

ROCCO CORONATO

*Sublime shakespeariano e sublimazione freudiana
nell'Otello di Verdi e Boito*

1. *"Inconsci del loro proprio Io"*

Secondo Massimo Mila, l'*Otello* verdiano (1887) si distingue dalla "psicologia sommaria del teatro dei burattini" di molto melodramma e offre una "esplorazione dell'inconscio" (Mila 1980: 234). Il librettista Arrigo Boito, abile quanto fin troppo disinvolto scorciatore di opere letterarie, scarnifica la trama in poche azioni inequivoche assegnando importanza fondamentale ai personaggi, defalcati di numero e trasformati in tipi assoluti mediante un "profondo svisceramento dei caratteri" (Hepokoski 1990: 32, 33). L'*Otello* di Verdi e Boito si smarca dalle letture etniche ancora imperanti ed è piuttosto un uomo la cui "savagery" è quella propria di ciascuno posto in quelle circostanze (Parakilas 1997: 375-76)¹. Questo Otello è a sua volta costretto tra due tipi assoluti, il Male e il Bene, Iago e Desdemona. Verdi adotta un linguaggio edipico per descrivere come Shakespeare abbia creato simili tipi contrapposti: "Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Iago, e mai e poi mai degli angiolini come Cordelia, Imogene, Desdemona ecc. ecc., eppure sono tanto veri!" (Eösze 1974: 20)². Già Schlegel

rimarcava la purezza angelica di Desdemona, “vittima senza macchia”, “dolce, umile, semplice e così innocente, che non può nemmeno concepir l’idea dell’infedeltà” (Schlegel 1869: 5). Secondo Verdi, “Desdemona non è una donna, è un tipo! È il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio! Sono esseri nati per gli altri, inconsci del loro proprio Io!” (Abbiati 1959: 331-32). All’idealizzazione di Desdemona si contrappone uno Iago consciamente diabolico (Kimbell 1991: 608): già in Schlegel Iago è “nero infin nel fondo dell’anima” (Schlegel 1869: 4). “Questo *Jago*”, sottolinea Verdi, “è Shakespeare, è l’umanità, cioè una parte dell’umanità, il brutto” (Verdi 1913: 693-94). Come ben osserva Zanon (2007: 953, 955), tramite l’allusione Boito “rende carico ciò che in Shakespeare è esibito” e “forza con decisione gli schemi dualistici”, in particolare quello fra Iago e Otello.

A questi tipi assoluti corrispondono frasi sensibilmente scorciate rispetto all’originale shakespeariano. Per Verdi il compito più gravoso è quello di condensare la sublimità shakespeariana in “dialoghi spicci” (Abbiati 1959: 92). Tutti i libretti, ovviamente, e soprattutto quelli con fonte letteraria, implicano immane condensazione (Aycock 1972: 590). Per Lavagetto essi “si sottraggono a ogni valutazione puramente letteraria”, e la loro bellezza dipende dalla musicabilità; in particolare la *fabula* dei libretti verdiani pare spesso “scorciata, procede a strappi e in modo tutt’altro che lineare” (Lavagetto 1979: 29-30, 34-35). I libretti ottocenteschi persero importanza come genere letterario anche a causa delle loro trame irreali e della zavorra del loro linguaggio antiquato (Della Seta 2004: 69). Il nesso fra condensazione e linguaggio antiquato è lampante in Boito. Anche se Shakespeare gli servì per “risollevar il libretto a dignità d’arte” (Fabio 2004: 68), la sua lugubre tessitura si accompagna a un lessico formale ed arcaico pieno di parole obsolete, perfino inventate (Della Seta 2004: 86-87). Il Boito dell’*Otello* è “il garante della lettura in chiave di morbosità, di ossessione, di delitto”

che cade in un vecchio *tic* scapigliato, il “compiacimento linguistico” (Casini 1981: 354). Boito distorce Shakespeare semplificando troppo le motivazioni di Iago e rimpiazzando lo stile shakespeariano con le proprie idiosincrasie retoriche (Ashbrook 1994: 198), con un linguaggio poetico spesso afflitto dal suo gusto per oscuri polisillabi (Fisher 2005: 23).

Ovviamente non è sempre dato capire quali scorciamenti dell'*Othello* siano dovuti al metro, alla musica, alle voci o al caso³. Mi soffermerò su condensazioni estese e concordi del testo che svelano la pratica boitiana di elidere il corpo, il visibile, il figurato, a favore dello spirito, dell'astratto, dell'aforisma, condensazioni misurate anche in rapporto alle traduzioni di Rusconi (1838), Carcano (1852), Maffei (1869), contrassegnate rispettivamente con R, C e M⁴. Sebbene fosse un intellettuale cosmopolita, Boito con l'inglese si barcamenava. Le edizioni originali di Shakespeare che possedeva non sono annotate (D'Angelo, Riva 2004: 67). Di fatto Boito si appoggiò spesso anche alla traduzione francese di François-Victor Hugo, *La Tragédie d'Othello, le More de Venise*, contenuta nel quinto volume “*Les jaloux*” delle *Œuvres complètes de W. Shakespeare* (1860, citazioni contrassegnate con H)⁵. A fronte della traduzione di Hugo, fedele all'originale anche nei suoi tratti più osceni e violenti, le traduzioni italiane annacquano il sesso con vaghe parafrasi. A questo decoro ottocentesco ancora si attiene Boito, ma il fenomeno è più esteso: Boito traduce quasi tutte le immagini fisiche e concrete dell'originale in astrazioni pregne di un linguaggio antiquato e aforistico. Quasi l'esatto contrario del processo primario di spostamento e condensazione del sogno secondo Freud, di quelle “sostituzioni di una determinata rappresentazione con un'altra, in qualche modo contigua ad essa da un punto di vista associativo”, mediante cui “un'espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta”, dato che, “per il sogno, ciò che è plastico è

raffigurabile" (Freud 1967: 312, 313). Per Boito pare vero il contrario: è raffigurabile ciò che non è figurato bensì sublimato in un linguaggio astratto e aulico, volutamente reso vecchio.

