

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Le allegre comari di Windsor
Amleto
Antonio e Cleopatra
La bisbetica domata
Come vi piace
Commedie romantiche
Coriolano
Cymbeline
La dodicesima notte
Doppia falsità
Enrico IV (Parte I-II)
Enrico V
Giulio Cesare
Macbeth
Il mercante di Venezia
Misura per misura
Molto strepito per nulla
Re Lear
Riccardo II
Riccardo III
Romeo e Giulietta
Sogno di una notte di mezza estate
Sonetti
La tempesta
Tito Andronico
Tragedie
Tutto è bene quel che finisce bene

William Shakespeare

OTELLO,
IL MORO DI VENEZIA

Introduzione, traduzione e note
a cura di Alessandra Petrina

Testo inglese a fronte

Pubblicato per

BUR
Rizzoli

da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2024 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-18273-7

Titolo originale dell'opera:
Othello

La traduzione è stata condotta su
William Shakespeare, *Othello*, a cura di E.A.J. Honigmann,
The Arden Shakespeare, Bloomsbury, London 1997.

Prima edizione BUR Classici: settembre 2024

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 /RizzoliLibri

 @rizzolilibri

 @rizzolilibri

INTRODUZIONE

Otello: una tragedia essenziale ed estrema

1. Guerre private e pubblici conflitti

Una convenzione teatrale della Londra elisabettiana e giacobina prevedeva che l'ultimo personaggio a prendere la parola in scena fosse anche colui (o, più raramente, colei) che, avendo un ruolo di autorità nella scala sociale, anche se marginale nel dramma, potesse assumere la funzione del Coro e portare il conflitto a una conclusione. Così, alla fine di *Romeo e Giulietta*, ascoltiamo un breve discorso del Principe, governatore di Verona, che formalmente proclama il valore del sacrificio dei due giovanissimi protagonisti e il ristabilire dell'ordine sociale nella città, attraverso la riappacificazione delle due famiglie rivali.¹ Abbiamo così la sensazione che la triste fine dei due amanti si sia convertita in momento catartico. Che si tratti di una tragedia o di una commedia, la conclusione porta all'instaurazione di un nuovo ordine (implicitamente più stabile del precedente): frammenti della trama che in precedenza erano stati visti separatamente ora convergono, e l'azione scenica evolve verso l'armonia.²

In maniera analoga, le scene di apertura dei drammi hanno una funzione regolata dalla convenzione, dal

¹ A questo proposito si veda J.W. Draper, «Closing Lines of Shakespeare's Plays», *Neuphilologische Mitteilungen*, 70, 1969, pp. 706-714.

² T. Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Clarendon Press, Oxford 1988, pp. 273-280.

momento che la loro funzione primaria è quella di mettere gli spettatori in grado di entrare nel vivo dell'azione. Shakespeare gioca con queste convenzioni dando la parola, all'inizio dei suoi testi, a personaggi secondari che, apparentemente senza rendersene conto, evocano un'appropriata ambientazione in termini sia storico-geografici sia psicologici: nel caso delle tragedie, attraverso queste scene iniziali si propone una situazione di squilibrio che potrà essere risolta solo nella catastrofe finale. Questo è molto evidente, ad esempio, nella scena di apertura di *Macbeth*, in cui gli incantesimi delle streghe creano un'atmosfera allucinata, in cui è difficile distinguere la realtà dall'incubo; o in *Amleto*, in cui il dialogo iniziale tra i soldati di guardia sugli spalti del castello, apparentemente casuale, getta gli spettatori in un clima di incertezza e di sospetto.

Otello, tragedia della piena maturità shakespeariana (probabilmente messa in scena per la prima volta nel 1604), fa uso di queste convenzioni in modo estremamente consapevole. Ad apertura di sipario, due uomini stanno litigando: uno accusa l'altro di averlo ingannato, l'altro si difende gettando ogni colpa su un non meglio identificato comandante dell'esercito. I due personaggi sulla scena sono, come lo spettatore scoprirà tra poco, Iago, un soldato, e Roderigo, un giovane nobile: questi, infatuato di Desdemona, accusa Iago di avergli tenuto nascosto il matrimonio della donna con Otello. Iago, a sua volta, giustifica la necessità della finzione, dato il ruolo di sottoposto, ma dichiara di sentire solo odio per il proprio comandante. Il pubblico che assisté alla prima rappresentazione poteva naturalmente essere del tutto all'oscuro della storia che veniva rappresentata: la novella di Giovan Battista Giraldo Cinzio che costituisce la fonte principale di *Otello* era stata tradotta in francese, ma non esistevano traduzioni inglesi, e per la maggior parte del pubblico di quell'epoca leggere in una

