui ci vincoliamo reciprocamente per fare in modo che questa conoscenza non sia perduta. La vanagloria ci distoglie da questa conoscenza perché ci fa sembrare necessario il superfluo disponendoci al gusto di sopraffare gli altri, di averli alla nostra mercé, ma una volta giunti a questo nucleo che riguarda la conservazione di sé esso appare del tutto naturale. Non c'è niente di problematico nella conservazione di sé. Il problema è che gli esseri umani sono in fondo solitari e insocievoli, ma quando riescono a considerarsi reciprocamente con equanimità (vale a dire quando si dispongono a ricercare la pace e a fare il contratto) non trovano alcuna difficoltà ad accettare di avere tutti necessità di realizzare le condizioni che consentono la conservazione di sé. La natura cagionevole e bisognosa degli esseri umani non è un problema per Hobbes (o meglio: non è *il* problema di Hobbes). Per Otello e Shakespeare la propria natura cagionevole e mortale è invece il problema, come proverò a suggerire. La sua conoscenza è troppo difficile da portare sulle proprie spalle e va allontanata a qualsiasi prezzo, e in particolare al prezzo di uccidere chi la rende ineludibile. Per Shakespeare è il nucleo della conservazione di sé (le condizioni dell'esistenza umana) a essere problematico: Otello non può accettare la conoscenza di questo nucleo nelle circostanze (non hobbesiane) del matrimonio, nel rapporto amoroso con Desdemona. Non può accettare che Desdemona e così anche lui stesso sono esseri mortali e finiti, bisognosi e cagionevoli.

---

<sup>2</sup> Per questa lettura cfr. Strauss 1977. Per il quadro complessivo rimando a Donatelli 2015.

Ma torniamo allo svolgimento del dramma. Otello è compreso in questa immagine perfetta e grande di se stesso (“my perfect soul”, Shakespeare 1976: 1.2.31) e una tale considerazione di sé corrisponde all’immagine perfetta che ha di Desdemona. L’amore per Desdemona corona i suoi successi militari, il merito che gli viene riconosciuto dalla città, la franchezza e l’onestà del suo carattere. Osserviamo inoltre che *Otello* è un dramma domestico dell’amore, della gelosia e del matrimonio, ma non esclude la scena politica: il matrimonio unisce il lato militare e pubblico con quello intimo e privato. Si apre con questo tema: “Essa si era innamorata di me / al racconto di tutti i miei pericoli, / e io l’amavo per la pietà che mi aveva dimostrato” (“She lov’d me for the dangers I had pass’d / And I lov’d her that she did pity them”, Shakespeare 1976: 1.3.166-7) – in versi di cui apprezziamo la poesia e la musicalità caratteristiche del suo eloquio (Sanders 2003: 34-5, Wilson Knight 2001: 109-35). E il monologo finale di Otello termina mettendo assieme l’amore per Desdemona (“un uomo che amò da forsennato”, Shakespeare 1976: 5.2.344) con un altro racconto della sua fedeltà alla Serenissima quando uccise un turco prepotente che bastonava un veneziano recando offesa alla Repubblica (Shakespeare 1976: 5.2.352-7).

L’amore intimo corona questa immagine perfetta di se stesso e deve quindi anche garantirla, le deve offrire una conferma di diverso tipo. Ed è qui che Iago si muove mettendo in difficoltà Otello rispetto a questa immagine di perfezione di Desdemona e del suo amore per lui. Il lavoro di Iago sembra in effetti fin troppo facile. Basta solo il sospetto suggerito da Iago a condurre Otello fuori dalla sua dimensione, a distruggere l’amore per Desdemona, a rompere il legame di fiducia con Cassio, a fargli perdere la propria lucidità, a corrompere la bellezza delle sue parole e della sua condotta per condurlo in un incubo, in uno stato mostruoso di stupefazione e di *trance* che lo porta all’assassinio di Desdemona e alla propria morte.

2.

