

PASSIONI. Storia artistica di un'emozione che da sempre accompagna l'amore

Gelosia vo' cercando ch'è sì cara, ovvero l'Otello siamo noi

C'è amore senza gelosia? E qual è il seme di quella passione distruttiva? La storia della letteratura e l'esperienza scientifica dicono che in tutti alberga un po' dell'anima divorata di Otello. Un libro di due studiosi analizza l'eroe e la gelosia da Spinoza a Shakespeare (con la derivazione dei libretti d'opera per Verdi e Rossini), fino a Joyce e Proust, passando, chi l'avrebbe detto, per Mazzini in versione di musicologo dilettante.

VALERIO MAGRELLI

«Creatura meravigliosa, che la perdizione afferri la mia anima se non ti amo, e quando non ti amerò più tornerà il caos». Né più né meno che il caos è il nucleo racchiuso nell'Otello di Shakespeare, un caos la cui unica alternativa è la presenza salvifica dell'amata. Con questa battuta, scandita nel terzo atto, viene infatti sancita l'esigenza imperiosa, assoluta, della donna, la sola in grado di mettere a freno le forze distruttive dell'eroe. A questa fragile impalcatura psichica non è certo estranea la diversità che il protagonista reca iscritta sulla sua stessa pelle, oltre che nel suo appellativo.

Perché, sebbene apparentemente integrato nella società veneziana, il Moro resta comunque un corpo estraneo, destinato a calamitare l'odio più feroce.

E folle veramente è quello provato nei suoi confronti dal perverso Jago, artefice di una macchinazione tanto crudele e complessa quanto gratuita e suicida. Sarà la sua raffinatissima azione a far deflagrare la parte più segreta di quel disordine che Otello tenta invano di nascondere. Prostatò come Didone, feroce come Medea, spietato come Fedra, il duca di Cipro ca-

drà infine vittima del mostro sguinzagliato dal suo falso amico: la gelosia.

Forse non è eccessivo affermare che egli sia il primo, sulla soglia dell'epoca moderna, a impersonificare completamente una passione fino ad allora affidata solamente a raffigurazioni marginali o comunque parziali. Abbandonando il mondo classico, infatti, né il dolore di Artù, né la furia di l'Orlando possono fronteggiare l'insostenibile, abbacinante coscienza del tradimento cui accede Otello. Per questo è al futuro, più che al passato, che occorrerà rivolgersi per individuare la parte più cospicua del suo albero genealogico.

Dopo la trattazione offertane da Spinoza nella seconda metà del Seicento («L'odio verso la cosa amata unito all'invidia si chiama Gelosia»), sarà con i romantici che la riflessione su questo sentimento diventa più serrata. Basti pensare alle pagine di Alfred de Vigny, intrise di sofferente misoginia, o alle illuminazioni di Baudelaire, per il quale l'atto dell'amore somiglia a una tortura o a un'operazione chirurgica. La galleria dei gelosi si arricchisce per tutto il secolo, fino a dare i suoi frutti nei *Buddenbrook*

di Thomas Mann, e nell'*Ulisse* di James Joyce. Ma per incontrare la vera enciclopedia di questo male, che è insieme un'altissima forma di conoscenza, occorrerà aspettare un'altra opera. Lo spiegano molto bene sia René Girard, elaborando la sua nozione di desiderio triangolare, sia Gilles Deleuze, ricostruendo una sorte di semiologia della gelosia. A firmare quel romanzo sarà Proust.

Lo spunto per queste riflessioni viene da un bel libro montato a quattro mani da Marco Grondona e Guido Paduano con il titolo *Quattro volti di Otello* (Rizzoli Bur, 397 pagine, 22mila lire). Oltre al dramma di Shakespeare (in una nuova traduzione dello stesso Paduano), il volume presenta tre versioni che ne derivano: quella di Francesco Berio di Salsa per l'*Otello* di Rossini (1816), il rifacimento francese Jean-Francois Ducis del 1792 (a cui, più ancora che all'originale inglese, si ispirò Berio di Salsa), e infine il libretto di Arrigo Boito per l'*Otello* di Giuseppe Verdi (1887). Ma il senso dell'iniziativa sta soprattutto nei due lunghi studi che i curatori hanno premesso ai testi.

Grondona si concentra sul versante musicale per ripercorrere i settant'anni che dividono i due capolavori: «Sulla scia di una distanza cronologica pregnante che attraversa tutto il secolo dal 1816 al 1887, si finisce col rintracciare due date che accennano da un canto ad uno dei primi esiti saldi di chi regolò una volta per tutte le forme del dramma in musica romantico italiano, e dell'altro all'approdo maturo di chi sui primi anni Quaranta ne ha colto più prepotentemente l'eredità».



Orson Welles in una scena del film «Otello»

In questo ricco contributo critico, tra i puntuali richiami a Stendhal e Nietzsche, si segnalano i sorprendenti apporti di un musicologo «dilettante» come Giuseppe Mazzini, la cui *Filosofia della musica*, redatta nel 1836, Grondona esorta a rileggere con attenzione.

