

Quaderni  
della ricerca

7



**Kings and Clowns**  
Il (non)senso  
del tragicomico

  
UniorPress

*a cura di*  
Rossella Ciocca  
e Bianca Del Villano

In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università di Napoli L'Orientale  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

### **Quaderni della ricerca – 7**

*Direttrice della collana*

ROSSELLA CIOCCA

*Comitato editoriale*

GUIDO CAPPELLI

GUIDO CARPI

FEDERICO CORRADI

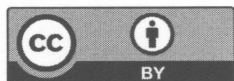
AUGUSTO GUARINO

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**UniorPress**

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-229-8

## Indice

BIANCA DEL VILLANO

Introduzione

*Kings and Clowns*. Percorsi e ricorsi del tragicomico 11

### Sezione 1 - Dal personaggio all'attore

LORENZO MANGO

Polonio, quando il grottesco infastidisce il tragico 21

ANGELA LEONARDI

Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in *Othello* 31

ROBERTO D'AVASCIO

Monarchi, buffoni, attori: tragedia della regalità  
e soppressione del comico nel teatro di John Ford 45

STEFANO MANFERLOTTI

Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi 63

CLAUDIO VICENTINI

Che cosa fanno David Garrick attore tragico  
e Joe Grimaldi re dei clown 81

### Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore

PAOLO SOMMAIOLO

La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffaele Viviani 97

IRMA CARANNANTE

"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco  
e l'"irrapresentabile" della storia 113

ANNAMARIA SAPIENZA

"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo 125

ANGELA LEONARDI

**Iago: un clown che fa paura.  
Deformazioni del comico in *Othello***

*Abstract*

Iago è, senza dubbio, uno dei *villain* più affascinanti del teatro elisabettiano. Sin dalle prime scene emergono i tratti che maggiormente lo caratterizzano: la violenza e l'ambiguità dell'espressione linguistica e la scaltrezza nel mutare repentinamente atteggiamento e linguaggio a seconda delle circostanze e dell'interlocutore di turno. Ma se a ciascuno degli altri personaggi Iago si rivela in una soltanto delle sue molteplici identità fittizie, allo spettatore è dato invece di intuirne i veloci 'cambi di maschera' e di percepirne, come diretta conseguenza, la natura polivalente e falsa. Questo saggio, soffermandosi su quelle scene in cui l'alfiere assume i tratti – riformulati, ribaltati o 'deformati' – di personaggi della tradizione comica quali il *servus callidus* plautino o il *jester* inglese, si propone di dimostrare come alcune peculiarità del suo carisma negativo derivino proprio dagli effetti particolarmente prolifici sortiti in lui da quella commistione tra elementi tragici e comici su cui si fonda molta della potenza drammatica di *Othello*.

Parole chiave: Shakespeare, Iago, *villain*, *jester*, tragicommedia .

In *Othello* – l'opera che A.C. Bradley definì "the most painfully exciting and the most terrible"<sup>1</sup> fra le tragedie di Shakespeare – c'è poco o nulla da ridere. Eppure, gran parte della critica, soprattutto nel corso del XX secolo, è stata concorde nell'individuare molti elementi tipici della commedia. Se in Brabantio, ad esempio, emergono tratti del *senex* plautino e in Otello attitudini da *miles gloriosus*, non risulta difficile cogliere in Desdemona atteggiamenti da eroina comica e in Roderigo, Emilia e Bianca aspetti che ricordano le maschere della Commedia dell'Arte. Ma il personaggio in cui le contaminazioni tra tragico e comico sortiscono gli effetti più inediti – e al tempo stesso più potenti dal punto di vista della valenza drammaturgica – è Iago: in lui svariati tratti caratteristici dei personaggi comici divengono oggetto di riformulazioni, innovazioni, talvolta di veri e propri capovolgimenti che ne mutano la na-

<sup>1</sup> A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904), London, Penguin, 1991, 168.

tura caricandola di segni opposti e, di conseguenza, tragici. Si tratta di veri e propri ‘percorsi deformanti’ di cui Shakespeare si serve per incidere sulle maschere comiche i lineamenti contorti della malvagità e per insinuare nei dialoghi brillanti – all’apparenza inoffensivi – gli stratagemmi logico-retorici che conducono a quegli equivoci letali di cui si alimenta la sostanza tragica dell’intera opera.

Nel corso della prima scena di *Othello*, il Moro viene presentato – attraverso le parole di Iago e Roderigo – come l’archetipo tradizionale, ben noto agli inglesi elisabettiani, del nero barbaro e lascivo, brutale e demoniaco, di cui Shakespeare aveva già fornito, nel personaggio di Aaron del *Titus Andronicus*, un modello esemplare. A conferire al generale Otello i tratti del prototipo negativo del Moro è, in primo luogo, Iago. Eppure, sin dal principio dell’opera, e poi in modo esponenziale e irreversibile sino al tragico epilogo, si attiva un processo di rifrazione e conseguente trasferimento, proprio sul personaggio di Iago, della quasi totalità degli elementi distintivi mediante i quali lui stesso aveva costruito la mostruosa immagine, *in absentia*, di Otello.

