

# **IAGO, IL VENTRILOQUO**

## **ASSILLANTE**

### **UNA LETTURA DI *OTHELLO***

**LUIGI WEBER**

**Università di Bologna**

Amasi, re d'Egitto,  
sposò Laodice,  
bellissima  
fanciulla greca: e  
lui, che si  
mostrava  
compagno gentile  
in ogni altro caso,  
si trovò impotente  
a godere di lei, e  
minacciò di  
ucciderla,  
ritenendo che si  
trattasse di qualche  
stregoneria.

Montaigne, *Della*

*forza  
dell'immaginazione*

Con Iago,  
Shakespeare ci  
offre uno  
straordinario  
ritratto del *villain*  
come una sorta di  
santo capovolto,  
un santo *manqué*.

Auden, *Lezioni su  
Shakespeare*

Gelosia è amore  
che distrugge con  
intenzione di  
conservare.

Szondi, *Saggio sul  
tragico*

Se togliamo a  
Otello la sua  
vernice romantica  
e tutto ciò che fa  
opera lirica e *mélo*,  
la tragedia della  
gelosia e la  
tragedia della  
fiducia tradita  
diventano un  
dibattito tra Otello

e Iago, un dibattito  
sulla natura del  
mondo. Il mondo è  
buono o malvagio?

Kott, *I due*  
*paradossi di*  
*Othello*

Demand me  
nothing, what you  
know, you know.

From this

time forth, I never will speak word.

Iago

1. Più del silenzio carico di inestinguibile rancore di Aiace, come lo leggeva l'Anonimo del *Sublime*, più del leggendario ammutolire di Arthur Rimbaud, più del muso di sfinge del vecchio Pound, più del tacere di Antonioni, una poetica fattasi carne e sofferenza, più insomma di qualunque altro *cecidere manus*, l'abbandono della scena (e della parola) di Iago è il paradigma di come il sublime, appunto, coincida a volte con un taglio radicale, e la letteratura attinga il più alto grado di sé fuori da sé, o annullandosi.

L'Alfiere cui fu preferito un Michele Cassio qualsiasi<sup>[1]</sup>, e solo nel progetto di vendetta del Moro

riconquista funesti galloni da luogotenente<sup>[ii]</sup>, il più straordinario retore e persuasore occulto del teatro mondiale, a un tempo perfetto direttore d'orchestra e assoluto improvvisatore del male, guardando l'opera sua compiuta poggia la bacchetta. Le spiegazioni come i bis sono superflue, e non verranno concesse. E le invocate ritorsioni, le «cunning cruelty / That can torment him much, and hold him long»<sup>[iii]</sup> che dovrebbero aprirgli la bocca, sopraffine crudeltà di Stato in ogni caso risibili rispetto a ciò che egli ha inflitto a Otello, appartengono a un'altra scena, dove vi saranno forse grida, ma non più parole. La minaccia di Gratiano, «Torments will ope his lips»<sup>[iv]</sup>, sembra nascere già spuntata, Iago la sovrasta con il suo silenzio e pare non curarsene. Chi ha saputo manipolare i fantasmi della mente e del linguaggio altrui con tale ferocia, scatenando i propri demoni interiori contro tutto e tutti, non può davvero temere il pur sinistro baluginio dei ferri roventi.

L'evenienza è ancor più notevole perché Iago pronuncia da solo più di un terzo delle parole del dramma, con i suoi otto straordinari monologhi e i suoi tanti *a parte*, così che non ha torto chi ha osservato che la fine dell'azione scenica coincide con la fine del suo lavoro di regia e di commento in presa diretta. Iago racconta, Iago suggerisce, Iago allude, Iago interpreta, ma anche organizza scene (i duelli notturni), imposta ruoli (quando convince Cassio a implorare l'aiuto pietoso di Desdemona), corregge atteggiamenti (il «non alzatevi ancora»<sup>[v]</sup>, gettato a Otello in ginocchio, come un regista, inginocchiandoglisi accanto, che è parodia e indicazione attoriale insieme). Eppure la metateatralità è solo una delle componenti di questo personaggio inesauribile. Un santo *manqué*, dice di

lui Auden. Se santo doveva essere, sarebbe stato certo uno dei grandi mistici del Seicento, uomini posseduti da visioni di tale intensità da curvare, come campi gravitazionali potentissimi, il reale tutto intorno a loro<sup>[vi]</sup>.