Ma perché è così facile<sup>3</sup>? La risposta è che Otello sembra completamente impreparato ad accettare la natura fisica di Desdemona, del

---

<sup>3</sup> Potremmo addossare tutta la colpa al personaggio malvagio di questo dramma, Iago, intelligente e diabolico al punto da corrompere Otello, l’eroe nobile, puro e

loro amore e di se stesso. Il fatto umanissimo della sessualità lo elude completamente. Consideriamo che il tema stesso di ciò che significhi il matrimonio è in questione. Agli occhi smalzati e materialissimi di Iago è chiaro in cosa consista: “un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella” dice a Brabanzio (Shakespeare 1976: 1.1.88-9). Ma Otello non sembra afferrare bene il significato carnale del suo amore e del matrimonio. Alla sua prima apparizione gli viene chiesto da Iago se si è davvero sposato (Shakespeare 1976: 1.2.11) e Otello non risponde direttamente ma pronuncia le parole sulla propria grandezza di uomo libero senza casa che solo l’amore per Desdemona può determinarlo a circoscrivere dentro confini (del matrimonio, si può intendere), e il tema rimane aperto. I due sposi arrivano quindi separatamente a Cipro dopo la tempesta e al loro incontro Otello si rivolge a Desdemona in questo modo: “Vieni, amore mio; / all’acquisto d’un bene segue, di solito, / il suo godimento: quel godimento / che non c’è ancora stato fra noi due” (Shakespeare 1976: 2.3.8-10), ponendo di nuovo il tema del rinvio della consumazione quasi che essa non faccia propriamente parte del matrimonio, del lato luminoso e pubblico del loro amore.

Ma il tema dell’elusione della sessualità è messo in scena più direttamente nella trama portante del dramma, che è quella della gelosia e del tradimento. Il semplice sospetto del tradimento appare a Otello al contempo impossibile, quando gli è suggerito da Brabanzio, e credibilissimo, quando è Iago a montare i suoi intrighi, fino al punto che nessuna prova, neanche la più incontrovertibile, potrà bastargli. Ma è già la reazione con cui prende le distanze da Brabanzio – che gli suggerisce amaro “Non perderla mai d’occhio, Moro, se hai occhi per vedere. / Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te” (Shakespeare 1976: 1.3.290-1) – a essere al contempo un’affermazione di sicurezza illimitata e un’ammissione di impotenza: “Scommetto la vita sulla sua fedeltà!” (Shakespeare 1976: 1.3.292).

Più avanti, quando Otello è preso dai sospetti che gli sono suggeriti da Iago, la ricerca della prova esprime un’ossessione e un orrore per la sessualità che trova varie espressioni emblematiche: una di

---

generoso. Questa lettura, che ha avuto Coleridge tra i suoi sostenitori, è stata giustamente respinta da F.R. Leavis: Otello è il protagonista del dramma e non Iago. Leavis ne ha tratto la conclusione che Iago poteva corromperlo così facilmente perché la grandezza di Otello è sin dal principio orgogliosa, possessiva, egotistica. Cfr. Leavis 2008: 136-59. Con Cavell seguo qui una linea di lettura diversa.

