



Orrore e meraviglia: la narrazione autobiografica di Othello in Desdemona di Toni Morrison

di Valentina Rapetti

I no longer looked upon them as spirits, but as men superior to us; and therefore I had the stronger desire to resemble them, to imbibe their spirit, and imitate their manners. I therefore embraced every occasion of improvement, and every new thing that I observed I treasured up in my memory.

Olaudah Equiano,
The Interesting Life of Olaudah Equiano

1. OTHELLO E IL BLACK ATLANTIC

In uno studio sulla progressiva autonomia retorica dell'io narrante nel primo secolo¹ dell'autobiografia afroamericana, William L. Andrews (1986) attribuisce a Olaudah Equiano² il ruolo di padre di un genere letterario eminentemente statunitense, la cui evoluzione, avviata nell'ambito del movimento abolizionista sotto la supervisione di curatori bianchi, è stata e continua a essere intrinsecamente legata al processo identitario di coloro che hanno vissuto, o che conservano nella propria memoria individuale o familiare, l'esperienza del *Middle Passage*, della schiavitù e della

¹ Periodo compreso tra il 1760, anno di pubblicazione di *A Narrative of the Uncommon Sufferings, and Surprising Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man*, e il 1865, anno in cui termina la guerra di secessione americana (1861-65), e in cui la schiavitù viene formalmente abolita in tutti gli Stati Uniti d'America.

² Olaudah Equiano (1745 o '47-1798) è stato il più famoso scrittore di lingua inglese di origini africane del diciottesimo secolo.



discriminazione razziale. Nella sua autobiografia, pubblicata nel 1789, Equiano ripercorre le vicende traumatiche e rocambolesche che dall’Africa lo hanno condotto in America, per poi vederlo approdare, da uomo libero, in Inghilterra. L’itinerario triangolare e transatlantico descritto da Equiano era già stato tracciato da altri afroamericani che, prima di lui, avevano consegnato alla pagina scritta il ricordo del proprio viaggio verso la libertà; ed è proprio nelle testimonianze di uomini come Briton Hammon (1760), James Albert Ukawsaw Gronniosaw (1770) o Quobna Ottobah Cugoano (1787) che andrebbero rintracciate le prime manifestazioni letterarie del *black Atlantic*, quello spazio interculturale e transnazionale che nella prospettiva di Paul Gilroy (1993) si configura come un elemento distintivo dell’identità nera³. Pur non essendo il primo ex-schiavo a raccontare una vita trascorsa a oscillare tra una sponda e l’altra dell’*Atlantic rim*, Equiano elabora in modo più consapevole dei suoi predecessori il vissuto dello sradicamento, della diaspora e della migrazione, giungendo a sfruttare a proprio vantaggio, sotto il profilo retorico, l’identità ibrida che si ritrova ad abitare. Nel costruire il proprio sé autobiografico, Equiano ascrive le sue origini a una famiglia africana di alto lignaggio, e al contempo si descrive come un *self-made man* che, grazie a un’invincibile resilienza e a una straordinaria capacità di osservazione ed emulazione della cultura occidentale, riesce a procurarsi i mezzi materiali e intellettuali per intraprendere una solida ascesa sociale, il cui suggello consiste nel matrimonio con una donna bianca, l’inglese Susannah Cullen. Consapevole della propria appartenenza simultanea a due culture, Equiano rifugge ogni essenzialismo e, dalla posizione liminale che occupa, osserva il mondo occidentale e cristiano da una prospettiva duplice o, piuttosto, sdoppiata. L’aspirazione di Equiano ad armonizzare aspetti dicotomici in una sintesi unitaria e malleabile del sé anticipa di oltre un secolo le riflessioni di W.E.B. Du Bois (1903) sulla *double consciousness*, quell’intima conflittualità che contraddistingue l’identità afroamericana e che, nell’ambito degli studi postcoloniali, trova il suo corrispettivo nella nozione di ibridismo⁴. Ciò che, come rilevato da Gilroy (1993), Bhabha (1994) e Loomba (1998), accomuna gli afroamericani alle comunità non bianche che hanno subito il controllo coloniale, è proprio l’esperienza della contaminazione – fisica, psichica, linguistica, culturale – e l’ambivalenza che ne deriva, quel sentirsi divisi a metà che reca in sé il fantasma dell’alterità, il desiderio di riscatto dalla subalternità e un complesso di inferiorità che ingenera forme funzionali⁵ e disfunzionali⁶ di imitazione della cultura dominante.