La categoria della sublimazione è stata spesso invocata, soprattutto nella critica shakespeariana più recente, a proposito di quasi tutti i personaggi di *Othello*. La trasformazione di Otello da simbolo del selvaggio a simbolo universale dell'uomo occidentale diviene così una sublimazione della razza nella critica e nelle rappresentazioni teatrali a partire dagli inizi del Novecento (Cohen 2011: 163-79). La mascolinità militante di Iago e il suo virulento disprezzo per le donne sono lette da alcuni come sublimazione della sua latente omosessualità verso Otello, secondo una tradizione che a teatro risale già all'influsso delle teorie di Ernest Jones sullo Iago di Laurence Olivier nel 1938 all'Old Vic, come osserva Neill (Shakespeare 2009)⁶, anche se alcuni propendono per semplice misoginia (Smith 1991: 62-63). L'uso della retorica da parte di Iago viene visto in coesistenza con l'arte della guerra, secondo un dettato di Machiavelli, entrambi sublimazioni dell'istinto di aggressione (Jacobsen 2009: 497-529). La sublimazione viene invocata pure per la scelta che Desdemona con i suoi occhi compie del viso tanto detestato da Iago e Roderigo (Berry 1990: 315-33). Pure Cassio a suo modo sublima in maniera cortese il desiderio che prova per la moglie del suo generale (Green MacDonald 2016: 211). Qui considero se la sublimazione, o meglio il suo fallimento, può descrivere almeno in parte la riscrittura boitiana.

La *Sublimierung* compare di frequente in Freud, a volte relegata a un concetto oscuro della metapsicologia, altre come un sinonimo della capacità, anche artistica, di creare (Mijolla-Mellor 2009: 2-3), tant'è che Laplanche e Pontalis vedono nella sua mancata sistematizzazione una delle lacune principali del pensiero psicoanalitico (Laplanche e Pontalis 1993: 621). La sublimazione è il quarto dei destini [*Tribschicksale*] in cui può incorrere

una pulsione, oltre alla trasformazione nel contrario, al volgersi sulla persona stessa del soggetto e alla rimozione (Freud 1976: 22). Si tratta di un'attività che, tramite un processo di tipo superiore rispetto a quella originaria, devia una pulsione dalla sua meta naturale e la trasforma in un appagamento indiretto che è riconosciuto socialmente, tant'è che Freud l'associa spesso all'arte. Essa dimostra la plasticità delle pulsioni, con quell'attitudine allo spostamento (*Wendung*) come esatto contro-motivo della "repressione" (*Unterdrückung*) tipica della rimozione (Didi-Huberman 2017: 9). In virtù di queste capacità plastiche la sublimazione assomiglia sia alle attività oniriche di spostamento e condensazione determinate dalla censura della resistenza, sia alle fantasie paranoide, la cui costruzione pure "avviene per fusione e deformazione" (Freud 1968: 62). Nella metapsicologia freudiana la sublimazione diventa una tappa nel processo di trasformazione della libido: a una prima fase in cui l'Es è il grande serbatoio della libido, segue la fase del narcisismo, in cui l'Io, rafforzatosi, "cerca di impadronirsi di questa libido oggettuale" ponendo se stesso come "oggetto d'amore": questa "trasformazione [...] della libido oggettuale in libido narcisistica, implica ovviamente una rinuncia alle mete sessuali, una desessualizzazione, e quindi una specie di sublimazione"; frutto della sublimazione, che convoglia altrove questa "energia spostabile, di per sé indifferenziata", è un'energia presente sia nell'Io che nell'Es, "Eros desessualizzato" (Freud 1986: 493, 506).

2. L'"incubo blando" dell'eros

2.1. La condensazione e l'inizio della sublimazione (Primo Atto)

Il Primo Atto dell'*Otello*, oltre che dalla rimozione del consimile shakespeariano, e quindi della figura paterna di Brabanzio, è segnato da una rapida condensazione delle scene tesa a delineare subito i caratteri, in particolare l'eroe Otello. Rispetto

alla classificazione platonica dei tipi di amante presente nella *Repubblica* (Platone 2015: 485d), Otello, più che il filosofo, amante della sapienza, o *l'erotikos*, amante della sessualità, ricorda la seconda figura, il *philotimos*, il quale convoglia i suoi desideri verso le mete dell'onore, della vittoria e del potere. La lunga scena di attesa di Otello in Shakespeare⁷ (S II.1) diventa il rapido frammentato coro iniziale (1.1, *Una vela! Una vela!*) che introduce al potente squillo dell'*Esultate*. Rispetto allo scarno annuncio shakespeariano ("The desperate tempest hath so bang'd the Turks, / That their designment halts", S II.1.21-22), che il più immaginifico dei traduttori, Carcano, rende come "la spietata / Procetta i Turchi martellò si forte / Che ristan dall'impresa" (C 295) e il più quieto Rusconi come "la tempesta infuriando subissò i Turchi, i cui disegni sono annientati" (R 362), l'*Esultate* (1.2) è una perorazione eroica e roboante della meta raggiunta ("l'orgoglio musulmano sepolto è in mar; nostra e del cielo è gloria"), cui fa da eco il Coro ("Stermino, dispersi, distrutti, / Sepolti nell'orrido / Tumulto piombar").