queste è la prova del fazzoletto ricamato con delle fragole (“a handkerchief spotted with strawberries”, Shakespeare 1976: 3.3.434) e quindi – possiamo immaginare – con macchie rosse come quelle delle lenzuola che devono dare la prova che il matrimonio è stato consumato (Cavell 2004: 161). In ogni caso, il tradimento non è mai un fatto semplicemente umano per Otello, un fatto umanamente possibile. Che cosa riesce incomprensibile a Otello, o meglio: che cosa rifiuta di riconoscere, quale conoscenza allontana da sé? Il fatto del tradimento è il fatto che Desdemona *può* amare un altro, vale a dire che Desdemona lo ama, e quindi che l’amore di Otello *dipende* dall’amore di Desdemona, dal suo desiderio, dalla sua risposta umana e particolare. Questa cosa grandiosa e nobilissima che è il suo amore per Desdemona, che corona e garantisce la sua grandezza militare e la sua anima perfetta, dipende da Desdemona, dipende da una cosa umanissima come il suo desiderio. Con Cavell possiamo forse leggere anche un orrore tutto maschile, in un mondo in cui è ancora viva e profonda la dicotomia tra maschile e femminile, verso l’essere desiderato, vale a dire verso l’essere oggetto di desiderio e quindi verso una passivizzazione che è anche femminizzazione: “nel momento in cui Desdemona accetta, soddisfa o ricompensa l’ambizione di Otello, questi si sente ridotto al rango di una donna, come se fosse lui ad essere posseduto” (Cavell 2004: 12-3). Dipendere dal desiderio di Desdemona significa essere desiderato da lei, cioè posseduto dal suo desiderio. Ma in ogni caso si tratta del rafforzamento di un fatto che è già di per sé inconcepibile per Otello, il fatto che il suo amore, e quindi la sua grandezza e la sua perfezione, dipendano dalla risposta di un singolo essere umano, da una risposta che in quanto tale può non arrivare o può venire meno. Egli considera la sua perfezione come una condizione libera che immagina di poter limitare (“put into circumscription and confine”, Shakespeare 1976: 1.2.27) solo in cambio di un amore perfetto e quindi in fin dei conti di non limitare affatto, mostrando quindi una totale ignoranza della natura limitata e imperfetta dei conseguimenti umani – che è un disconoscimento attivo da parte sua, una rimozione attiva delle fonti contingenti e caduche di ciò che ci appare grande e nobile. Questo è illustrato dal fatto che per Otello nessuna prova della fedeltà di Desdemona può bastare, nessuna prova è sufficiente, niente può garantire fino in fondo la sua fedeltà e il suo impegno in quanto niente che sia finito e mortale può mai garantire ciò che è infinito e perfetto: sono due mondi che non si possono incontrare. La fiducia (e la fedeltà: *faith*) è collocata in un luogo che il

desiderio e l'impegno particolari non possono incontrare e il desiderio e l'impegno particolari non possono mai bastare a provare la fedeltà perché sono totalmente particolari e finiti, sono solo moti contingenti del sentimento. A Otello nessuna prova può bastare perché niente che sia contingente può sostenere ciò che è assoluto. Il desiderio e l'amore di Desdemona sono spinti nella mera contingenza, tra gli accadimenti meramente fisici e corporali e perciò niente che li riguardi può testimoniare a favore di ciò che è spirituale. I due mondi sono stati separati da Otello e in ciò risiede la sua ignoranza.

In questo senso Otello preferisce convincersi dell'infedeltà di Desdemona (Cavell 2004: 159), asseverare un disonore piuttosto che riconoscere che il suo amore dipende dal desiderio di Desdemona, dalla sua risposta umana che potrebbe venire meno, potrebbero non esserci, anche se non ha nessun motivo per crederlo. Preferisce l'allucinazione di prove che non ci sono a favore dell'infedeltà piuttosto che venire a patti con il fatto che l'amore è un fatto umano in cui dipendiamo dagli altri e non ci troviamo mai nella condizione di controllare completamente l'altro o di conoscerlo al di là di ogni dubbio – a meno di annientarlo, come farà Otello uccidendo Desdemona e con ciò estinguendo il desiderio e tramutando il cuore in pietra (“Sì, che muoia e marcisca, e sia dannata stanotte! Non deve più vivere, no. Il mio cuore è diventato di pietra”, Shakespeare 1976: 4.1.181-3, e ancora: “Spergiura! Mi hai fatto diventare / il cuore di pietra; e ora vorresti convincermi / che sto per compiere un delitto e non un sacro dovere”, Shakespeare 1976: 5.2.63-5)<sup>4</sup>.

L'orrore che Otello nutre nei confronti della sessualità e del tradimento è quindi l'espressione dell'orrore più generale per la dipendenza umana, per il fatto che dipendiamo dagli altri che sono persone separate e indipendenti da noi, che i legami umani sono l'esito di un intreccio di fiducie reciproche che possono spezzarsi perché non c'è nessuna base più fondata e sicura dello stesso accordo dei desideri, degli impegni reciprochi, niente di più fondato dell'intreccio di gesti e moti personali. Otello rifiuta la dipendenza e la passività come le controparti necessarie dell'indipendenza e della padronanza. E con ciò disconosce anche la natura dell'indipendenza e della padronanza. Questa è la vicenda del dramma, in cui al valore e alla grandezza militari seguono il sogno, l'incubo e l'orrore.