³ Gli altri due elementi individuati da Gilroy (1993) sono la diaspora nera e il *changing same*, un sé destinato a un perpetuo mutamento.

⁴ Per una definizione della nozione di ibridismo in ambito postcoloniale corredata da riferimenti alla formulazione di *black Atlantic* elaborata di Gilroy (1993), si veda Loomba ([1998] 2005: 145-53). Sull’evoluzione del concetto di *hybridity* e sulla sua migrazione semantica dal campo biologico a quello culturale, si veda Young (1995).

⁵ Tra queste la *mimicry*, intesa da Bhabha (1994: 121-31) come strumento e pratica di resistenza alle egemonie culturali.

⁶ Per una lettura in chiave psicoanalitica della condizione coloniale e post-coloniale, seppur caratterizzata da un’elisione significativa delle soggettività femminili, si veda Fanon (1952).



Considerate le simmetrie ravvisabili tra la condizione afroamericana e quella postcoloniale, la preminenza che entrambe le tradizioni hanno assegnato al personaggio di Othello in ambito letterario è tutt'altro che sorprendente. Da oltre quattro secoli, "[Othello] has been the most visible portrayal of a black man in the Western culture" (Sellars 2012: 7), e in quanto tale, la sua figura è stata interpretata come prototipo dell'identità ibrida raccontata tanto dagli autobiografi afroamericani quanto dagli scrittori postcoloniali. Nel tracciare l'itinerario di un Moro che dall'Africa giunge a Venezia lungo una catena imprecisata di "disastrous chances" (*Othello*, I, 3, 135) e "moving accidents" (*Othello*, I, 3, 136), Shakespeare ha aperto una rotta cruciale della letteratura. Come testimoniano le incessanti migrazioni letterarie, teatrali e cinematografiche della tragedia, le vicende dell'icona nera per eccellenza del canone occidentale hanno fornito una mappa ideale a scrittori, registi e attori che in diversi luoghi, tempi e contesti si sono confrontati con i temi dell'alterità razziale e del conflitto etnico. Le molteplici interpretazioni che di *Othello* sono state fornite nel corso dei secoli hanno attribuito una crescente rilevanza al ruolo giocato dalla categoria di razza nello svolgimento dell'azione drammatica e dell'epilogo tragico; per dirla con Ben Okri, "if [*Othello*] did not begin as a play about race, then its history has made it one" (Okri 1997: 72). La tragedia del Moro di Venezia condivide dunque la sorte di altri testi shakespeariani che, calati nel tempo presente, hanno svolto un'incisiva funzione di raccordo tra il passato e il futuro, veicolando a seconda dei casi tendenze reazionarie o visioni sovversive. Nel caso di *Othello*, gli allestimenti teatrali e i vari fenomeni di adattamento hanno assunto un rilievo straordinario nel contesto statunitense, dove a causa dello schiavismo e dei suoi lasciti, la parabola tragica dell'eroe nero non ha mai cessato di evocare parallelismi di assoluta attualità, catalizzando su di sé le tensioni razziali e sociopolitiche in essere tra la comunità bianca e quella afroamericana. Se, da una parte, la tragedia shakespeariana ha porto uno specchio alla nazione riflettendone le contraddizioni più stridenti, dall'altra, la letteratura prodotta su quel territorio segnato da insoluti conflitti razziali ha spesso riprodotto il paradigma traumatico di *Othello* (Andreas 1992), rifrangendone il mito e proiettandone l'ombra su una moltitudine di testi e personaggi⁷. Tra gli autori di origini africane che hanno fatto intenzionalmente riferimento alla figura di Othello, Equiano è stato il primo a paragonare in modo esplicito le proprie vicissitudini a quelle del Moro, con l'intento di tracciare una genealogia letteraria che lo ponesse in un rapporto di ascendenza diretta col personaggio shakespeariano. A partire dal 1792, infatti, Equiano correda la propria autobiografia di una lettera in cui annuncia le nozze imminenti con Susannah Cullen, appropriandosi del discorso di Othello. Felicity A. Nussbaum ha rilevato la funzione retorica e la valenza seduttiva di tale appropriazione:

The character of Othello carried enormous valence for all black men in the eighteenth century whether or not they married white women [...] In the fifth edition of his narrative published in 1792, the year of his marriage, Equiano ventriloquizes Othello's words to justify his action. Like the Shakespearean hero,

⁷ Sulla presenza africanista nella letteratura americana, si veda Morrison (1989 e 1992).