Il bianco alfiere si rivela presto, infatti, il detentore di quelle peculiarità negative che l’immaginario collettivo attribuiva agli uomini dalla pelle nera: la perfidia, la natura sanguinaria, l’inclinazione alla lussuria e alla slealtà. Un “paradosso coloristico”, osserva Giorgio Melchiori, che:

[...] è realizzato non tanto come principio morale, ma come espressione dell’ambiguità e polivalenza della natura umana, nel contesto di quella dialettica tra apparenza e realtà che è il motivo centrale, la struttura portante di quasi tutte le tragedie (e commedie) dello Shakespeare maturo. La figura retorica del paradosso costituisce il fondamento delle strutture linguistiche e iconiche dell’*Othello*, organizzate con estrema perizia nello svolgimento dell’opera.<sup>2</sup>

La figura retorica del paradosso si esplicita attraverso logiche di opposizione e ribaltamento che investono tutti i piani dell’espressione, da quello linguistico-retorico a quelli inerenti alle strutture drammaturgiche e alla caratterizzazione dei personaggi. Già la struttura dell’opera, che appare ricalcata su quella di una commedia, costituisce in sé un paradosso. Tra i primi a sottolinearlo fu Stephen Rogers, individuando nell’inversione dei modelli della commedia classica il nucleo tragico di *Othello*: “[...] Othello achieves much of its tragic power through the adaptation, often the rearrangement or inversion, of techniques, devices, and other materials traditionally belonging

<sup>2</sup> Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 1994, 479.

to comedy”.<sup>3</sup> Oltre a discernere, nella struttura dell’opera, lo schema capovolto di una commedia,<sup>4</sup> Rogers individua, in ciascuno dei personaggi, uno o più antenati della commedia classica:

Brabantio, for instance, is the possessive father, like the wrathful Egeus in *A Midsummer Night’s Dream*. Roderigo is the “gulled gentleman” – except that Iago cheats him of his life as well as his money. Emilia is the “wordly-wise confidant (at least in IV. iii), and Cassio is both the bookish soldier and the comic drunkard. In such a view, Othello is the jealous husband (reminiscent of Chaucer’s carpenter or Wycherley’s Pinchwife) and the *miles gloriosus* or “vain bragging Thrasso.” Iago’s diverse ancestry has been traced not only to the Senecan hero-villain and the Renaissance Machiavel but to the Vice of the moralities and the “intriguing slave or fallax servus” of Roman Comedy.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Stephen Rogers, “Othello: Comedy in Reverse”, *Shakespeare Quarterly*, XXIV, 2 (1973), 210-220; 210.

<sup>4</sup> La scena in cui, nel primo atto, Otello e Desdemona giustificano ed esaltano di fronte alla Serenissima il loro amore connotandolo come eroico e capace di vincere qualsiasi avversità potrebbe essere, secondo Rogers, quella conclusiva di una commedia: “The scene in the senate chamber, which makes public the union of natural excellence and heroism, might seem, when viewed by itself, to crown a comedy already played. The lovers have surmounted the barriers of race, country and social class, which were traditional in Roman comedy. They have asserted the claims of nature against the “thin habits and poor likelihoods of conventional prejudice. They have, in brief, passed summarily through the usual “broils and troubles” that beset lovers in “spring” or “festive” comedy – that is, the pattern of *A Midsummer Night’s Dream* or *As You Like It* or the Beatrice-Benedick plot in *Much Ado about Nothing*”, *ivi*, 212.

<sup>5</sup> *Ivi*, 210. Susan Snyder, in *The Comic Matrix of Shakespeare’s Tragedies*, sostiene che in *Othello* “the comic success precedes tragic catastrophe” (Princeton, Princeton University Press, 1979, 70), mentre Barbara Heliodora C. de Menonça, oltre a sottolineare che “of all the tragedies *Othello* is the only one that relies largely on plot for its development, which is in itself a characteristic of comedy rather than of tragedy”, procede ad una accurata analisi in cui rileva numerose affinità tra Iago e lo Zanni della Commedia dell’arte: “And in this comic structure of plot is to be considered Iago’s position as *meneur-de-jeu*, as Zanni, as Harlequin, above all as Brighella; no matter what the name, he is a servant who is working for his own advancement when he should be serving his master. The very idea of advancement, which is so important in Shakespeare, does not exist at all in Cinthio, and yet it is one of the most important aspects of *Zanni* [...] As the action opens two men are talking and one of them, Iago, is obviously indignant because he had not been promoted to lieutenant (a *lese-majeste* crime in terms of any Zanni’s ego), claiming further that ‘three great ones of the city’ had ‘off capped’ to the general on his behalf”, “Othello: a Tragedy Built on a Comic Structure”, *Shakespeare Survey*, XXI (1968), 31-38. A sottolineare tratti in comune tra *Othello* e alcune altre commedie dello stesso Shakespeare, in particolare *Much Ado About Nothing*, è invece John Velz in *Teaching Shakespeare*, ed. by Walter Edens *et al.*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 30-31.