Fin da subito Boito trasforma le immagini figurate shakespeariane in espressioni astratte, edulcorate di ogni sessualità o fisicità. Anche il dialogo fra Iago e Roderigo (1.3, *Roderigo, ebbene che pensi?*), che condensa quello contenuto in tre scene (S I.1, I.3, II.1), di tutto il passo shakespeariano in cui viene enunciata la differenza etnica fra la "super-subtle Venetian" e l'"erring barbarian" (S I.3.353-54) su cui Iago farà leva, offre solo un'astrazione generica, basata sulla natura debole delle donne e sulla conclamata potenza infernale di Iago: "Se un fragil voto / Di femmina non è tropp'arduo nodo / Pel genio mio né per l'inferno, giuro / Che quella donna sarà tua". E laddove lo Iago shakespeariano invita Roderigo ad attendere la gestazione del tempo ("in the womb of time" S I.3.690), immagine ostetrica resa dai traduttori o fedelmente ("la matrice du temps", H 161) o con un eufemismo poetico quale il grembo (M 47 e C 295) o il

seno (R 359); il secondo invece riassume pudicamente: “aspetta / L'opra del tempo”. Anche la falsa spiegazione della lite successiva (1.8) omette il riferimento all'intimità coniugale (“in terms like bride and groom / Devesting them for bed” S II.3.173-74), annacquandola in un più generico “cortesi amici, dianzi, e giocondi”, a differenza dei traduttori (“affectueux comme des fiancés se déshabillant pour le lit”, H 190; “come una coppia di sposi novelli / Che si dispogli per andarne a letto”, M 82).

L'Otello che sublima il suo desiderio prefiggendosi la distruzione dei Turchi, una volta sulla terraferma si scopre incapace di dominare la passione. Altro indice della condensazione boitiana è il suo amore per le iperboli, soprattutto in bocca a Otello: Boito spesso riprende quelle originali e talvolta ne crea di nuove. Una caratterizzazione risoluta contraddistingue l'*Abbasso le spade* (1.8) con cui Otello interrompe la lite notturna fra Cassio e Montano: un empito iperbolico segna l'esclamazione di Otello “pel cielo / Già il sangue mio ribolle. Ah! L'ira volge / L'angelo nostro tutelare in fuga!” (“by heaven, / My blood begins my safer guides to rule, / And passion, having my best judgment collied, / Assays to lead the way”, S II.3.197-98; “il mio sangue comincia infine ad accendersi, e lo sdegno che mi invade fa tacer la ragione”, R 382).

La Desdemona boitiana è un tipo, altrettanto assoluto, del Bene, una sorta di *puera aeterna*, meno una sposa in attesa della prima notte che una fanciulla innocente, “[l]a mia dolce Desdemona anch'essa / Per voi distolta da' suoi sogni”. La sua presenza induce Boito a far resuscitare brevemente il linguaggio figurato della passione nel celebre duetto d'amore *Già nella notte densa* (1.9), dove sono ripresi alcuni versi dal soppresso primo atto veneziano e da 2.1. Ritorna qui il linguaggio corporeo e figurato della libido sublimata: Desdemona rievoca con accenni lirici al corpo il racconto di Otello nel Primo Atto soppresso (“Quanti tormenti, / Quanti mesti sospiri e quanta spe-

me / Ci condusse ai soavi abbracciamenti! Oh! Com'è dolce il mormorare insieme: te ne rammenti!") e riassume le sofferenze passate dello sposo con immagini fisiche e geografiche, i "fulgidi deserti", le "arse arene" (S I.3.138-39; "antri foschi, deserti immensi", R 350), gli "spasimi sofferti / E le catene e dello schiavo il duol". Anche Otello riesuma un elenco di metonimie marziali che sublimano figurativamente la sua gloria passata: "Pingea dell'armi il fremito, la pugna / E il vol gagliardo alla breccia mortal, / L'assalto, orribil edera, coll'ugna / Al baluardo e il sibilante stral" ("Mi chiedea, delle pugne e degli assedi, / Delle vicende che sostenni", M 34). La reazione empatica di Desdemona al racconto espande il testo shakespeariano in un tripudio di sospiri, baci e gemiti sulla scorta del semplice "She gave me for my pains a world of sighs" (S I.3.158): "Ingentilia di lagrime la storia / Il tuo bel viso e il labbro di sospir; / Scendean sulle mie tenebre la gloria, / Il paradiso e gli astri a benedir" ("These things to hear / Would Desdemona seriously incline", S I.3.144-45); "Ad ascoltarmi / Tutta seria Desdemona piegava / La bella faccia", M 34). Il culmine lirico ed eroico del sublime si salda a un desiderio e fantasia di morte aggravato rispetto a Shakespeare, dove Otello afferma che se morisse ora, la morte lo coglierebbe "most happy" (S II.1.191), Boito, forse seguendo la modificazione di Maffei ("Oh l'ora ultima questa / Fosse della mia vita! avrei, morendo, / Gustato il sommo dei diletti", M 63). Una volta raggiunto il culmine della sublimazione nel coito finora solo simbolico con la moglie, questo Otello desidera la sua stessa morte: "Venga la morte e mi colga nell'estasi / Di questo amplesso / Il momento supremo!". Questo desiderio di morte Boito e Verdi evocano anche collegando in un *leitmotiv* wagneriano (Aycock 1972: 596) a 1.9 il tema del bacio, enunciato nel testo shakespeariano solo alla conclusione della tragedia.