---

<sup>4</sup> Sul tema ambivalente della sessualità cfr. Greenblatt 1980: cap. 6.

3.

Letto come il dramma del rifiuto della finitezza umana *Otello* ci insegna le virtù dell'accettazione e dell'amore compassionevole per la vulnerabilità e la dipendenza. Come scrive Cavell, collegando all'*Otello* alcune considerazioni di Montaigne che trova mostruoso l'animale che ha orrore di se stesso (l'essere umano):

la morale è che tutti questi temi dovrebbero essere oggetto di riflessione e di moderazione, piuttosto che di tortura e di assassinio, che tutti dovrebbero alimentare gioia e compassione oltre che pietà e terrore. Non sono di per sé tragici, siamo noi che li rendiamo tali, considerandoli tali. Siamo noi a diventare tragici, quando consideriamo in modo tragico le cose. [...] Il consiglio è quello di accettare la propria umanità [...]. (Cavell 2004: 166)

È importante vedere però come Shakespeare ci insegna queste virtù. L'istruzione ci deriva dal percorso di Otello attraverso le conseguenze tragiche a cui conduce se stesso e gli altri protagonisti. Otello è raffigurato da Iago come "franco e leale / e giudica onesti tutti gli uomini, anche quelli / che solo all'apparenza sono tali" (Shakespeare 1976: 1.3.396-7) e ciò significa che potrà ingannarlo facilmente. Potrebbe sembrare quindi che a Otello manchi la conoscenza del lato oscuro degli esseri umani, dell'intrigo e della doppiezza nonché della malvagità. Potrebbe sembrare che gli manchi la conoscenza che può fornirgli Hobbes circa il lato insocievole della natura umana che nessun contratto sociale potrà mai cancellare. Ma ciò che mette in scena il dramma non sono le conseguenze di un'ignoranza di questo tipo ma di una diversa ignoranza. Certamente egli cede facilmente alle macchinazioni di Iago, tuttavia non perché non sia sufficientemente smaliziato (forse c'è anche questo) ma perché vuole crederci e non vuole credere a Desdemona, perché non può accettare che il suo amore (idealizzato e grandioso) dipenda dal desiderio di un'altra persona che *potrebbe* tradirlo. Questo è un fatto troppo pesante e grave da fare suo, un fatto da cui deve fuggire in ogni modo al punto da cercare di credere a Iago con tutte le sue forze, spostando la possibilità del tradimento fuori dall'amore e lontano da se stesso, immaginando così di liberarsi dalla contingenza umana rimanendo perfetto e incontaminato. Come scrive Cavell: "Ma che cosa ispira a Otello l'idea del sacrificio? Come può pensare che la morte di Desdemona sia un sacrificio? Sull'altare di che cosa sacrifica Desdemona? Sull'altare del-



l'immagine che egli si fa di sé e di lei: la sacrifica per salvaguardare questa immagine, intatta e incontaminata" (Cavell 2004: 163).

Dobbiamo comprendere perciò come il rifiuto di fare proprio il fatto della vulnerabilità e della dipendenza umane, il fatto che Otello dipende dal desiderio di Desdemona, la quale è un essere umano diverso da lui e che come tale potrebbe anche non desiderarlo (più), dobbiamo comprendere come la mancata accettazione di questo fatto – il disconoscimento di questo fatto, vale a dire la rimozione attiva di questa conoscenza che prende la forma della gelosia – possa distruggere tutto ciò che Otello è, la sua grandezza e il suo valore, il suo carattere morale (privato e pubblico). Dobbiamo comprendere come il suo carattere morale non sia minacciato tanto da una certa sua superiorità verso le bassezze umane, e quindi da un'ignoranza di tali questioni (che potrebbe anche essere vero, e che potrebbe andare assieme alla sua vanità), ma dal non avere fatto i conti con la precarietà fondamentale dei rapporti umani e quindi dei valori morali, dell'onestà e della lealtà. Shakespeare ci mostra che l'onestà e la grandezza d'animo possono tramutarsi nella vendetta e nell'ossessione, nell'ardore disperato che giunge all'assassinio, se non si sono liberati dalla fantasia della perfezione, dalla fantasia secondo cui l'amore e la fiducia reciproca vivono al di sopra della possibilità umanissima della crisi e della rottura. Nelle modalità caratteristiche della tragedia che sono quelle del fallimento e che contemplano l'assassinio, Shakespeare ci insegna che il potere della fiducia e della lealtà risiede nella conoscenza della fragilità degli accordi umani e che invece il disconoscimento di questa fragilità si trasforma in una tragica impotenza e nel trionfo del sogno, dell'illusione e dell'assurdo.