Nel caso di Iago, i predecessori nella storia del teatro occidentale sono particolarmente numerosi, e il loro accostamento disegna un percorso caratterizzante che accoglie, nel suo sviluppo, modelli in aperto contrasto tra loro: da una parte i “cattivi”, partendo dal *villain* seneciano e dal *Vice* medievale<sup>6</sup> sino al ‘Machiavel’ rinascimentale, dall’altra il personaggio collocabile all’estremità opposta della linea dei tipi drammaturgici, vale a dire il comico plautino per eccellenza, il *fallax servus* (o *servus callidus*). Appare evidente che quella dialettica contrastiva fondata sul paradosso e individuata da Melchiori come energia vitale dell’opera raggiunge il suo massimo potenziale drammatico nel personaggio di Iago, il quale si configura non solo come perfetto emblema di una sistematica – e proprio per questo sconcertante – commistione di elementi derivanti da prototipi di segno contrario ma anche come attivatore, nelle coscienze dei suoi interlocutori, di meccanismi oppositivi che ledono le singole *personae* agendo, di conseguenza e in modo distruttivo, sulle dinamiche della loro interazione sociale.

Nel dialogo d’apertura, i segnali della natura polivalente di Iago, seppure già decisivi se colti a seguito di una lettura meditata del testo, restano, nella percezione di uno spettatore che assiste all’opera per la prima volta – e per il quale Iago è quindi uno sconosciuto – troppo impliciti, e l’impressione dominante è quella di un personaggio simile a un *servus callidus* che, in tono sincero e con intento chiarificatore, narra l’antefatto argomentando in modo logico e brillante. I fatti accaduti ruotano intorno all’antica dialettica servo-padrone: come nella più classica delle commedie, Iago annuncia che si vendicherà del suo superiore rovesciando l’ordine sociale e facendo – carnevalescamente – del suo padrone il suo schiavo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Sulle modalità attraverso cui le radici della natura di Iago affondano nei personaggi malevoli del teatro medievale si veda il fondamentale studio di Bernard Spivak, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York, Columbia University Press, 1958). Interessante, a tal proposito, anche il saggio “Iago-Vice or Devil?” di Leah Scraggs, *Shakespeare Survey*, XXI (1968), 53-65, in cui l’autrice giunge alla conclusione che: “It is clear that the characteristics displayed by Iago could well have been derived from the Devil rather than the Vice and that this proposition is reinforced by the emphasis on devilry in the play and the nature of Iago’s attitude to his victims. But it would be overstating the position to assert categorically that Iago’s characterization is necessarily derived from a traditional stage presentation of the Devil. All that can be claimed is that the Devil’s claim to be Iago’s forefather is at least as good as that of the Vice, and is supported by evidence in the play. Thus, while the Devil cannot be proved to be Iago’s ancestor, his contradictory claim clearly invalidates the view that Iago must be regarded as a descendant of the Vice because of the dramatic characteristics he displays”.

<sup>7</sup> Sulla matrice comica del personaggio di Iago non nutre dubbi Douglas J. Stewart: “Iago had got a transfusion of blood from the comic slave of Plautus and Terence. His humor, his cleverness, his harmonious integration with the basic plot of jealousy, intrigue and deception among the less than

A Iago – come al Palestrione del *Miles gloriosus* di Plauto – viene concesso tutto il tempo necessario a rivelare il suo malcontento e i primi dettagli del suo piano di vendetta. Nel dialogo tra lui e Roderigo, la sproporzione tra le parti affidate è subito evidente: dal principio sino al momento in cui entra in scena Brabanzio, Roderigo pronuncia nove versi, Iago settanta. Con indosso l’uniforme militare ed esibendo un linguaggio che si rivela, già dai primi versi, vigoroso e persuasivo, Iago non fa fatica a impadronirsi della scena e ad avere una presa immediata sul pubblico. Mostrandosi sin dal primo momento come il *deus ex machina* dell’opera, condivide apertamente il suo pensiero e appare, di primo acchito, come un individuo sostanzialmente schietto, di cui ci si può fidare. I tratti in comune con un personaggio familiare<sup>8</sup> inducono chi lo ascolta, secondo un processo di rassicurante “ripetizione del noto”,<sup>9</sup> ad essere dalla sua parte e a lasciarsi attrarre dal suo magnetismo.

Lo spettatore è dunque – insieme a Roderigo – il primo a cedere al carisma di Iago, e anche il primo al quale viene mostrata la maschera, tipicamente comica, del servo-confidente di vivace intelligenza, che si offre continuamente e generosamente agli altri. Dinanzi agli attori del suo piano – Otello, Desdemona, Cassio, Roderigo – e nelle dinamiche dell’azione, Iago si connota infatti come l’amico dispensatore di consigli, la spalla su cui piangere, il punto di riferimento da seguire. E anche l’impulso dello spettatore, quando Iago va a urlare sotto la finestra di Brabanzio, è quello di abbandonarsi a lui e al suo profluvio di battute sconce. Ma l’assonanza con il *servus callidus* comincia a vacillare nel momento stesso in cui Iago prende la parola:

Iago:

Zounds, sir, you’re robbed! For shame, put on your gown!  
Your heart is burst, you have lost half your soul,  
Even now, now, very now, an old black ram  
Is tuppung your white ewe. Arise, arise,  
Awake the snorting citizens with the bell

royal beings in their secular domesticity – all these point to a Roman comedy”, “Othello: Roman Comedy as Nightmare”, *Emory University Quarterly*, XXII (1966), 252-76; 261.