Nel Primo Atto i tipi assoluti di Otello l'eroe e Desdemona l'innocente e casta ancora convogliano il loro desiderio in immagini chiare e simboliche, portate all'iperbole (Otello) e al

lirismo astratto (Desdemona). Nel Secondo Atto inizia l'avvelenamento di Otello per mano di Iago, pure lui sublimato rispetto a quello osceno e vitale di Shakespeare.

2.2. *La creazione del dubbio (Secondo Atto)*

Non solo la certezza eroica di Otello e romantica di Desdemona, ma anche il lavoro irregolare del dubbio viene istillato tramite l'accentuazione assoluta dei caratteri. Lo Iago boitiano, che condivide con il suo padrone l'amore per le iperboli, si riconosce quale incarnazione assoluta di un'entità metafisica, nel suo caso il Male. Il metodo boitiano rimane l'astrazione, quasi ai confini della rarefazione in puro concetto. Nel dialogo con Cassio (2.1, *Non ti crucciar*) Iago omette il paragone figurato fra la fama e la ferita (S II.3.260-61) e lo sostituisce per metonimia con i simboli fatui e cavallereschi della fama: "Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco / Farai ritorno ai folleggianti amori / Di Monna Bianca, altiero capitano, / Coll'elsa d'oro e col balteo fregiato". Pure Iago usa l'iperbole e l'astrazione: mentre Boito conserva l'immagine di Desdemona come signora di Otello (S III.1.307-08) con "Tu dei saper che Desdemona è il Duce / Del nostro Duce", seguita da un'aggiunta iperbolica e assoluta ("sol per essa ei vive"), la conclusione è una sintesi così ampia da parere quasi indipendente dal testo originale: "Pregala tu, quell'anima cortese / Per te interceda e il tuo perdono è certo".

Sempre a una caratterizzazione assoluta rispondono anche le rare aggiunte di Boito al testo shakespeariano, a proposito tanto di Iago quanto di Desdemona. Il dubbio non nasce più, come in Shakespeare, dalla paziente opera di tessitura verbale e scenica condotta da Iago, ma dallo scontro di due assoluti: Iago, essendo incarnazione perfetta del Male, riuscirà a deturpare la contrapposta incarnazione assoluta del Bene, Desdemona. L'accentuazione si coglie anche nell'aggiunta più celebre, il Credo di Iago (2.12, Aycock 1972: 601)⁸, di scarso successo presso la

critica, che vi ha scorto un versificare inutilmente elaborato e oscuro di idee ovvie e banali dal tono dannunziano (Weaver 1990: 130). Boito però avvertiva particolarmente l'esigenza di comporre questo *Credo*, come spiegò in una lettera a Verdi: "io le proposi di fare una specie di Credo scellerato e ho tentato di scriverlo in un metro rotto e non simetrico"; significativa la risposta di Verdi, che vi coglie una fedeltà allo spirito della tragedia: "Bellissimo questo credo: potentissimo e shakespeariano in tutto e per tutto" (rispettivamente, lettera di Boito del 26 aprile 1884 e di Verdi del 3 maggio 1884, in Medici, Conati 1978: 74-75). Un analogo passaggio a un'aggettivazione e un immaginario di iperbolica chiarezza concerne il tipo opposto, Desdemona, la cui visione angelicata e madonnasca traspare in due aggiunte: il coro *Dove guardi splendono* (2.14), e l'*Ave Maria* (4.20), con esplicita comparazione alla Madonna (Parakilas 1997: 387).

Questi tipi contrapposti si colgono anche nella più ampia condensazione dell'opera, 2.13 (*Ciò m'accora*), accorciamento della lunghissima *temptation scene*. Quando la profondità psicologica non è strettamente riducibile al carattere, quando cioè non può essere resa con un personaggio tipizzato e assoluto ma invece insiste sul non detto, sull'ambiguità, sull'equivoco, Boito la condensa mediante frasi vuote e astratte che omettono l'ambiguità del testo shakespeariano ad esempio sul tema dell'onestà e delle apparenze (S III.3.126-30) o rende, diversamente dai traduttori, la difesa da parte di Iago dell'intimità del suo cuore (S III.3.167-68) con un'immagine più eterea ("S'anco teneste in mano tutta / L'anima mia / Nol sapreste"). Le disquisizioni di Iago sul buon nome, e quelle di Otello che riconosce all'alfiere l'onestà, vengono parimenti sintetizzate con linguaggio antiquato: "Dunque senza velami / T'esprimi, e senza ambagi. / T'esca fuor dalla gola / Il tuo più rio pensiero colla più / Ria parola". Anche le immagini corporee usate da Otel-

lo per descrivere il mostro nei pensieri di Iago, troppo orribile per essere mostrato, e il volto dell'alfiere reso quasi grottesco da quest'idea nascosta nel suo cervello (S III.3.111-12, 117-19), che i traduttori rendono con vigore variabile, da Rusconi ("ti vidi poscia aggrottare le ciglia, e concentrarti in te come se un orrendo sospetto ti avesse attraversato il cervello", R 398) al più icastico Maffei ("E stringere, arruffare i soporacigli / Io ti vidi così, come cercassi / D'imprigionar qualche bieco pensiero / Nel capo tuo", M 106), vengono invece resi da Boito con il più semplice "Nomini / Cassio e allora / Tu corrughi la fronte" o con l'antiquato "nel chiostro / Dell'anima ricetti qualche / Terribil mostro". Iago pare qui più sfuggente e al contempo più nascosto nell'aulicità ricercata del detto, ad esempio quando il semplice "[b]ut for a satisfaction of my thought, / No further arm" (S III.3.99-100), reso come "pour la satisfaction de ma pensée; je n'y mets pas plus de malice" (H 209) o "È solo per un pensiero / Che m'è caro appagar, non già per altra / Mira" (M 106), diventa in Boito "Il mio pensiero è vago d'ubbie, / Non di malizia". Anche "la gelosia, / Mostro dagli occhi verdi, che dilleggia / Quel pasto onde si nudre" (M 111), si trasforma in un mostro mitologico (sulla probabile orma di "had I as many mouths as Hydra", S II.3.297, detto da Cassio a proposito però della fama perduta), ripieno di aggettivazioni lugubri e terribili, "un'idra fosca, livida, cieca, / Col suo veleno / Sé stessa attosca", cui Boito aggiunge un'immagine decadente: "vivida piaga / Le squarcia il seno".