2. Dodici diversi spettacoli, a corte, nell'arco di soli tre mesi e mezzo. Chi, più della compagnia di William Shakespeare, poteva ormai fregiarsi di un nome tanto altisonante come King's Men? Di questi drammi, messi in scena tra il novembre del 1604 e il febbraio del 1605, ben otto erano di mano del Bardo. E il primo, forse perché inedito, ad essere sottoposto al grazioso giudizio del nuovo re d'Inghilterra, Giacomo I Stuart, fu quello che nel libro mastro del Maestro di cerimonie appare registrato con il titolo di *The Moor of Venis*. Ossia, *Othello*. Si conoscono due versioni di *Othello* notevolmente divergenti, poiché basate su testimoni autonomi sebbene pubblicate a poca distanza: la stampa dell'in-quarto risale al 1622 e quella dell'in-folio al 1623. Un migliaio le varianti, e almeno 160 versi in più nell'in-folio, che appare depurato da tutte le espressioni blasfeme (in conseguenza di una legge del 1606, l'*Abuses of Players' Act*) e assai meno brutale nelle scelte linguistiche. Ma gli innumerevoli scollamenti tra i due testi lasciano praticamente intatta la parte di Iago, *character* che nasce per così dire perfetto e non viene più toccato, né dall'autore – se vogliamo attribuire a lui tagli e modifiche – né dai registi delle compagnie che per circa diciotto anni hanno messo in scena la tragedia prima della stampa.

Ripresa dalla settima novella della terza decade degli *Hecatommithi*, il novelliere del ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinthio da cui pure era stato tratto il *plot* di *Measure for Measure*, la storia del

Moro e dell'Alfiero nelle mani di Shakespeare divenne cosa profondamente diversa da ciò che era. Si semplificò nelle articolazioni, si oscurò nei toni, discese vertiginosa nell'interiorità dei protagonisti, rendendoli tutti in vario modo indimenticabili. Una delle peculiarità di *Othello* è che i suoi personaggi sarebbero perfetti per una commedia<sup>[vii]</sup>, e invece sono trapiantati, quasi senza esserne avvertiti, in una tragedia: si pensi all'ottuso Roderigo, pretendente respinto, al damerino crudele Cassio, il cui galateo affettato viene meno in assenza di Desdemona, e da una parte lo espone nudo e ridicolo della sua molle intolleranza al vino, perfetta per essere gabbato nei bagordi, la prima notte a Cipro, dall'altra gli lascia ostentare tutto il suo disprezzo nei confronti di Bianca, la cortigiana innamorata; e ancora si pensi a Brabanzio, padre di Desdemona, ingannato e umiliato in pubblico dalla figlia, si pensi a Emilia, la moglie di Iago, che fino all'atto finale del dramma non solo non subodora le trame del marito, ma motteggia faceta e risentita contro gli uomini e contro il Moro, come da copione comico. Perfino i ruoli minori di contorno, come il Doge con la battuta facile e Lodovico stupefatto di fronte al Moro ormai furioso di gelosia, si potrebbero adibire, senza mutar virgola, a un testo di tutt'altro tono.

3. La tragedia troppo spesso viene discosta dagli altri capolavori della maturità, da *Hamlet* e da *King Lear*, da *Macbeth*, *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*, perché, si dice, è compatta, organica, unitaria, in qualche modo classica e raciniana, assai meno ambigua e sfuggente di quelle opere indefinibili. Uno per tutti, George Steiner: «Per unità, Aristotele intendeva coerenza interiore e logica poetica, come si trovano in *Othello*»<sup>[viii]</sup>.