lingua straniera era impresa impossibile.³ Shakespeare introduce il nome di Iago immediatamente, al secondo verso, e quello di Cassio al verso 19, ma nel corso di questa prima scena il nome di Otello non appare mai: si allude al protagonista attraverso una serie di spregiativi, chiamandolo prima «Sua Negritudine» (*his Moorship*, v. 32), poi «Moro» (*Moor*, vv. 39, 56, 114, 124, 145, 162, 175), per poi continuare con «labbrone» (*thick-lips*, v. 66), «vecchio caprone nero» (*old black ram*, v. 87) e «cavallo berbero» (*Barbary horse*, v. 110). Dovremo aspettare fino alla terza scena del primo atto per sentire il nome di Otello, quando il Doge finalmente si rivolge a lui chiamandolo «Valoroso Otello» (*Valiant Othello*, v. 1.3.49), un appellativo che fa riferimento alle doti di comandante militare, di cui Venezia in questo momento ha disperatamente bisogno.

Lo stratagemma adottato da Shakespeare crea fin dall'inizio un senso di spaesamento: nel lungo dialogo del terzo atto in cui insinua i primi dubbi nella mente di Otello, Iago afferma, con una certa malizia, che «Dovremmo tutti essere ciò che sembriamo» (*Men should be what they seem*, v. 3.3.129). È una frase che sembra a noi spettatori un luogo comune, e che appare quasi un'ovvietà alla mente ancora aperta e fiduciosa di Otello; ma il dialogo iniziale ci ha mostrato che «ciò che sembriamo» dipende in larga misura dal modo in cui siamo rappresentati. Per buona parte del primo atto, prima di entrare in scena, Otello è stato rappresentato come una persona di colore, un soldato, un vecchio, un uomo di grande potenza sessuale; tutte le qualità che Desdemona ha visto in lui e che hanno fatto sì che lo

³ Per l'originale novella italiana, si veda G.B. Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommitti*, a cura di Susanna Villari, Salerno Editrice, Roma 2012. Per la traduzione francese, *Premier volume des Cent Excellentes Nouvelles de M. Iean Baptiste Giraldy Cynthien, Gentilhomme Ferrarois*, Abel l'Angelier, Paris 1584. La prima traduzione inglese apparve solo nel 1753.

amasse non appaiono in superficie. Del resto, Desdemona stessa dirà «Il volto di Otello l'ho visto nel suo cuore» (*I saw Othello's visage in his mind*, v. 1.3.253), suggerendo così che il *sembrare*, l'apparenza esterna, porta all'inganno: l'amore è un processo di conoscenza delicata e attenta, mentre la conoscenza superficiale si affida a frasi e impressioni. Shakespeare ce l'ha dimostrato costringendoci a pensare a Otello in un modo (il «vecchio caprone», il «cavallo berbero») che poi viene smentito dal protagonista stesso e da chi lo ama. Il processo di spaesamento della scena iniziale offre dunque la chiave di lettura dell'intero testo, che si gioca tutto sull'equivoco e sull'inganno.

Qualcosa di analogo succede nella scena finale: anche in questo caso Shakespeare manipola la convenzione teatrale dell'epoca per rappresentare la conclusione del suo lavoro. Immaginiamo un palcoscenico su cui vediamo i cadaveri di Desdemona, soffocata da Otello, di Emilia, pugnalata da Iago, e di Otello stesso, che si è tolto la vita. Tra gli altri personaggi, due feriti, Cassio e Iago, mentre Roderigo è stato ucciso in una scena precedente, e Bianca, da quello che si può intuire, imprigionata con una falsa accusa. I rimanenti personaggi che popolano la scena – Lodovico, Montano, Graziano – non hanno preso parte all'azione se non incidentalmente, e nel corso del dramma hanno avuto un ruolo molto marginale, di testimoni occasionali. Tuttavia, sta a uno di loro, Lodovico, pronunciare le parole finali: nel suo breve discorso conclusivo, egli tenta di riportare ordine in un luogo di delitto, richiamando implicitamente la suprema autorità veneziana. A Iago viene ingiunto di contemplare «il sanguinoso carico di questo letto» (v. 5.2.361), come a evocare un rimorso da cui sappiamo egli è assolutamente immune; a Montano toccherà punirlo, anche se non ci viene dato alcun dettaglio in merito, mentre Graziano riceve in eredità i beni di Otello,

e Lodovico va a riferire a Venezia. Ma i tre cadaveri in scena, nelle parole di Lodovico, vengono privati di ogni individualità: «questo spettacolo avvelena lo sguardo» (*The object poisons sight*, v. 5.2.362), ed è bene che venga nascosto.