I grandi filosofi moderni che sono impegnati a fondare l'ordine morale e politico mettono a lato l'ossessione e il furore di Otello, il lato mostruoso della sua mente: così Hobbes e Locke e in modo diverso Hume. Lo mettono ai margini (nella forma dell'entusiasmo e del fanatismo) ritenendo che la comunità politica sia in grado di difendersi da questa follia e che non abbia niente da imparare da essa. Nelle forme molto differenti dell'accordo razionale stretto nello stato di natura – per altro così diversamente inteso da Hobbes e da Locke – e dell'accordarsi graduale frutto dell'interesse e dell'abitudine in Hume, i filosofi che sono alle origini del pensiero politico moderno nutrono fiducia nella condizione media della vita (come la chiama Hume) e lasciano fuori dalla scena visionari, entusiasti e fanatici che in modi diversi non accettano le necessità della vita associata – il fatto che siamo

molti e diversi e che l'altruismo è limitato anche se l'egoismo non è senza freni – e che immaginano un'umanità al di sopra di queste condizioni, libera e incondizionata, un sogno che diventa irrimediabilmente un incubo di violenza e di guerra.

Shakespeare ci insegna invece che questo lato mostruoso della mente è una possibilità a cui siamo attratti una volta che ci fissiamo sulla perfezione dei valori umani (l'onestà, l'amore, la lealtà) rinnegando le loro basi incerte e fragili. Per Shakespeare il matrimonio – che nell'*Otello* indica la controparte domestica della vita militare e politica – è fondato su questa accettazione e su questa conoscenza. Quindi, diversamente dalla linea dominante nella teoria morale e politica moderna, il fondamento dei legami umani e della comunità politica è fatto risiedere in accordi, in dipendenze e finitezze umane che appaiono troppo fragili, troppo finite per così dire, troppo contingenti per potercene fidare, per riuscire a credere che possano sostenere l'accordo umano e le istituzioni, il matrimonio e la politica. Shakespeare ritiene fondamentale questa conoscenza: senza di essa l'ordine dell'amore e l'ordine della città rimangono imprigionati in un sogno, in un'illusione che è quella rappresentata da Otello, perché non c'è stata l'accettazione della dipendenza e della finitezza umana. Collocare l'atto fondativo dell'ordine politico tra esseri umani che non conoscono l'attrazione a rinnegare le necessità umane, se da una parte allontana fanatici e visionari, dall'altra si nasconde la natura di tali necessità, la difficoltà ad accettarle, il lavoro richiesto per rivendicarle come proprie e quindi i pericoli che questa ignoranza comporta. La tragedia ci mostra attraverso il fallimento folle e rovinoso quali sono le necessità umane e il loro peso: nel rifiuto di Otello della separatezza di Desdemona e della dipendenza dal desiderio, e quindi della separatezza e della dipendenza umane in generale, la tragedia ci consente di riconoscere la natura dolorosa di tali necessità.

4.