La tipizzazione assoluta del testo shakespeariano s'accompagna infatti a un'aggettivazione patetica ed iperbolica e un immaginario decadente. Sempre in 2.13 Boito condensa le lunghe argomentazioni shakespeariane sulla gelosia e sul sospetto in un aforisma ("il vano / Sospettar nulla giova"). E la leva di cui lo Iago shakespeariano soprattutto si avvale, ovvero l'incapacità dello straniero Otello di comprendere le usanze venezia-

ne, si riassume in altri vacui aforismi sull'inganno, soprattutto quello ordito dalle donne ("soventi le oneste e ben create / Coscienze non vedono la frode"; "un detto può ricondur la fede, può affermare il sospetto"). Iago si trasforma in un reticente cortigiano dall'eloquio ricercato e sfuggente⁹, a fronte dell'ampia varietà di registri, dal cortese al grottesco all'osceno, del personaggio shakespeariano.

Questo nesso tra tipizzazione assoluta e astrazione iperbolica riguarda anche il carattere contrapposto a Iago, Desdemona. Una Desdemona romantica e palpitante di pietà per Cassio appare nella richiesta che muove a Otello in *D'un uomo che geme sotto il tuo disdegno* (2.15). Mentre la Desdemona originale è consapevole del suo influsso sul marito, quella di Boito si profonde in un empito di pietà lacrimevole: "il suo dolor che in me s'infonde / Tanto è verace che di grazia è degno". Analoga accelerazione motiva il brano successivo, *Se inconscia contro te, sposo* (2.16). Boito sposta qui l'"ignorant sin" (S IV.1.72) che in Shakespeare compare quando Otello è già certo della colpa di Desdemona ("Quel péché ai-je commis à mon insu?", H 264; "qual delitto, ignorando, commisi?", C 319). A Desdemona vengono aggiunti versi improntati ad infantile sottomissione: "La tua fanciulla io sono umile e mansueta". Aforismi astratti e detti proverbiali segnano pure *Tu?! indietro! Fuggi!!* (2.18) dove permane il tema shakespeariano dell'ignoranza felice, ma forse perché espressa già nell'originale in forma aforistica. Quest'accelerazione prepara *Ora e per sempre addio* (2.19). L'insolita fedeltà quasi letterale al testo shakespeariano induce a pensare che Boito ricerca così ardentemente l'iperbole che quando la trova nell'originale la conserva e spesso l'aggrava.

L'astrazione e l'iperbole s'accompagnano all'altra componente della sublimazione boitiana, la censura della sessualità. Alla richiesta di Otello di vedere i due amanti insieme, mentre lo Iago originale replica con immagini di animalesca osceni-

tà, Boito ricorre al consueto aforisma generale: “se guida è la ragione al vero, una sì forte congettura riserbo che per poco alla certezza vi congiunge”. Analoga sublimazione del corpo riguarda la prova addotta da Iago, il falso sogno di Cassio (*Era la notte*, 2.21): Boito omette i tratti più fisici e sensuali e muta Cassio in un amante appassionato sottolineando la componente lirica. Laddove lo Iago originale riferisce la violenza fisica con cui Cassio l'avrebbe baciato strappando baci dalle radici, circondandolo poi con la gamba e sospirando con evidente imitazione dell'atto sessuale (S III.3.426-30), Boito risolve il sogno in un'immagine rarefatta, quasi neoplatonica (“Seguìa più vago l'incubo blando; / Con molle angoscia / L'interna imago quasi baciando”). La conclusione violenta di Otello in 2.22 (*Oh! Mostruosa colpa!*) e *Sì, pel ciel marmoreo giuro* (2.23) replica abbastanza fedelmente l'originale, già di suo scolpito nelle iperboli.

2.3. Il ritorno dell'Eros (Terzo e Quarto Atto)

La resa assoluta dei tipi continua nel Terzo Atto, segnato dallo scontro: Desdemona si trasfigura sempre più in essere purissimo e infantile, e Otello in una creatura preda delle sue passioni, che rifuggono alla sublimazione. Nel loro secondo duetto, *Dio ti giocondi* (3.3), Boito unisce due scene differenti (3.4 e 4.2) e pospone un passo che diventa il successivo monologo *Dio mi potevi scagliar*. In Shakespeare, Otello chiede la mano alla sposa e ne osserva il calore umido, segno di generosità sessuale. Boito rende invece il passo con immagini rarefatte, quasi petrarchesche: “caldo mador [...] irrorà la morbida beltà” della mano, divenuta “eburnea”. Versi lacrimevoli inneggianti alla purezza assoluta di Desdemona segnano anche la reazione di Desdemona all'incalzare di Otello in *Esterrefatta fisso* (3.4): “io prego il ciel per te con questo pianto, / Per te con queste stille cocenti aspergo il suol. / Guarda le prime lagrime, che da me spremere

il duol". Desdemona è trasfigurata in una creatura angelica cui è impossibile peccare, e lo stesso Otello ne ammira estasiato la bellezza. Un'altra espansione boitiana che magnifica questo contrasto è la risposta di lei in 3.14 (*A terra!*) allo schiaffo del marito. Laddove Shakespeare le fa semplicemente dire di non essersi meritata questo ("I have not deserved this", S IV.1.241), la Desdemona boitiana espande la battuta in un tripudio decadente di sofferenza: "A terra!...sì...nel livido / Fango...per-cossa...io giaccio... / Piango... m'agghiaccia il brivido / Dell'anima che muor". La caratterizzazione rassegnata e passiva di Desdemona ritorna anche nella celebre canzone del salice (4.18, *Mia madre aveva*): Boito scelse qui una ballata inglese anonima, cantata perlopiù da un uomo, che compariva in nota nella traduzione di Hugo come presunta fonte shakespeariana (Fairtile 1996).