E invece no. Insieme ad *Hamlet* e a *King Lear*, rispettivamente la più enigmatica e la più cupa tra le tragedie, *Othello* è forse il *play* di maggior opacità e ferocia del canone shakespeariano, e il suo mistero è talmente ben congegnato da risultare quasi invisibile. In *Othello* sembra tutto chiaro, invece i conti, persino quelli dell'orologio, mirabile perfidia, non tornano mai. Shakespeare mette in opera un meccanismo meno appariscente ma più ardito del doppio *plot* di Edmund in *King Lear*: vi è, qui, come un duplice binario temporale, che di solito gli spettatori non percepiscono. I tempi sono estremamente compressi, tutto si svolge nell'arco dapprima di una tumultuosa notte veneziana (Atto I), quando la fuga d'amore di Desdemona viene scoperta e denunciata, e Otello accetta dal Doge l'incarico di difendere dai Turchi la roccaforte di Cipro, poi in circa trentasei ore (Atti II-V) sull'isola. In così breve lasso, con in più le trame di Iago a complicare le cose e i duelli a interromper le notti, è pressoché impossibile sia che il matrimonio venga consumato – e Otello stesso lo dichiara<sup>[ix]</sup> – sia che l'adulterio prenda corpo. Eppure, nella mente sconvolta del geloso, Desdemona e Cassio lo hanno tradito «migliaia di volte»<sup>[x]</sup>. La brevità di un pugno d'ore contro l'infinità del rovello interiore, che spalanca abissi tra le righe, in realtà inamovibili, del tempo reale. Ma la tentazione di Iago agisce anche entro le nostre menti, sicché di questo paradosso cronologico non ci avvediamo.

Ebbe a dire Gabriele Baldini: «il solo tema dell'opera, o quello, per lo meno, che tutti gli altri soverchia per potenza drammatica, consiste appunto nell'impenetrabilità, nel gremio segreto dei moventi di Iago»<sup>[xi]</sup>. Eppure Iago non sembra – sia sottolineato *sembra* – affatto reticente sulle radici del

suo furioso tramare. Di rancori ne sciorina almeno quattro, contro coloro che saranno le quattro vittime principali del suo operato: odia Otello perché non ha ricompensato la sua dedizione preferendogli come secondo ufficiale Cassio, e perché sospetta che il Moro per primo lo abbia tradito con la moglie Emilia, odia Desdemona perché la desidera, come tutti, ma la sa fedele, dunque intangibile, odia Cassio perché, lui pure, sarebbe stato suo supplente nelle funzioni coniugali, e infine sdegna proprio Emilia, definendola, con sommo spregio, «la mia berretta da notte»<sup>[xii]</sup> indossata da altri. Sono tutte ferite simboliche, in parte pretestuose e in parte autentiche, sulle quali l'alfiere ragiona con sorprendente chiarezza ma senza risolverne l'ambiguità, e noi saremmo in torto a tentare di farlo per lui: in un celebre passo di *Othello* il Moro, dilaniato, afferma: «By the world / I think my wife be honest, and think she is not. / I think that thou art just / And think thou art not. / I'll have some proof...»<sup>[xiii]</sup>. Lo stesso, modificando alcuni termini, potrebbe dire il suo perfido aiutante, che davvero non sa fino in fondo se credere alla calunnie contro la propria moglie, e nemmeno se desidera davvero Desdemona, e il primo a dibattersi nelle maglie della rete di ragno o nella pece<sup>[xiv]</sup> che immagina per gli altri, è proprio lui. Lo stesso, ancora, possiamo dirlo noi, che ci troviamo troppe risposte in mano, e tutte vere, o tutte false. Iago è così abile a torturare l'immaginario altrui perché è il suo, primariamente, un immaginario torturato, ed egli sente bene quanto le fantasie possano molcere non solo l'animo ma le carni. Tutti i deliri di Iago sono di esclusione: dal suo legittimo ruolo di luogotenente, dal suo statuto di amico fedele, dal proprio letto e da quello bramato di Desdemona, e

perfino dal suo grado di “padrone” bianco che deve tollerare il grave di servire a un padrone nero.