Possiamo verificare questo passaggio teorico se visualizziamo il contrasto tra i personaggi di Otello e Iago. Sono due modi diversi di rinnegare l'umanità fragile costituita di accordi e di risposte particolari. Iago si situa (o immagina di situarsi) fuori dall'umanità in un punto di osservazione esterno che gli consente (o che immagina che gli consenta) di trattare l'umanità come un oggetto da osservare e da mani-

polare senza mettere in gioco se stesso, se non per il rischio personale che corre. La sua umanità non è mai messa in gioco. In effetti la sua umanità e quella degli altri è come annullata. Il corpo umano, che è il luogo dove prende forma la spontaneità sorgiva (la voce, l'espressione, il tono, la musicalità, il gesto: tutto ciò di cui è dotato Otello), è considerato da Iago in questo modo:

Il nostro corpo è un giardino, e il suo giardiniere è la nostra volontà. Spetta a noi decidere, secondo la nostra volontà, se piantarvi ortiche o seminarvi lattuga, se piantarvi l'issopo o estirparvi il timo, farvi crescere una o molte specie di erbe, lasciarlo infruttuoso o renderlo fecondo col lavoro. Se la bilancia della vita non avesse il piatto della ragione per equilibrare quello della sensualità, gli istinti e la bassezza della nostra natura ci porterebbero alle più assurde conseguenze. Ma, per fortuna, abbiamo la ragione per frenare gli stimoli furiosi, le selvagge libidini, gli appetiti carnali, dei quali ritengo che ciò che si chiama amore non sia altro che una ramificazione o un germoglio. (Shakespeare 1976: 1.3.318-30)

Il corpo è un campo di intervento, non è l'espressione dell'animo umano. Nel mondo di Iago non ci sono essere umani che si incontrano intendendosi con lo sguardo e i gesti, confidando nei loro sentimenti, nell'amore e nella fiducia reciproca, o dubitando degli altri su queste stesse basi, non ci sono corpi che esprimono un'anima (con Wittgenstein) e non ci sono anime, cuori e voci che ascoltiamo e leggiamo direttamente nei corpi. Il corpo umano per Iago è solo un mezzo per ottenere degli scopi, un corpo despiritualizzato se posso dire così, e in questo modo egli annulla anche la vita spirituale dell'amore, della lealtà, del valore. L'amore è solo la ramificazione o il germoglio di moti furiosi e dei morsi della carne.

Otello rappresenta invece l'umanità come un mondo la cui trama è fatta di fiducia e di trasparenza e in cui il linguaggio esprime in modo netto e definito l'esperienza. Egli vive in un mondo che ha corpo e consistenza, fino a quando non perde se stesso (cfr. nuovamente Wilson Knight 2001). Il suo amore per Desdemona è espresso con l'immagine dell'ordine che spazza via il caos: "Quando non l'amerò più, per me ritornerà il caos" (Shakespeare 1976: 3.3.91-2). Tuttavia sappiamo che Otello affronterà lo scacco dell'ossessione folle e mostruosa, perché non può accettare che l'ordine sia fondato su risposte umane fragili e incerte che possono anche non venire, gesti e sguardi che possono non incontrarsi, accordi che possono spezzarsi. Non può accettare che Desdemona sia una donna in carne e ossa, e fino alla fi-

ne, sul letto dove la condurrà alla morte, la tratta come un essere magnifico (“magnifica opera della perfezione della natura”, Shakespeare 1976: 5.2.11) simile a una statua (“voglio lasciare intatta la sua pelle più bianca della neve / e più liscia dell’alabastro [sepolcrale]”, Shakespeare 1976: 5.2.4-5), così come non può accettare che anche lui è fatto di carne e ossa e che il loro incontro è un incontro particolare e finito di esseri individuali e mortali (Cavell 2004: 162). Il rifiuto delle basi mortali e fragili dell’ordine morale rende fragile e impotente il suo ordine.