In altri drammi shakespeariani, le parole conclusive confermavano il ruolo catartico della tragedia: abbiamo già visto il discorso finale del Principe di Verona in *Romeo e Giulietta*, ma altrettanto si può dire del finale di *Macbeth*, in cui l'uccisione del tiranno sembra condurre a un periodo di pace per la Scozia, e persino di *Amleto*, in cui la morte dell'intera famiglia reale di Danimarca e l'arrivo in scena di Fortebraccio preludono a un profondo rinnovamento politico. In *Otello* invece i personaggi sopravvissuti sembrano provare, alla fine, quasi un senso di vergogna: l'autorità veneziana si è sempre mostrata distante e disinteressata alla tragedia privata, anche se essa colpiva membri delle più nobili famiglie, e questa esibizione di passioni, di gelosia e di rimorso, suscita scandalo, e chiede di essere celata. Come il Doge, nel primo atto, si era sbarazzato rapidamente dei lamenti e delle proteste di Brabanzio, una volta reso si conto che rischiava di danneggiare Otello, la migliore speranza dell'esercito (vv. 1.3.47-287), così Lodovico, cugino di Desdemona, nel vederla insultata e picchiata dal marito, non interviene e si limita a esclamare «Mio signore, a Venezia non ci crederebbero» (*My lord, this would not be believed in Venice*, v. 4.1.241). La scena conclusiva non fa che confermare l'imbarazzo della cosa pubblica di fronte alla tragedia privata.

Il contrasto tra eventi pubblici e conflitti privati è uno degli assi portanti di *Otello*. Dato il titolo – *Otello, il Moro di Venezia* – il pubblico tende ad associare l'intera tragedia con Venezia, città nella quale prende le mosse l'azione. Ma dopo il primo atto, e dopo la definitiva rottura tra Brabanzio, senatore e rappresentante della

potenza veneziana, e la figlia Desdemona, l'azione si sposta a Cipro, isola assediata, luogo di perenne conflitto tra Cristiani e Musulmani. Tuttavia, Venezia rimane sempre sullo sfondo: punto di riferimento politico e religioso per il protagonista, apparente garanzia di stabilità e di giustizia per tutti i personaggi, e naturalmente protagonista di un conflitto che investe l'intero Mediterraneo, quello tra Occidente e Impero ottomano. La guerra, che negli anni in cui Shakespeare scriveva aveva già condotto alla perdita di Cipro e alla decadenza della potenza veneziana, non viene mai portata direttamente in scena. Assistiamo alla concitata reazione del Senato alla notizia che la flotta ottomana è in movimento, e Cassio descrive a Desdemona sbigottita, appena sbarcata a Cipro, una «gran battaglia del mare e dei cieli» (*The great contention of the sea and skies*, v. 2.1.92); ma a differenza di quello che avviene in drammi storici come *Riccardo III* o *Enrico V*, combattimenti e soldati non sono mai presenti in scena, e lo spettatore percepisce il conflitto sempre in lontananza, una minaccia costante ma mai presente.

È però la guerra che determina l'azione, trascinando Otello e gli altri a Cipro; ogni avvenimento sull'isola è pervaso da un senso di precarietà e di pericolo che ha a che vedere con gli avvenimenti pubblici che fanno da sfondo alla tragedia privata.⁴ Nelle battute iniziali, Brabanzio parla di Venezia come della «nostra» nazione, dove si trovano le migliori famiglie e i giovani più promettenti; poco prima di suicidarsi, nella scena conclusiva, Otello cercherà di conservare un po' del proprio onore ricordando a tutti «Ho reso dei servizi allo Stato»

⁴ Si noti anche che l'occupazione veneziana di Cipro fu storicamente caratterizzata da abusi e crudeltà. Si veda S. Panteli, *A History of Cyprus. From Foreign Domination to Troubled Independence*, East-West Publications, London 2000, p. 24.