4. Non meno che sconcertante doveva apparire, al pubblico elisabettiano, una messa in scena con un protagonista di colore, nobile di origini e puro di cuore, abile nell’uso delle armi e nel comando degli uomini, maestro di una retorica ornatissima e sontuosa, carico d’anni e di esperienza. Un uomo che sì, si macchia di un omicidio terribile spegnendo la giovane moglie innocente e innamorata, ma che appare sempre una *vittima*, mai come un carnefice, e vittima non di se stesso, non di una sua congenita propensione alla violenza o alla lussuria, o di una debolezza d’intelletto, bensì di un mostruoso potere esterno, nascosto dietro la maschera fededegna dell’*honest* Iago. Il Moro (*Moor*), al pari dell’Ebreo (*Jew*), incarnava da secoli in Europa il soggetto malefico e infido per eccellenza, il portatore di tutte le nequizie, dalla lascivia all’avidità, crudele d’un sadismo compiaciuto del proprio agire gratuito. In Shakespeare viene rivestito di tratti tutti positivi: nemmeno la scena dell’uccisione di Desdemona, che è una straziante uccisione *amorosa*, un rituale nuziale costretto a capovolgersi nel suo opposto, nemmeno quel momento riesce a renderlo davvero odioso o spregevole.

Esiste, nella storia del più blasonato tra i generi letterari, un altro caso paragonabile di eroe tragico che toglie la vita a qualcuno che ama, o dovrebbe amare, per errore, per ignoranza? Sovviene, irresistibile, l’*Edipo Re*. La tragedia di Otello, che è poi il dramma di cui è protagonista Iago, può esser letta come una versione secolare della sventura di Edipo. Anche il Moro, accecato dalle parole del letale oracolo che è il suo Alfiere, e che parla per paradossi,

o per rovesciamenti, compie il peggiore dei crimini perché accecato da messaggi letti a rovescio. Tutte le parole di Iago sono parole di *sotterfugio*, parole in maschera, e dicono sempre l'altro da sé, come nei magnifici giochi di parole zoomorfi e oltraggiosi della scena iniziale<sup>[xv]</sup>, o nel perfetto «Lie... », che Otello interpreta come “giacere” in senso erotico, ma che si autodenuncia, naturalmente, come “Menzogna”<sup>[xvi]</sup>. Anche l'*Edipo Re*, inoltre, è una tragedia epistemologica intrecciata con la sessualità: un desiderio bruciante di conoscenza veritiera che si rivela distruttivo, e *contaminante*. «Otello – scrive il filosofo Stanley Cavell – ha scommesso tutto sulla propria purezza, e ha bisogno di trovarne conferma in quella di Desdemona»<sup>[xvii]</sup>. L'ossessione della purezza è ciò che genera l'ossessione della contaminazione per via sessuale, il terrore del sangue versato che diventa immagine persecutoria nel fazzoletto ricamato di fragole, ossia *macchiato di rosso*, come delle lenzuola nuziali: le stesse, ma intonse, che Desdemona fa posare sul letto dove verrà uccisa, e dove ancora non verrà versato sangue, perché l'uccisione sarà incruenta. Il ricamo sul fazzoletto, oggetto d'artificio, prova inesistente, fabbricata, diventa lo spiraglio, minimo ma onnipotente, da cui riemerge tutto il Caos interiore al quale Otello era sfuggito, in una vita, con l'abilità del suo cuore, della sua mano, della sua parola, e che si manifesta, prima ancora che nell'omicidio, in alcuni scomposti, deliranti, modernissimi monologhi, dietro ai quali occhieggia l'*imprinting* della lingua malevola di Iago, che si fa ventriloquo assillante del suo superiore.

Al polo opposto di questa *innocenza* di entrambi, Desdemona e Otello, sta un correttivo che li rende

magnificamente autentici, ossia la loro parziale colpevolezza. Nessuno è del tutto innocente. «Heine era sconcertato dal fatto che Desdemona avesse le mani umide. E, a volte, si rattristava al pensiero che Iago non avesse tutti i torti»<sup>[xviii]</sup>. Lo sconcerto del poeta tedesco è già una sostanziosa analisi critica: la giovane donna veneziana è la virtuosa più carnale che si sia mai vista, infatti Kott chiosa giustamente che «Desdemona è fedele, ma deve avere anche qualcosa della sguadrina. Non *in actu*, ma *in potentia*. Altrimenti il dramma non starebbe in piedi, perché Otello sarebbe ridicolo. Ora, Otello non deve essere ridicolo. Desdemona è ossessionata sessualmente da Otello, ma tutti gli uomini – Iago, Cassio, Roderigo – sono ossessionati da lei. Vivono nel suo clima erotico»<sup>[xix]</sup>. Non dobbiamo dimenticare che la tenera sollecitudine e l'affetto squadernati dalla ragazza in difesa di Cassio contrastano non poco con l'atteggiamento vile e meschino di lui nei confronti di Bianca. Come dire, insomma, che Desdemona combatte la battaglia da cui sarà condotta a morte in favore di qualcuno non poi così meritevole della sua intercessione. O la veneziana è una cattiva interprete di caratteri, e scambia Cassio per qualcosa che egli non è affatto, oppure la sua carità era in qualche misura tramata, magari inconsapevolmente, di un diverso sentimento.