Il Terzo Atto, quello dello scontro fra tipi, disvela i due moti boitiani dell'astrazione e dell'iperbole. Otello è di nuovo un essere carnale e irascibile, e non sarà forse casuale che questo rimpatrio imperioso della libido coincida con l'elisione boitiana delle figure genitoriali già notata con l'omissione di Brabanzio dal cast. La richiesta del fazzoletto omette infatti i riferimenti esotici alla donna d'Egitto che lo donò alla madre di Otello perché mantenesse legato a sé il marito: "Una possente maga ne ordia lo stame arcano. / Ivi è riposta l'alta malia d'un talismano". Non è improprio citare qui la revisione lacaniana della sublimazione freudiana. Lacan dapprima propone, in *Complessi familiari nella formazione dell'individuo*, una versione edipica della sublimazione: come osserva Recalcati, "l'interdetto paterno impedendo la soddisfazione della tendenza incestuosa della pulsione sessuale, obbliga il soddisfacimento a un suo differimento, a un 'giro più lungo', ad abbandonare l'oggetto più prossimo (il corpo della madre)". Nel Libro VII del Seminario, tuttavia, Lacan ridimensiona l'equivalenza tra Padre e sublimazione e propone quest'ultima come "il passaggio dal primato

dell'Ideale [...] al primato del reale, al 'peso del reale' come fondativo di un'altra etica del soggetto" (Recalcati 2007: 4, 8), una sublimazione che porta, tramite elevazione e purificazione, non più all'oggetto ma alla *Chose* stessa, quella posta al di là di tutti gli oggetti materiali e psichici.

Quella *Chose* torna a essere inattingibile per l'Otello boitiano, privo di genitori, e schiavo dell'Eros che aveva stornato sulle armi e sul matrimonio. Boito esplicita così il tratto dell'epilessia facendo Otello presago del prossimo attacco: "l'ambascia del mio morbo m'assale". Sappiamo che quando il testo shakespeariano è parossistico, Boito vi resta fedele: conserva infatti il *refrain* melodrammatico "Il fazzoletto". Ne è prova anche il monologo esteso di Otello, *Dio! Mi potevi scagliar* (3.5). Mediante l'abituale censura delle immagini più corporee, oscene o animalesche, Boito evita la metafora vile della cisterna piena di sozzi rospi (S IV.1.63) e con radicalità muta Otello in un martire cristianizzato: "E avrei portato la croce crudel / D'angoscie e d'onte / Con calma fronte / E rassegnato al voler del ciel". In *Othello* l'ansia collegata al letto nuziale, il luogo stesso della sessualità, diventa l'oggetto principale di paura e repulsione razziale (Neill 1989). In Boito l'immagine, addotta da Iago, del letto contaminato diventa una più prudente immagine religiosa: "Val meglio soffocarla, / Là nel suo letto, là, dove ha peccato".

Il Terzo Atto segna da un lato il ritorno, in Otello, della passione che la sublimazione in obiettivi socialmente riconosciuti (guerre e matrimonio) aveva stornato, e in Desdemona l'opposta sublimazione dell'Eros in un ideale ascetico di innocenza disgiunto dal corpo, posto prima della sessualità in un mondo quasi infantile. Diminuisce anche, rispetto al testo shakespeariano, la presenza scenica e simbolica di Iago: anch'egli rispetto a quello originale appare slegato dall'Eros e dal veleno della gelosia, e sola pura incarnazione del Male. La sublimazione boitiana tende all'incarnazione ascetica nel bene, dove l'Eros si convoglia interamente nella purezza (Desdemona) e a quella

speculare e contrapposta dell'incarnazione nel Male, pure questa svuotata di Eros. Stretto fra queste due incarnazioni assolute, l'Otello boitiano riscopre l'Eros che aveva convogliato su Desdemona, da cui si è ora distaccato. Soprattutto per l'Otello del Quarto Atto risuona angosciante la vertiginosa conclusione di Freud sui meccanismi di proiezione nella paranoia:

il processo della rimozione [...] consiste in un distacco della libido dalle persone – nonché dalle cose – in precedenza amate. Si impone alla nostra attenzione il processo di guarigione che fa recedere la rimozione e riconduce la libido alle persone che da essa erano state abbandonate. [...] La verità, di cui ora ci rendiamo conto, è piuttosto un'altra: ciò che era stato abolito dentro di noi, a noi ritorna dal di fuori (Freud 1974: 396).