Ci sono due lezioni da apprendere. Iago vive nell’illusione di controllare l’umanità dall’esterno immaginando di occupare una posizione neutrale, non compromessa dall’umanità stessa che vuole manipolare. È da quella prospettiva che vede le persone e ordisce le sue macchinazioni. Iago vive come se non ci fossero esseri umani ma esseri inferiori completamente aperti allo sguardo indagatore e alla manipolazione. Otello vive in un mondo di esseri umani uniti in una trama di fiducia e lealtà reciproche, ma anche lui vive nell’illusione: non vuole riconoscere che la fiducia è fondata su legami umani che possono spezzarsi, su risposte umane che possono non arrivare. La sua illusione, che si trasforma in stupefazione e orrore, è che la grandezza sia al riparo dalla finitezza e dalla fragilità: la grandezza della sua indipendenza di uomo d’armi libero senza casa (*unhoused*) e la grandezza del suo amore per Desdemona. Otello vive in un mondo di esseri umani ma si rifiuta di accettare ciò che questo comporta. La tragedia insegna a noi pubblico dell’*Otello* che la grandezza, l’indipendenza e l’autorità sono fondate sulla dipendenza reciproca che è anche dolorosa e sgradevole. Otello è “senza casa” e questa è la sua condizione tragica, perché egli non sa ospitare e addomesticare il suo rifiuto (il rifiuto umano) della finitezza e della dipendenza, non sa includerle nell’orizzonte domestico del matrimonio e della città, e può solo fomentare tale rifiuto fino all’incubo e alla follia, può solo subire lo scacco della sua impreparazione con i lati sgradevoli della vita, finirne succube e totalmente passivo senza riuscire a padroneggiare l’incubo della dipendenza (dal desiderio di Desdemona, in particolare). Attraverso il dramma apprendiamo che le necessità dolorose del-

la dipendenza umana vanno addomesticate e ricondotte dagli incubi notturni ai ritmi diurni e quotidiani<sup>5</sup>.

Ricordiamo inoltre, in conclusione, che Otello non sembra avere mai fatto i conti con il fatto che è un Moro, che è nero. Ma questo è un fatto fondamentale. Nelle parole di Roderigo è un Moro lascivo (Shakespeare 1976: 1.1.126) e uno straniero errabondo (“extravagant and wheeling stranger”, Shakespeare 1976: 1.1.136), e in quelle del doge, che è conquistato dalle sue parole in cui racconta l’amore per Desdemona, il fatto è rovesciato: è più bianco che nero se la bellezza accompagna la virtù (Shakespeare 1976: 1.3.287-8). Desdemona dichiara pubblicamente questo fatto quando afferma: “I saw Othello’s visage in his mind” (Shakespeare 1976: 1.3.250), vale a dire il suo vero volto, non quello visibile di cui ci si potrebbe vergognare (di cui è naturale vergognarsi?). La pelle scura non indica certamente nel mondo rinascimentale, e in questo dramma, una distinzione razziale o etnica; non ci sono ancora le risorse per quel tipo di separazione tra gli esseri umani<sup>6</sup>. È una caratteristica in larga parte simbolica che indica la lontananza culturale di Otello da Desdemona: essi appartengono a mondi diversi o forse Otello come straniero senza patria non ha proprio un suo mondo e perciò si gloria della patria dove è diventato un comandante. Otello non sembra avere mai accettato questo fatto, ma sin dal principio con i suoi racconti magniloquenti mostra forse di averlo evitato sublimandolo nella storia romantica e affascinante della propria vita. Descrive la sua condizione come libera e *unhoused*, sublimando in questo modo una condizione infelice e vergognosa nel mondo in cui egli è protagonista. Accettare il fatto di essere “nero” in questo senso significa averlo sperimentato nella dimensione della vergogna che esso può suscitare e averlo rivendicato *da quel punto di vista*. In questo senso l’autorità sulla propria vita è fragile e illusoria, e l’immaginazione sublimata della realtà precipita vorticosamente nel delirio mostruoso.

Cavell scrive che l’insegnamento che dovremmo trarre dalla tragedia è che le materie intrattabili della finitezza e della mortalità “do-

---

<sup>5</sup> Esse vanno *continuamente e ripetutamente* addomesticate, ma questa non è la lezione della tragedia, bensì della commedia, dove l’addomesticamento delle dolorose necessità umane è un successo. Sulla commedia cfr. Cavell 1999.