Il turbamento di Heine, che oggi vien da passare sotto silenzio perché ci disturba nella sua sostanza razzista, e invece va considerato appunto per comprendere la forza d'impatto di un'opera scritta all'alba del XVII secolo – nel Settecento in Francia Otello lo si mutava in un arabo per non spaventare troppo il pubblico – lo spingeva a ripensare al grande precedente del Moro, nel *Titus Andronicus*: «“In entrambi i casi” scriveva “è trattata con particolare

insistenza la passione di una bella donna per un brutto negro”»<sup>[xx]</sup>. Ma l'intuizione di Heine va corretta: l'aspetto affascinante della parentela tra *Othello* e il *Titus* non risiede nel nero, quanto nella sua trasformazione in bianco: Aaron come Iago è un malvagio integrale, solo che la gratuità di Aaron è stereotipata, pregiudiziale, falsa, quella di Iago insondabile e terrificante. Alcuni secoli prima di Conrad, Shakespeare aveva intuito che il cuore della tenebra non si nasconde nelle inesplorate regioni dell'Africa tropicale, bensì tra le brume dell'Occidente.

5. Prima di concludere, un'ultima questione, che parrà marginale, e invece è molto importante: dov'è finito, in *Othello*, il clown, o se si vuole il *fool*, quella figura comicamente tetra, saturninamente ilare, che manifesta l'unità dei contrari nell'irripetibile crogiuolo di risa e lacrime che è il dramma shakespeariano? Amleto ne assume i panni in prima persona, per condurre la propria investigazione e additare lo scandalo della corte di Elsinore, il Matto accompagna il vecchio Lear e lo tormenta a lungo con le sue acuminate verità paradossali. In *Othello* invece il clown ha un ruolo men che minimo, tanto è vero che Emilia ne farà in parte le veci, nella scena terza dell'atto IV, scherzando con Desdemona intorno alla possibilità del tradimento. Una scena, sia detto per inciso, dove Emilia si pronuncia a favore dell'adulterio, e che tuttavia sgombra definitivamente il campo sulle dicerie che Iago ha accolto intorno alla moglie. Ma è, ancora una volta, proprio Iago, a sostenere il ruolo del clown nella tragedia<sup>[xxi]</sup>, e non soltanto in quella strabiliante e oscena schermaglia verbale con cui offende a Cipro la giovane novella sposa del suo comandante (II, i). Lì, anzi, dove

l'aggressività di Iago contro Desdemona si fa patente, ed è l'unica scena nella quale l'alfiere si dimostri affatto *onesto* e persino screanzato<sup>[xxii]</sup>, lui di cui tutti si fidano così ciecamente, lì vediamo davvero manifestarsi il genio di Shakespeare, che sa perfettamente di aver confezionato una commedia che precipita in tragedia, contro ogni sistema dei generi letterari. Una scena che dovrebbe esser brillante e divertente, canonico esempio di satira contro le donne, diviene gradualmente inquietante, perché Iago vi dimostra, improvvisando, di saper ricondurre al male qualunque cosa. In un dramma tutto costruito intorno al dialogismo tra due poli verbali, la purezza di Otello e la corruzione di Iago, questa è una cupa anticipazione del trionfo del negativo.

---

[i] IAGO "I have already chosen my officer" / And what is he? / Forsooth, a great arithmetician, / One Michael Cassio, a Florentine, / A fellow almost damn'd in a fair wife, / That never set a squadron in the field, / Nor the deviation of battle knows / More than a spinster, unless the bookish theoretic, / Wherein the togged consuls can propose / As masterly as he: mere prattle without practice / Is all his soldiership: [...] (*Othello*, I, i, 18-27).