<sup>8</sup> Come nota Frances Teague, oltre al personaggio, anche lo scenario risulta familiare allo spettatore: “[...] the opening scene of *Othello* does recall the urban settings of New Comedy: two men, one of whom serves the hero, talk in the street and rouse a senex who learns of his child’s unsuitable marriage”, Frances Teague, “‘Othello’ and New Comedy”, *Comparative Drama*, XX, I (1986), 54-64; 55.

<sup>9</sup> L’espressione, utilizzata in riferimento ad un discorso sui motivi del grande successo di Plauto, è di Maurizio Bettini, “Introduzione” a *Plauto. Mostellaria, Persa*, Milano, Mondadori, 2004, 10.



Or else the devil will make a grandsire of you.

Arise, I say!

[...]

Zounds, sir, you are one of those that will not serve God, if the devil bid you. Because we come to do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter covered with a Barbary horse. You'll have your nephews neigh to you. You'll have coursers for cousins and gennets for Germans.

[...]

I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.

(I, 1, vv. 85-91; 107-112; 114-115)<sup>10</sup>

L'eloquenza troppo sfrenata, le imprecazioni e gli insulti blasfemi, le ipotiposi che rimandano a una licenziosità bestiale, i richiami al demonio e alle creature simbolo del peccato<sup>11</sup> sono tutti elementi che superano i limiti collettivi e individuali della misura e della decenza, facendo emergere in chi ascolta delle resistenze che smorzano la risata in un, seppure ancora indistinto, senso di inquietudine e frustrazione. Si apre così un primo solco in quella sfera di ilare condivisione della macchinazione dell'inganno che il *servus* plautino serba invece integra per tutta l'opera. Ed è a questo punto che lo spettatore comincia istintivamente a prendere le distanze da Iago, divenendo il testimone – l'*unico* testimone – del processo mediante cui l'alfiere sovrappone identità fittizie alla propria natura instabile, in un continuo gioco di “multiple maskings”<sup>12</sup> che genera tratti distintivi enigmatici e confusi.

<sup>10</sup> William Shakespeare, *Othello*, E. A. J. Honigmann, ed. by, The Arden Shakespeare, London, 2006. Tutte le citazioni da *Othello* saranno tratte da questa edizione. Iago: “Perdio, signore, perché siete stato derubato! / Presto, vestitevi! Vi hanno spezzato il cuore, / rubato metà della vostra anima! Ora, ora, proprio ora, / un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / con la campana a martello tutti i cittadini, / prima che il diavolo vi faccia nonno. / Movetevi, vi ripeto! [...] Perdio, signore, siete proprio uno di quelli che non ringrazierebbero Dio nemmeno se glielo ordinasse il diavolo. Siamo venuti per farvi un favore e voi ci trattate come farabutti. E allora se vostra figlia sarà coperta da uno stallone berbero, se i vostri nipoti nitriranno e se avrete dei cavalli per cugini e dei puledri come altri parenti, sarà tutta colpa vostra. [...] Sono uno, signore, che viene ad avvertirvi che vostra figlia e il Moro, in questo momento, stanno facendo la bestia a due grotte”. W. Shakespeare, *Otello*, traduzione in italiano di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, 287, 289. Tutte le traduzioni dall'opera saranno tratte da questa edizione.

<sup>11</sup> Per una analisi ravvicinata dei versi di Iago si rimanda al mio volume *Il cigno e la tigre. Figurezioni zoomorfe in Shakespeare*, Napoli, Liguori, 2010, 149-157.

<sup>12</sup> Stephen Rogers, “Othello: Comedy in Reverse”, *Shakespeare Quarterly*, 213.

Il mutare di maschera di Iago è molto lontano dagli schemi costanti dell'immaginazione comica. La frase "I am not what I am" (I, 1, v. 64),<sup>13</sup> vero e proprio fulcro tematico dell'opera nel suo richiamo all'impossibilità di serbare una personalità univoca, accoglie un senso ben diverso da quello che aveva assunto quando a pronunciarla era stata, prima di Iago, Viola in *Twelfth Night* (III, 1, v. 139):<sup>14</sup> in quel caso aveva infatti alluso al classico travestimento da commedia, all'innocuo scambio di identità finalizzato all'intreccio degli equivoci che conduce lo spettatore verso la lieta catastrofe, mutando il suo fiato sospeso in un sorriso. In Iago, la frase "I am not what I am" si tinge dei colori cupi del demanio; è il marchio dell'Anticristo,<sup>15</sup> la formula che denota la duplicità ambigua e deforme. A seconda dell'interlocutore – che si tratti di Brabanzio o Roderigo, di Otello, Cassio o Desdemona, o del lettore-spettatore nel caso degli *asides* – Iago alterna cortesia a sgarbatezza, ilarità a cupi progetti, stabilità a intime nevrosi, correttezza a crimine covato. Un profilo da "complete masker", da "frightful caricature"<sup>16</sup> che si scorge, come già rilevato, sin dal principio dell'opera.

Soffermiamoci ad esempio sul momento in cui, dopo la scena nella Sala del Consiglio del Doge (che vede l'amore tra Otello e Desdemona trionfare e conquistarsi l'ammirazione e il consenso dei presenti) Iago è roso dall'invidia e, rimasto solo con Roderigo, si abbandona ad un lungo discorso in prosa che ne fa ancora una volta una versione tragica, dai tratti deformati, del *servus plautino*. Qui il servo arguto deve aiutare l'*adulescens* Roderigo a conquistare l'inarrivabile Desdemona e il *topos* è quello del sottrarre denaro al giovane ricco e sciocco per fare i propri interessi:

Iago:

It is merely a lust of the blood and a permission of the will. Come, be a man! drown thyself? Drown cats and blind puppies. I have professed me thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness. I could never better stead thee than now. Put money in thy purse, follow thou the wars, defeat thy favour with an usurped beard; I say, put money in thy purse. It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor, – put

<sup>13</sup> "Io non sono quello che sembro", p. 285.