Il ritorno dell'abolito domina la conclusione dell'*Otello*. Nel concitato duetto *Diceste questa sera le vostre preci* (4.22) Boito omette il breve monologo di Otello prima dell'uccisione ("It is the cause", S V.2.1-22) e inserisce una spiccata sequenza di imperativi e di esclamazioni di innocenza: "Io rea non sono!", "Confessa!", "Giuro!". La Desdemona shakespeariana coglie le trasformazioni dell'ira sul volto di Otello; quella di Boito supplica solo pietà, e le sue invocazioni sono scandite in una triplice ripetizione infantile ("Che io viva ancor... che io viva ancor... che io viva ancor..."). Analoga ripetizione segna l'ultimo numero, *Niun mi tema* (4.24). Il declamato omette i riferimenti religiosi di Otello al giorno del giudizio (S V.2.181) e diventa ripetizione parimenti disperata e infantile: "Desdemona! Desdemona!... Ah...morta! morta! Morta!".

3. *La lingua patria*

Nell'*Otello* boitiano l'Io emerge dal contrasto fra i tipi assoluti di Desdemona e Iago, entrambi quasi proiezioni infantili

di Bene e Male, Madonna e Diavolo. Prima vittima di questa elisione dell'ambiguità è Iago. Il dubbio e l'equivoco inoculati dallo Iago shakespeariano con attento laborio retorico ed emotivo, diventano in Boito elusività e mera insinuazione, rese con la mezza voce reticente e divagante dell'aforisma. Iago, pur conscio del proprio Io diabolico grazie al Credo, e l'unico in questa opera a riconoscere un Padre, sia pure crudele, viene ridotto in una oscurità assoluta che tanto esalta la purezza infantile, prima della sessualità e del corpo, di Desdemona, quanto permette al desiderio represso di Otello di essere convogliato di nuovo sull'oggetto d'amore per distruggerlo. Il differimento della consumazione nuziale della libido compare già nell'originale, dove la famosa prima notte viene di continuo interrotta e forse mai celebrata. Nell'*Otello* boitiano il ritorno della libido avviene su un oggetto spogliato di sessualità: l'amata viene prima trasfigurata in purezza infantile e poi uccisa come negazione di quel candore posto sempre al di qua della libido. *Verhält sich die Libido wie ein Strom* – Freud rimane sostanzialmente fedele al modello idraulico della libido: se rimossa, "la libido si comporta come una corrente il cui letto principale sia ostruito; essa riempie i canali collaterali che fino a quel momento erano rimasti vuoti" (Freud 1984: 481). A questo riemergere della libido si accompagna in Boito un linguaggio volutamente lezioso, antiquato, aulico, quasi una regressione al tempo dei genitori scomparsi, un riassicurante rimpatrio nell'infanzia e in quel linguaggio eroico che all'inizio Otello maneggiava sublimando la sua libido. Se la musica dell'*Otello*, procedendo verso la dissoluzione dell'io di Otello, allude a movenze decadenti, quasi al confine con la dissonanza, l'*Otello* di Boito guarda ancora al lirismo romantico e alla caratterizzazione assoluta, ai confortanti interdetti paterni, anche verbali, da cui Otello, doppiamente senza patria, si è allontanato.

NOTE

¹ Sulla genesi dell'opera cfr. il mio *Il progetto del cioccolato. Shakespeare, Verdi, Boito, Otello* (2013).

² Da una lettera del 20 ottobre 1876 alla patriota e mecenate Clara Maffei, ex-moglie di Andrea, traduttore dell'*Otello*.

³ Per una analisi musicologica, cfr. Hawes (1994).

⁴ Verdi disponeva perlopiù di traduzioni in italiano (Aycock 1972: 589); fonti probabili erano la problematica versione in prosa di Carlo Rusconi (1838; citazioni da Shakespeare 1926), che si distingue per le "innumerevoli semplificazioni, parafrasi e chiarimenti" (Busi 1973: 72), e forse la celebre traduzione poetica fatta da Giulio Carcano nel 1852 (citazioni da Shakespeare 1924), da segnalare per aderenza testuale, anche se talvolta Carcano semplifica le frasi più complesse (Busi 1973: 79). Boito conosceva probabilmente la traduzione di Andrea Maffei (1869), dal tono "forzatamente enfatico" segnato dalla "sovrabbondanza verbale" (Busi 1973: 92).

⁵ Citazioni da Shakespeare (1875).

⁶ Cfr. Snow (1980).

⁷ Le citazioni contrassegnate con S provengono da Shakespeare (2005).

⁸ Sulle possibili fonti, cfr. Schmidgall (1990).

⁹ Sulla reticenza e vaghezza di Iago, cfr. Bini (2006).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abbiati, Franco (1959), *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, vol. IV.
- Ashbrook, William (1994), "The Nineteenth Century: Italy", *The Oxford Illustrated History of Opera*, ed. Roger Parker. Oxford, Oxford University Press: 169-205.
- Aycock, Roy E. (1972), "Shakespeare, Boito, and Verdi", *The Musical Quarterly*, 58/4: 588-604.
- Berry, Edward (1990), "Othello's Alienation", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 30/2: 315-33.
- Bini, Daniela (2006), "Reticence, a Rhetorical Strategy in *Othello/Otello*: Shakespeare, Verdi-Boito, Zeffirelli", *Italica*, 83/2: 238-55.
- Busi, Anna (1973), *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica.