he claims that love is the only witchcraft he applied in wooing a Desdemona [...], he protests that his 'round unvarnished tale' is a magical but 'true' tale, and thus by analogy his autobiographical narrative becomes a love letter to the white feminized reader. (Nussbaum 2003: 206)

Al di là della comune capacità di affabulazione e del matrimonio interrazziale, le analogie più significative tra Othello ed Equiano vanno rintracciate soprattutto altrove: nelle loro origini africane, nel riscatto dalla schiavitù attraverso l'adesione a un sistema di valori occidentale, e nelle loro numerose avventure "by flood and field" (*Othello*, I, 3, 136). In questa ottica, il personaggio di Othello, l'"extravagant e wheeling stranger / Of here and everywhere" (*Othello*, I, 1, 136-137) che percorrendo rotte presumibilmente transatlantiche approda nelle terre abitate dai "cannibals that each other eat" (*Othello*, I, 3, 144), può essere immaginato come l'antesignano di quella figura emblematica del *black Atlantic* che è Equiano.

Toni Morrison, da sempre narratrice attenta ai temi dell'eredità e della discendenza e ai *topoi* dello spettro e dell'ombra, ha colto l'analogia tra Othello ed Equiano e, per estensione, il nesso tra la tragedia shakespeariana e la storia dello schiavismo negli Stati Uniti d'America. In *Desdemona* (2012), riscrittura di *Othello* realizzata nell'ambito di una più ampia collaborazione con il regista americano Peter Sellars e la musicista maliana Rokia Traoré, Morrison fa perno su questa corrispondenza e specula sui presunti episodi transoceanici della "travailous history" (*Othello*, I, 3, 140) di Othello per creare un ponte tra l'Inghilterra della prima modernità – culla del teatro shakespeariano e di fallimentari tentativi coloniali – e l'America prebellica, una nazione in divenire popolata da padroni debosciati e schiavi fuggiaschi; terra potenzialmente meravigliosa, e tuttavia dilaniata dall'orrore di cui gli autobiografi afroamericani hanno fornito testimonianza diretta.

In *Desdemona*, la commistione di stupore, meraviglia e orrore che caratterizza tanto i resoconti di viaggio dei primi esploratori del Nuovo Mondo quanto i racconti del *Middle Passage* e della schiavitù, viene ricreata da Morrison nel segmento centrale dell'opera, vale a dire nella narrazione autobiografica di Othello. In questo crocevia testuale l'autrice lascia convergere elementi formali, tematici e retorici afferenti al genere letterario del *travel writing* e a diversi sottogeneri dell'autobiografia afroamericana. Partendo da una suggestiva aporia dell'ipotesto shakespeariano, Morrison cala il proprio Othello in una dimensione transatlantica, lasciandolo al contempo insinuare nel discorso coloniale eurocentrico della scoperta e della conquista, al fine di sovvertire in modo radicale la strategia retorica per eccellenza dell'autobiografia afroamericana: il sentimentalismo⁸.

⁸ Si intende qui la parola 'sentimentalismo' nelle seguenti accezioni: "ogni dottrina che risulti caratterizzata dalla prevalente importanza data alla funzione del sentimento nell'economia dello spirito; significato etico: teoria che assegna la scelta morale piuttosto al sentimento che all'intelletto; s. psicologico, la considerazione del contenuto della coscienza come avente la sua forma originaria e indifferenziata nell'esperienza del sentimento", <<http://www.treccani.it/vocabolario/sentimentalismo/>> (05 febbraio 2017). Sul sentimentalismo come strategia retorica nell'autobiografia afroamericana, si vedano Andrews (1986), Moody (2001), Fisch (2007) e Pelletier (2015).