<sup>14</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam, ed. by, The Arden Shakespeare, London, 2008.

<sup>15</sup> Come ampiamente rilevato dalla critica, l'espressione ricalca in ardita quanto blasfema parodia quella pronunciata da Jaweh nella Bibbia ("I am that I am": *Exodus*, 3:14).

<sup>16</sup> Entrambe le definizioni si devono a Stephen Rogers, "Othello: Comedy in Reverse", *Shakespeare Quarterly*, 214.

money in thy purse – nor he his to her. It was a violent commencement, and thou shalt see an answerable sequestration: – put but money in thy purse. These Moors are changeable in their wills – fill thy purse with money. The food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coliquintida. She must change for youth; when she is sated with his body she will find the error of her choice: she must have change, she must. Therefore, put money in thy purse. If thou wilt needs damn thyself, do it a more delicate way than drowning – make all the money thou canst. If sanctimony and a frail vow betwixt an erring Barbarian and a super-subtle Venetian not too hard for my wits and all the tribe of hell, thou shalt enjoy her – therefore make money. A pox of drowning thyself, it is clean out of the way: seek thou rather to be hanged in compassing thy joy than to be drowned and go without her (I, 3, vv. 335-362).<sup>17</sup>

Una energia sadica alimenta il suo discorso, lucidamente strutturato in una concatenazione di proposizioni che svelano, uno dopo l'altro, gli elementi chiave attraverso i quali sta plagiando Roderigo. Il godimento nel pregustare il successo del suo piano e l'auto-compiacimento per la propria capacità di elaborarlo vengono ribaditi dall'immissione, con cadenza regolare, della frase da cui si desume il suo unico e vero scopo: fare di Roderigo la sua personale fonte di denaro sull'isola di Cipro. La reiterazione ossessiva della frase “put money in thy purse”,<sup>18</sup> che annuncia l'inganno ai danni di Roderigo, disegna

<sup>17</sup> “Non è altro che un ardore del sangue guidato dalla volontà. Sii uomo. Annegarti! Annega pure gatti e cuccioli ciechi, se vuoi. Ti ho detto che ti sono amico e che mi sento unito a te da forti e tenaci legami. Sono convinto che mai, come in questo momento, io possa esserti utile. Metti del denaro nella borsa e vieni alla guerra con me. Cambiati i connotati con una barba finta. Ripeto: metti del denaro nella borsa. L'amore di Desdemona per il Moro non può durare a lungo; – metti dunque del denaro nella borsa – e neppure quello di Otello per lei: come fu violento l'inizio, così, vedrai, sarà la fine. Metti del denaro nella borsa. I Mori sono incostanti – riempi di denaro la borsa. Il cibo ora dolce come le carrube, gli sarà tra poco amaro come l'assenzio. Desdemona è giovane, cambierà. Quando sarà sazia del corpo di lui, scoprirà che ha fatto una scelta sbagliata. Cambierà, cambierà. Dunque, metti denaro nella borsa. E se vuoi proprio dannarti, scegli un modo più raffinato per farlo. Annegarti? Raccogli piuttosto tutto il denaro che puoi. E se con la mia intelligenza e l'aiuto di tutti i diavoli dell'inferno riusciremo a superare l'ipocrisia e la fragilità di un giuramento scambiato tra un barbaro senza patria e una scaltrissima veneziana, quella donna sarà tua. Dunque, raccogli più denaro che puoi. E crepi la tua idea di volerti annegare! È davvero fuori luogo! Se mai, fatti impiccare per aver avuto il tuo piacere; altro che annegarti per non averlo goduto!”, 329, 331.

<sup>18</sup> M. D. Faber e A. F. Dilnot rilevano che “Here, within a relatively brief space – about twenty lines – Iago tells Roderigo to “put money” in his “purse” no less than six times. With regard to the repetition of a single striking figure, there is nothing else quite like it in Shakespeare”, “On a Line of Iago's”, in *American Imago*, XXV, I (1968), 86-90; 87.

uno schema intrinsecamente comico, ma l'impulso alla risata viene anche qui represso dall'infiltrarsi di un cinismo troppo torbido e di doppi sensi troppo volgari. I motivi di fondo della degradazione dell'amore a mera soddisfazione degli istinti più bassi (che giustifica l'ipotesi di Iago di un prevedibile e reciproco disamoramento tra l'"erring Barbarian" e la "super-subtle Venetian") e del pregiudizio misogino secondo cui tutte le donne possono essere 'comprate', vengono amplificati dai sottocodici linguistici, sin troppo osceni, dell'espressione la cui meccanica ripetizione dovrebbe muovere al riso. Si legga quanto rilevano, a tal proposito, M. D. Faber e A. F. Dilnot:

Let us notice that in Shakespeare's day "money," in the form of coins, rent, etc., was commonly employed as a slang synonym for semen; that "purs" was commonly used as a substitute for scrotum; and that the act of ejaculation was commonly described in terms which complete the metaphor, namely in terms of "spending" or "paying out." In his *Transformations of Instinct*, Freud points up the degree to which "money," "baby," and "penis" are "ill-distinguished from one another and . . . easily inter-changeable" in the unconscious.<sup>19</sup>

Poi, di lì a poco, non appena giunti sull'isola di Cipro, a Iago viene affidata la parte del clown, del jester, del personaggio atto a innescare il dialogo comico. La scena, considerata di poco valore da molti critici – M.R. Ridley la definisce addirittura "one of the most unsatisfactory passages in Shakespeare"<sup>20</sup> – è stata spesso soppressa o abbreviata nelle messe in scena o negli adattamenti cinematografici che si sono susseguiti a partire dal XX secolo.<sup>21</sup> Ma, dal nostro punto di vista, risulta essenziale ai fini dell'individuazione di quelle curvature delle linee del comico che intensificano il carattere inquietante del personaggio di Iago. Cominciamo col rilevare che l'alfiere, da maestro della retorica qual è, si mostra abilissimo nel versificare in rima. Dal punto di vista linguistico, la parte del clown gli riesce alla perfezione. Tutte ruotanti intorno

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> William Shakespeare, *Othello*, M. R. Ridley, ed. by, London, Methuen, 1958, nota a: II, 1, vv. 109-66.

<sup>21</sup> Come precisa Daniel Derrin: "Sir Laurence Olivier's production, staged in 1963 and filmed in 1965, cut almost all of the jests, fifty lines from 116-161, while Jonathan Miller's production for the BBC Shakespeare series (1981), cut scarcely less from 139-161. Though Miller's production preserves a little of the scene's comic flavour it makes those which remain of Iago's jests simply a sort of filler provided for an anxious Desdemona, eager to 'beguile' the thing she is 'by seeming otherwise' (122-3)". "Rethinking Iago's jests in *Othello* II. i: Honestas, imports and laughable deformity", *Renaissance Studies*, XXXI, 3 (2016), 365-382; 365.

alla misoginia e a una serie di sillogismi che mirano a dimostrare che la disonestà e la dissolutezza sono elementi orizzontali a tutto il genere femminile, le battute di Iago questa volta, sì, riescono a indurre la risata.

Ma se il susseguirsi di rime e *pun* sembra effettivamente essere equiparabile a quello di una sequenza comica, nella percezione globale della scena emergono delle incongruenze che suscitano una certa perplessità e potremmo dire, persino, un senso di irritazione. Per coglierne l'origine è necessario, innanzitutto, contestualizzare lo scambio di battute. Come anticipato, la scena si è spostata a Cipro, dove sono giunti tutti meno Otello, il quale, come riferito da Cassio, è sano e salvo e presto li raggiungerà. Desdemona confessa però di avere paura, e chiede a Cassio perché Otello non sia lì con lui: “The great contention of the sea and skies / Parted our fellowship” (II, 1, vv. 92-93),<sup>22</sup> risponde il luogotenente. Viene poi annunciato l'avvistamento di una nave ma, di fatto, non si hanno notizie certe riguardo alla sorte toccata a Otello. Eppure, un istante dopo, nessuno sembra più preoccuparsene: Cassio comincia un gioco di galanterie con Emilia, Iago ribatte insultando la propria moglie e accusandola di essere una linguacciuta e Desdemona, che aveva appena manifestato la sua paura per non aver visto sbarcare Otello, appare ben attenta al dialogo fra i tre e si muove subito, mostrando una certa confidenza con Iago, in difesa di Emilia: “Alas! she has no speech”<sup>23</sup> (v. 103). Iago va avanti e, nel rispondere alla consorte, esce in una brillante massima in cui, come sottolinea Shaul Bassi, “riproduce in miniatura la tipica *querelle des femmes* rinascimentale: ripete gli argomenti classici della tradizione misogina”:<sup>24</sup>

Iago:

Come on, come on, you are pictures out of doors,  
Bells in your parlours, wild-cats in your kitchens,  
Saints in your injuries, devils being offended,  
Players in your housewifery, and housewives in...  
Your beds!  
(II, 1, vv. 109-113)<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Cassio: “La grande lotta tra il mare e il cielo ci divide”, 343.

<sup>23</sup> Desdemona: “Ma se non parla mai!”, 343.

<sup>24</sup> William Shakespeare, *Otello*, Shaul Bassi, a cura di, traduzione di Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio, 2009, 334. Bassi rileva come Iago, in questi versi, vada dal *Libro d'oro del matrimonio* di Teofrasto, al *Roman de la Rose*, a Chaucer, sino al *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione.

<sup>25</sup> Iago: “E sì, voi donne quando siete per la strada / sembrate dei dipinti, ma siete campane nei salotti, / gatte selvatiche in cucina, sante quando offendete, / diavoli se vi offendono; prendete per gioco / i lavori di casa e vi affaticate soltanto a letto”, 343.