- Casini, Claudio (1981), *Verdi*, Milano, Rusconi.
- Cohen, Stephen (2011), "I am What I am Not: Identifying with the Other in *Othello*", *Shakespeare Survey*, 64: 163-79.
- Coronato, Rocco (2013), "Il progetto del cioccolato. Shakespeare, Verdi, Boito, Otello", *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, eds. Andrea Landolfi; Giovanna Mochi. Roma, Artemide: 227-34.
- D'Angelo, Emanuele; Riva, Federica (2004), "I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel Museo storico del Conservatorio di Parma", *Studi verdiani*, 18: 63-147.
- Della Seta, Fabrizio (2004), "New Currents in the Libretto", *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge, Cambridge University Press: 69-87.
- Didi-Huberman, Georges (2017), "Le immagini e i mali. Usi e disagi della sublimazione / Of Images and Ills. Uses and Malaises of Sublimation", *PsicoAr*, 7: 1-53.
- Eöszé, Lazlo (1974), "*Otello*: dramma di Shakespeare e opera di Verdi", *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*. Parma, Istituto di Studi Verdiani: 20-26.
- Fabio, Alessandra (2004), "'Stretto orizzonte e sconfinite l'ali...': Franco Faccio alla corte della Scapigliatura", *Scapigliatura Fin de Siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al Primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, eds. Johannes Streicher; Sonia Teramo; Roberta Travaglini. Roma, Ismez: 49-87.
- Fairtile, Linda B. (1996), "Verdi's First Willow Song: New Sketches and Drafts for *Othello*", *19th-century Music*, 19/3: 213-30.
- Fisher, Burton D. (2005), *Verdi's "Othello"*, Miami, Opera Journeys Publishing.
- Freud, Sigmund (1966), "L'interpretazione dei sogni", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1967, vol. III.
- (1967), "Minute teoriche per Wilhelm Fliess", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1968, vol. II: 7-66.
- (1970), "Tre saggi sulla teoria sessuale", *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, vol. IV: 443-546.

- (1974), “Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente”, *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1984, vol. VI: 335-407.
- (1976), “Metapsicologia”, *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, vol. VIII: 1-118.
- (1977), “L’Io e l’Es”, *Opere di Sigmund Freud*, ed. Cesare L. Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1986, vol. IX: 471-520.
- Green MacDonald, Joyce (2016), “‘Black Ram, White Ewe’: Shakespeare, Race, and Women”, *A Feminist Companion to Shakespeare*, ed. Dymphna Callaghan. Chichester, John Wiley & Sons: 206-25.
- Hawes, Jane (1994), *An Examination of Verdi’s “Otello” and Its Faithfulness to Shakespeare*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Hepokoski, James (1990), “La disposizione scenica per l’*Otello* di Verdi: Studio critico”, *“Otello” di Giuseppe Verdi*, eds. James Hepokoski; Mercedes Viale Ferrero, trad. it. a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi: 9-80.
- Jacobsen, Ken (2009), “Iago’s Art of War: The Machiavellian Moment in *Othello*”, *Modern Philology*, 106 / 3: 497-529.
- Kimbell, David R. B. (1991), *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Laplanche Jean; Pontalis Jean-Bertrand (1967), *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, vol. II.
- Lavagetto, Mario (1979), *Quei più modesti romanzi. I libretto nel melodramma di Verdi*, Milano Garzanti.
- Maffei, Andrea (1869), *Otello e la Tempesta di Guglielmo Shakspeare. Arminio e Dorotea di Wolfango Goethe. Traduzioni di Andrea Maffei*, Firenze, LeMonnier.
- Medici, Mario; Conati, Marcello, eds. (1978), *Carteggio Verdi Boito*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Mijolla-Mellor, Sophie de (2009), *Le Choix de la sublimation*, Paris, PUF.
- Mila, Massimo (1980), *L’arte di Verdi*, Torino, Einaudi.

- Neill, Michael (1989), "Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, 40/4: 383-412.
- Parakilas, James (1997), "Religion and Difference in Verdi's *Otello*", *The Musical Quarterly*, 81/3: 371-92.
- Platone (2015), *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Milano, BUR.
- Recalcati, Massimo (2007), *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Schlegel, Wilhelm (1869), "Giudizio di W. Schelegel sulla tragedia di G. Shakspeare *Otello*, o il Moro di Venezia, estratto dal corso di letteratura drammatica", *Otello e la Tempesta di Guglielmo Shakspeare. Arminio e Dorotea di Wolfango Goethe. Traduzioni di Andrea Maffei*, trad. it. a cura di Andrea Maffei. Firenze, LeMonnier: 5-12.
- Shakespeare, William (1875), *Œuvres complètes de W. Shakespeare traduites par François-Victor Hugo*, Paris, Alphonse Lemerre, vol. XIV.
- (1924), *Otello. Traduzione in versi di Giulio Carcano (1852)*, Napoli, Bideri.
- (1926), *Otello, il Moro di Venezia, tragedia in 5 atti*, trad. it. a cura di Carlo Rusconi, Sesto S. Giovanni, Barion.
- (2005), *Complete Works*, eds. John Jowett; William Montgomery; Gary Taylor; Stanley Wells. Oxford, Clarendon Press.
- (2009), *Othello, the Moor of Venice*, ed. Michael Neill, Oxford, Clarendon Press.
- Schmidgall, Gary (1990), "Incredible 'Credo'?", *Shakespeare and Opera*, ed. Gary Schmidgall. New York, Oxford University Press: 240-50.
- Smith, Bruce (1991), *Homosexual Desire in Shakespeare's England*, Chicago, University of Chicago Press.
- Snow, Edward A. (1980), "Sexual Anxiety and the Male Order of Things in *Othello*", *English Literary Renaissance*, 10/3: 384-412.
- Verdi, Giuseppe (1913), *I Copialettere di G. Verdi, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio*, Milano, Ceretti.
- Weaver, William (1990), "Verdi and His Librettists", *The Verdi Companion*, eds. William Weaver; Martin Chusid. London, Victor Gollancz: 121-30.

Zanon, Tobia (2007), "Il 'bianco' e il 'nero'. Boito e il libretto per l'"Otello" di Verdi", in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo. A cura degli allievi padovani*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, I: 953-65.