Fitto di notazioni musicologiche è anche il lavoro di Paduano, che tuttavia già in apertura affronta direttamente il tema della gelosia. Nella storia e nella prassi teatrale, ricorda Paduano, *Otello* possiede una rara caratteristica: l'uso dello scambio di ruoli. Ciò significa che, a sere alterne, il primo attore di una compagnia viene chiamato a recitare le parti di Otello e Jago, misurandosi ora con l'immagine eroica e il volto fuliginoso dell'u-

no, ora con il livido biancore e la parola dell'altro. Come afferare meglio l'inquietante legame che unisce traditore e tradito, «l'alone di orrore e di terrore che sembra avvolgere i fatti (e in realtà, tutto è solo lì costituisce)?»

Certo, la differenza tra i due personaggi resta enorme, e Paduano si richiama anzi al modello classico (in particolare alla *Commedia Nuova greco-latina*) per indicare in Jago l'estrema trasformazione del servo descritto da Plauto. Si tratta di quel personaggio che, allo scopo di favorire gli amori del giovane padrone, lo attira in una trappola allestita elaborando una situazione immaginaria. Resta però da notare, conclude lo stesso Paduano, una sostanziale divergenza. Infatti, mentre l'ammutinamento comico si rileverà episodico e

provvisorio, la distruzione che Jago indurrà in Otello risulterà irreversibile.

«Lavora, veleno mio, lavora», commenta il malvagio tessendo le sue trame. Ora, tornando a Proust, potremmo dire che la sua intuizione consiste appunto nell'aver fuso Otello e Jago in un'unica persona. Il suo Swann, cioè, non ha bisogno di alter ego per cedere al rovello dei sospetti: secerne da solo il proprio veleno. Ecco perché, definendo la sua devastante passione come «l'ombra del sentimento», Proust vide in essa un legame ancora più profondo dell'amore. I tempi erano maturi perché Freud pubblicasse uno studio intitolandolo *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità*.

Jago, da Welles a Pasolini Un film infinito

Pochi testi teatrali hanno conosciuto nel cinema del dopoguerra una fortuna paragonabile a quella incontrata dall'*Otello* di Shakespeare. La traiettoria si è conclusa con il film di Oliver Parker interpretato da Lawrence Fishburne e Kenneth Branagh. Il suo culmine, però, venne toccato dal capolavoro di Orson Welles, che gareggiò con i colori del Marocco al Festival di Cannes del 1952 (palma d'oro ex-aequo). Recentemente distribuita in una smagliante versione restaurata, la pellicola ha conosciuto una sorta di nuova giovinezza. Ma resta ancora difficile per noi reperire il magnifico documentario che ne fu tratto, ossia quel *Filming Othello* in cui Welles ripercorre, davanti ad una tavola imbandita, le peripezie della lavorazione insieme all'amico e collega Michael Mac Liammoir.

Il memorabile Jago della pellicola ritornò sullo stesso argomento in un bel saggio pubblicato lo scorso anno (Giunti Editore) con una prefazione dello stesso Welles. Il titolo italiano era appunto *L'onesto Jago*, ma l'originale suonava assai più significativamente *Put the Money in thy purse* (cioè «mettiti i soldi nel portafoglio»), con un esplicito riferimento alle inverosimili difficoltà di produzione. Ciò sembrerebbe già più che sufficiente per riconoscere l'importanza di un simile crocevia tra letteratura e cinema. Ma non è tutto. È nota l'ammirazione di Pier Paolo Pasolini per l'autore di *Quarto potere*. Ebbene, in certo modo quel cammeo fece da tramite tra l'*Otello* di Welles e il suo equivalente parodico, rappresentato da *Che cosa sono le nuvole*.

A quel capolavoro sublime e espressionista, il regista italiano ripropose scegliendo la strada della contaminazione e dell'ironia, della didattica e del teatro nel teatro, con Otello impersonato da Ninetto Davoli, Cassio da Franco Franchi, e Jago da un Totò dipinto di verde. Gli attori recitavano in quell'occasione la parte di marionette tra le mani del puparo Francesco Leonetti, finché, travolti da una folia inferocita, si ritrovavano in una discarica. Era qui che Domenico Modugno cantava la sua straziata romanza sul mistero delle nuvole. Brevisima e incantata, resta tra i vertici della produzione pasoliniana. □ V. M.

AMGA: LE CIFRE DI UN SUCCESSO

Primi sul mercato



AMGA ha costantemente sviluppato nel tempo - in particolare in questi ultimi anni - capacità produttive e gestionali di primordine che le hanno consentito di essere leader nel proprio territorio di riferimento.

Amga è stata la prima municipalizzata a passare dal gas di città al metano, la prima realtà del settore a realizzare - in anticipo sulla legge e all'avanguardia internazionale - il ciclo integrato dell'acqua.

Primiti tecnologici costruiti nel tempo e confermati dalla costante crescita dei principali valori economici.

262 miliardi di lire il fatturato del '95, un utile di 30,8 miliardi, oltre 85 miliardi di lire di investimenti negli ultimi 3 anni.

Un grande valore d'impresa riconosciuto dal mercato.

AMGA
AZIENDA MEDITERRANEA GAS E ACQUA S.p.A.

Azienda del
Comune di Genova

AMGA. UNA FONTE DI VALORI