Agli arguti doppi sensi maschilisti, Desdemona risponde prima con un rimprovero: “O, fie upon thee, slanderer!” (v. 113), poi con un invito in cui cede alla debolezza della vanità: “What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise me?” (v. 117).<sup>26</sup> La preoccupazione per le sorti del marito sembra svanita nel nulla e la giovane veneziana si lascia coinvolgere in una sciocca disputa sulle donne, mostrandosi divertita e curiosa di sapere quali parole saprebbe dedicarle, Iago, in un encomio. L’alfiere finge di volersi sottrarre alla sfida, creando qualche secondo di *suspense* e guadagnandosi una attenzione ancora maggiore da parte degli astanti. Poi, finalmente, come lui stesso dice, la sua musa ha le doglie e il distico viene alla luce: “[...] If she be fair and wise, fairness and wit, / The one’s for use, the other useth it” (vv. 129-130).<sup>27</sup> La chiusa è molto acuta nel suo duplice riferimento all’“uso” e le allusioni sono, seppure solo a un livello subliminale, offensive. Come rileva Alessandro Serpieri:

Il motto è arguto nella sua forma ellittica: il ritratto di Desdemona, che è *fair* (sia bella che bionda), presenta una donna che sa come usare la sua bellezza; e l’accento posto sull’uso rimanda a quella “supersubtle Venetian” che aveva presentato alla mente di Roderigo in I.3.357: lei sa sfruttare la sua bellezza, ha saputo come usarla con quel caprone di Otello, e Iago è sicuro che sia pronta a utilizzarla anche con gli altri, primo fra tutti Cassio. Inoltre, l’epigramma può implicare che la sua bellezza sia da usare, e anche lui vorrebbe farlo: in questa chiave affiorerebbe già in questo sintagma la libidine segreta, e censurata, di Iago nei suoi confronti, che si manifesterà nel suo prossimo monologo.<sup>28</sup>

Ma Desdemona non coglie (o non vuole cogliere, inebriata com’è dalla frivolezza della conversazione) l’insinuazione e continua a gravitare intorno al potere carismatico di Iago, chiedendogli, incoraggiata da Emilia che la affianca in una curiosità quasi morbosa, di creare altri encomi, per la donna “black and witty”, per quella “fair and foolish”, per la “foul and foolish”<sup>29</sup> finché, non soddisfatta, gli chiede un elogio per una donna davvero meritevole, volendo forse assecondare, ancora, un intimo desiderio di adulazione: Desdemona: “[...] But what praise couldst thou bestow on a deserving woman

<sup>26</sup> Desdemona: “Che razza di lingua!”; “E che cosa scrivereste di me, dovendo fare il mio elogio?”, 343, 345.

<sup>27</sup> Iago: “[...] Se donna è bella, bionda, intelligente, / a usare la bellezza usa la mente”, 345.

<sup>28</sup> Alessandro Serpieri, *Otello: l’eros negato*, Napoli, Liguori, 2003, 60.

<sup>29</sup> Desdemona: “[...] bruna e intelligente”; Emilia: “[...] bella e sciocca”; Desdemona: “[...] brutta e sciocca”, 345, 347.

indeed? One that in the authority of her merit did justly put on the vouch of very malice itself?” (vv. 144-146).<sup>30</sup> Iago risponde creando dieci versi in rima baciata, agili e gradevoli, in cui nasconde abilmente, sotto il ritratto di donna pura, sottili allusioni sessuali.<sup>31</sup> Quando, però, giunto al momento del distico finale si blocca lasciando il sonetto in sospeso e l’impaziente Desdemona lo incita a completarlo, Iago chiude con un verso in cui sminuisce con accennato cinismo la figura della donna: “To suck fools and chronicle small beer” (v. 160). Desdemona, insoddisfatta dal verso finale, risponde: “O, most lame and impotent conclusion!” (v. 161),<sup>32</sup> adoperando un aggettivo – “impotent” – che, nella sua implicita valenza sessuale, mostra come Desdemona continui a percorrere il sentiero di euforica leggerezza tracciato, in tutto lo scambio di battute, da Iago.

Risulta evidente, in conclusione, che nel momento in cui la tensione drammatica dovrebbe essere alimentata dall’attesa del vittorioso Otello, tutti i personaggi si mostrano, invece, quasi ipnotizzati da Iago, che li attira nel suo circuito di battute futili e licenziose: la scena può essere vista come una prima dimostrazione, su scala umoristica e ridotta, del suo diabolico potere di seduzione. Se in questo breve intermezzo comico l’alfiere dà prova di un carisma e di una agilità verbale capaci di affascinare gli altri al punto di disporre del loro morale,<sup>33</sup> nell’intero corso dell’opera si dimostrerà in grado di plagiare le coscienze

<sup>30</sup> Desdemona: “[...] Ma quale elogio potreste fare a una donna veramente degna, che per i suoi meriti avesse anche il consenso dei maligni?”, 347.

<sup>31</sup> Iago: “She that was ever fair and never proud, / Had tongue at will and yet was never loud, / Never lacked gold and yet went never gay, / Fled from her wish and yet said ‘Now I may,’ / She that being angered, her revenge being nigh, / Bade her wrong stay and her displeasure fly, / She that in wisdom never was so frail / To change the cod’s head for the salmon’s tail, / She that could think and ne’er disclose her mind, / See suitors following and not look behind, / She was a wight, if ever such wights were”, II, 1, vv. 148-158.

<sup>32</sup> Iago: “Ad allattare minchioni ed a tenere i conti della serva”; Desdemona: “Ma che conclusione vuota e zoppicante!”, 347.