[ii] OTHELLO [...] now art thou my lieutenant.

IAGO I am your own for ever. (*Othello*, III, iii, 485-6).

[iii] *Othello*, V, ii, 334-335.

[iv] *Othello*, V, ii, 334-335.

[v] «Do not rise yet.» *Iago kneels* (*Othello*, III, iii, 469).

[vi] Al contrario, più facilmente, Bloom parla di *diavolo*: «La letteratura moderna non è riuscita a superare Iago; quest'ultimo continua a essere il perfetto diavolo dell'Occidente, superbo in veste di psicologo, drammaturgo, critico drammatico e teologo negativo», H. BLOOM, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, Rizzoli, 2001, p. 331. Ma Iago, se pure commercia con l'inferno e la notte («Hell and night /

Must bring this monstrous birth to the world's light», *Othello*, I, iii, 401-402), non è un diavolo, non più di quanto lo sia Ivan Karamazov.

[vii] «Jago è l'estrema trasformazione» avverte Guido Paduano «del servo plautino che – il più delle volte per favorire gli amori del padroncino – irretisce il padrone in una trappola che pure consiste nell'elaborazione di una situazione immaginaria: da essa il padrone esce perdendo una somma di denaro ed esponendo ciò di cui essa è l'equivalente simbolica, l'autorità e la dignità del *pater familias*», cfr. G. PADUANO, *Shakespeare e l'alienazione dell'io. Quattro letture*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 49-50.

[viii] G. STEINER, *Morte della tragedia*, (1980<sup>2</sup>), Milano, Garzanti, 1992, p. 165.

[ix] « The purchase made, the fruits are to ensue, / The profit's yet to come 'twixt me and you» (*Othello*, II, iii, 9-10). Si ricordi che Otello parte da Venezia la notte stessa della designazione, e Desdemona lo raggiunge su un'altra nave, accompagnata da Iago.

[x] «A thousand thousand times», (*Othello*, IV, i, 188).

[xi] G. BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, (1964), Torino, Einaudi, 2001, p. 411.

[xii] «For I fear Cassio with my night-cap too», (*Othello*, II, ii, 302).

[xiii] *Othello*, III, iii, 389-391.

[xiv] «So will I turn her virtue into pitch / and out of her goodness make the net / That shall 'enmesh 'em all», (*Othello*, II, iii, 351-353).

[xv] «you'll have your daughter cover'd with a Barbary horse; you'll have your nephews neigh to you; you'll have your coursers for cousins, and gennets for germans» (*Othello*, I, i, 110-113). Ne ha fornito una lettura minuziosa e convincente A. SERPIERI nel classico *Otello: l'eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Milano, il Formichiere, 1978.

[xvi] OTHELLO But what? / IAGO Lie. / OTHELLO With her? / IAGO With her, on her, what you will. (*Othello*, IV, i, 34).

[xvii] S. CAVELL, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare* (2003), Torino, Einaudi, 2004, p. 154.

[xviii] J. KOTT, *I due paradossi di Otello*, in *Arcadia Amara: la Tempesta e altri saggi shakespeariani*, Milano, il Formichiere, 1978, p.

139

[xix] *Ibidem*.

[xx] *Ibidem.*

[xxi] «Con Iago, Shakespeare inventa un poeta comico dal sadismo sublime, un arconte del nichilismo che gode nel riportare il dio della guerra a una notte non creata», H. BLOOM, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 347.

[xxii] «In Iago la rappresentazione dell'amore è legata alla ostilità per la "natura della donna" [...]. Ciò che dice delle donne è inequivocabile, e per di più eccezionalmente ingiurioso e spropositato, nel momento in cui il suo "comizio" sull'amore diventa, o rischia di diventare, un atto di seduzione nei confronti di Desdemona, quasi l'equivalente di quello che Freud individua nel "motto osceno": scena di denudamento simbolico per attirare l'altro», cfr. M. GRANDE, *Otello: Eros e Caos*, in AA. VV., *L'eros in Shakespeare*, a cura di A. Serpieri e K. Elam, Parma, Pratiche, 1988, p. 182.

***Bibliomanie.it***