<sup>6</sup> Cfr. in proposito Fiedler 1972: cap. 3, che sviluppa inoltre ulteriori complessità della tragedia, come la trasformazione finale di Iago nel “nero” e di Otello nel “fool”. Sull’atteggiamento ansioso della critica rispetto a questo fatto, cfr. Hall 2003.

vrebbero alimentare gioia e compassione oltre che pietà e terrore” (Cavell 2004: 166). Shakespeare ci lascia gli elementi per svolgere un’etica della vulnerabilità. Per conquistare l’autorità sulla propria esperienza<sup>7</sup> dobbiamo avere riconosciuto i lati meno gradevoli della nostra natura, la dipendenza dagli altri esseri umani, la propria finitezza e mortalità: dobbiamo riuscire ad accoglierli con gioia e compassione, contro l’inclinazione a eluderli trasformandoli in lati della vita che non ci riguardano e con ciò ponendo noi stessi in una dimensione invulnerabile rispetto ad essi, perfetta e incontaminata. L’ideale di perfezione funziona come il rifiuto attivo dei lati che ci sembrano inaccettabili, incompatibili con l’immagine perfetta che creiamo di noi stessi, mentre l’autorità che dovremmo reclamare è quella fondata sull’esperienza dei lati passivi e dolorosi. Il desiderio, il rifiuto, la privazione, la sofferenza, la fine di ciascuna cosa preziosa e di valore ci consentono di acquisire l’autorità su tali esperienze, l’autorità di reclamarle senza immaginare di possederle, come Otello immagina invece di possedere Desdemona e di avere il destino nelle sue mani. L’autorità che Otello immagina di avere sulla propria vita e sull’amore per Desdemona precipita nel sogno e nel delirio, mostra immediatamente il suo volto illusorio e fantastico. Sotto la spinta delle trame di lago che tratta l’umanità come materia da manipolare, l’autorità di Otello non ha nessuna realtà da opporre alle sue macchinazioni: la sua presa sulla realtà si tramuta sin da subito in un’immaginazione delirante.

L’insegnamento della tragedia (un insegnamento che Otello non apprende ma che Shakespeare mostra al suo pubblico attraverso la vicenda rovinosa del suo protagonista)<sup>8</sup> è che l’autorità che possiamo reclamare è il frutto di un’esperienza della realtà che ha accettato i lati difficili, quelli che mettono in discussione le nostre fantasie di perfezione e di purezza – che ha accettato la vulnerabilità, la mortalità e la dipendenza. Lo scopo di questa difficile accettazione è quello di conquistare l’autorità sulla propria vita, ma l’autorità deve avere appreso e addomesticato la realtà dolorosa della dipendenza e della finitezza, deve avere accettato l’umanità.

---

<sup>7</sup> Cavell 1999: XXVIII introduce il concetto di autorità sulla propria esperienza nel contesto della sua riflessione sull’esperienza del cinema.

<sup>8</sup> Insiste su questo punto Leavis 2008.

Bibliografia

Bloom, H., *Shakespeare: the invention of the human*, New York, Riverhead Books, 1998.

Cavell, S., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004.

Cavell, S., *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999.

Donatelli, P., *Etica. I classici, le teorie e le linee evolutive*, Torino, Einaudi, 2015.

Fiedler, L.A., *The stranger in Shakespeare*, London, Croom Helm, 1972.

Greenblatt, S., *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

Guicciardini, F., *Ricordi*, a cura di E. Pasquini, Milano, Garzanti, 1975.

Hall, K.F., *Othello and the problem of blackness*, in R. Dutton e J.E. Howard (a cura di), *A companion to Shakespeare's works*, vol. 1, *The tragedies*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 357-74.

Leavis, F.R., *Diabolic intellect and the noble hero*, in *The common pursuit* (1952), London, Faber and Faber, 2008.

Sanders, N., *Introduction*, in Shakespeare, W., *Othello*, a cura di N. Sanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Shakespeare, W., *Otello*, tr. it. di S. Quasimodo, in *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976.

Strauss, L., *Che cos'è la filosofia politica? Scritti su Hobbes e altri saggi*, Urbino, Argalia Editore, 1977.

Wilson Knight, G., *The Othello music*, in *The wheel of fire: Interpretations of Shakespearian tragedy* (1930), London, Routledge, 2001.