<sup>33</sup> Cosa che accadrà anche, secondo modalità simili, nella scena dei festeggiamenti notturni per la vittoria sui Turchi. Qui Iago veste i panni dello Zanni che canta e si ubriaca, riuscendo a coinvolgere Cassio e a farlo cedere a quella debolezza – il bere vino – che lo porterà alla rovina. Lo sottolinea anche Robert A. Watts: “In the drinking scene of Act II, Iago furthers his plot by getting Cassio drunk and involved in a street brawl. The sight of soldiers getting progressively drunk, the comments by foreigners on English drinking habits, Cassio’s attempts to prove his sobriety, and the songs all serve to make this scene comical. The comedy borders on slapstick, yet the scene as a whole is an integral part of the play and several of the drama’s major themes

e di soggiogarne gli animi. Iago, come Satana, governa le azioni governando le volontà, conducendo le sue vittime verso la dannazione e la morte.

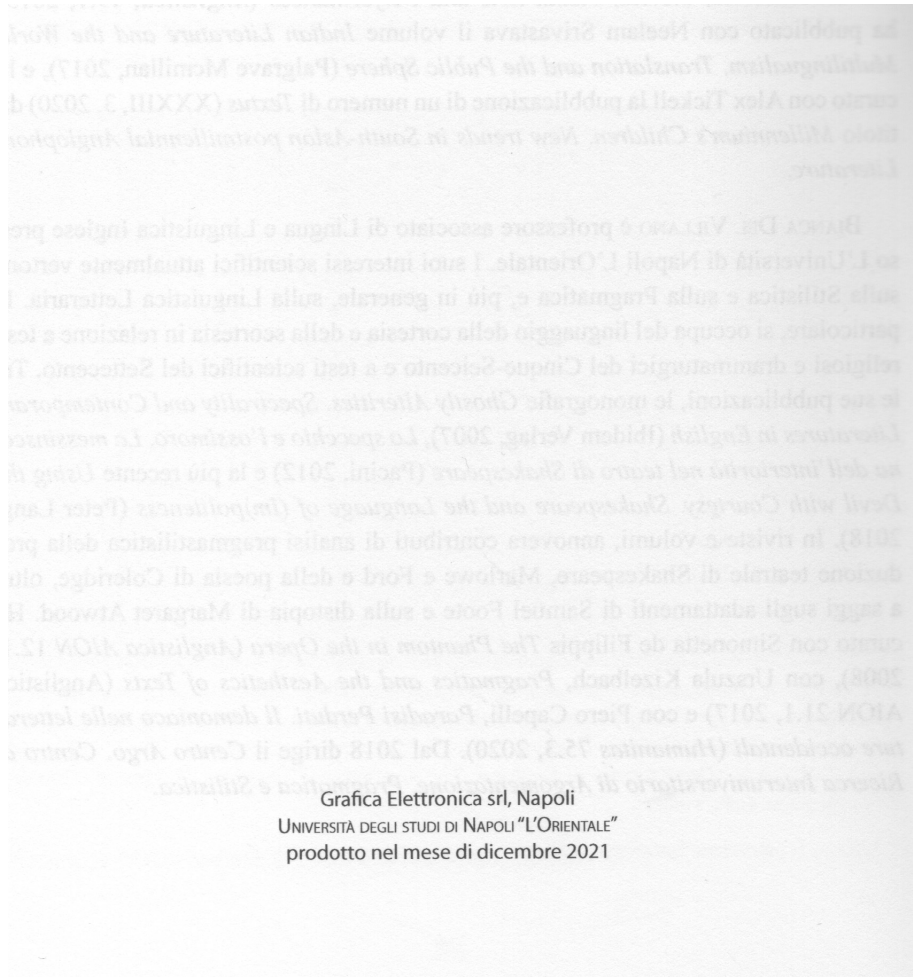
Quando Otello, dopo aver assassinato Desdemona e saputo tutta la verità, si trova Iago di fronte, il suo nemico (non dimentichiamo che Satana significa “l’avversario”) dà piena voce al proprio dolore con parole che si accompagnano a un dolente senso di impotenza: “I look down towards his feet, but that’s a fable. / If that thou be’st a devil, I cannot kill you” (V, 2, vv. 283-284).<sup>34</sup> Iago non ha il piede fesso del diavolo. Se avesse portato nel corpo un simile stigma, la sua vera identità si sarebbe finalmente rivelata. Ma non è così: “that’s a fable”, dice Otello. Poi, quando poco più avanti prova di nuovo a definirlo, l’epiteto è inequivocabile, illuminante: “demi-devil” (v. 298) lo chiama, mettendo in luce quel dualismo uomo-demone che rende deforme l’identità di Iago e fa di lui un personaggio più inquietante di qualsiasi *Vice* e di qualsiasi *villain*.

are here presented in microcosm”, “The Comic Scenes in *Othello*”, *Shakespeare Quarterly*, XIX, 1 (1968), 349- 354; 349.

<sup>34</sup> Otello: “Guardo se hai i piedi del demonio. Ma già, quella è una favola! / E se tu fossi un demonio, non potrei ucciderti”, 545.







Grafica Elettronica srl, Napoli  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
prodotto nel mese di dicembre 2021