2. LA NARRAZIONE DI OTHELLO NELL'IPOTESTO SHAKESPEARIANO TRA AUTOBIOGRAFIA E SCRITTURA DI VIAGGIO

Nella tragedia shakespeariana, la componente autobiografica e i racconti di viaggio emergono come elementi distintivi della narrazione del protagonista e dell'immagine di sé che egli desidera proiettare sul suo uditorio bianco. Nel corso dell'azione drammatica, Othello riferisce informazioni biografiche che restituiscono una visione d'insieme, seppur lacunosa ed enigmatica, della sua vita. Nel primo atto, egli rivela a Iago le sue origini regali e riferisce ai senatori di essere stato iniziato all'arte della guerra all'età di sette anni e di non aver mai cessato, da allora, di misurarsi sul campo di battaglia, se non nei nove mesi precedenti; si tratta, con ogni probabilità, del lasso di tempo trascorso presso la corte veneziana, durante il quale ha incontrato e sedotto la giovane Desdemona. Una quarantina di versi dopo, mentre sostiene la propria difesa dalle accuse di stregoneria rivoltegli da Brabanzio, Othello riferisce brevemente gli episodi che afferma di aver raccontato più e più volte, con dovizia di particolari e accenti vibranti, al padre oltraggiato e alla donna che ha appena preso in sposa. È in questo celebre monologo che il generale accenna a peripezie belliche e colpi di fortuna, ai pericoli mortali corsi in battaglia, alla cattura da parte di nemici che lo avrebbero venduto come schiavo, al suo riscatto e alla storia dei suoi viaggi e degli incontri con esseri aberranti e mostruosi. Nel terzo atto, Othello si sofferma ancora sulle sue imprese militari per poi evocare la figura della madre da cui avrebbe ereditato il fazzoletto⁹. Nel delirio suicida del finale, si sofferma ancora sul suo spessore marziale, sulla lealtà dimostrata alla Repubblica veneziana e sugli atti eroici compiuti contro i Turchi in nome della causa cristiana.

Questi tratti biografici compongono un'immagine imprecisa e parziale della vita di Othello, in cui tuttavia è possibile scorgere l'abbozzo dell'autobiografia di un ex-schiavo. Nel rilevare ciò, s'intende suggerire che una lettura incrociata della tragedia di Othello e di *slave narratives* come quelle di Equiano, Gronniosaw o Cugoano, può rivelare illuminanti sintonie diacroniche e diatopiche tra le opere in questione. La narrazione discontinua di Othello potrebbe essere letta come una sorta di *slave narrative ante litteram*, che tuttavia si apre al discorso coloniale inglese ed europeo, ospitando al proprio interno due figurazioni del diverso tipiche dell'immaginario della prima modernità, i cannibali e gli acefali, la cui menzione lascia supporre che Othello possa aver solcato l'Atlantico, visitato il Nuovo Mondo e vissuto l'esperienza del *first encounter* con le popolazioni native.

La compresenza di dati autobiografici e di *topoi* della scrittura del viaggio e della scoperta all'interno dell'ipotesto shakespeariano non è sfuggita a Morrison. Nel rielaborare la narrazione di Othello, l'autrice tiene conto di entrambi gli elementi, attingendo alle rispettive tradizioni letterarie di riferimento. Nella sua riscrittura,

⁹ Sulla provenienza del fazzoletto Othello si contraddice, dichiarando in un primo momento che la madre lo avrebbe ricevuto da una *charmer* egiziana in quanto amuleto (*Othello*, III, 4, 57-69), per poi asserire che fu il padre a regalarlo alla madre come pegno d'amore (*Othello*, V, 2, 214-215).



dunque, *slave narrative* e *travel writing* fungono da dispositivi per veicolare una versione più ampia e particolareggiata di quei “parcels” (*Othello*, I, 3, 155) della vita di Othello divorati dalle avido orecchie di Desdemona; ciò che nella tragedia originale viene disseminato in una manciata di versi sparsi, o compresso e trattenuto nel monologo ellittico della terza scena del primo atto, nel dramma di Morrison occupa uno spazio testuale più vasto e compatto, nel quale l’autrice lascia deflagrare i versi di Shakespeare per moltiplicarne e amplificarne gli echi. Nel fare ciò, Morrison ricrea *ex-novo* uno scenario di seduzione e affabulazione che nell’ipotesto shakespeariano è collocato al di fuori dei margini dell’azione drammatica.

La commistione di realtà e fantasia che caratterizza la narrazione di Othello tanto nel testo originale quanto nell’opera derivata, ricalca uno schema peculiare della scrittura di viaggio del periodo rinascimentale, un genere letterario in cui l’attendibilità di chi scrive viene ossessivamente ricondotta al valore inconfutabile della testimonianza oculare, e al tempo stesso suffragata da racconti che sconfinano nell’inverosimiglianza (Fuller 1995; Hulme and Youngs 2002; Sherman 2002). Il valore dell’esperienza diretta, l’aver vissuto sulla propria pelle, in senso brutalmente letterale, i fatti esposti nella propria narrazione, è un prerequisito imprescindibile delle *slave narratives*, cui gli autobiografi afroamericani dovevano attenersi con rigore prescrittivo; le divagazioni nei territori della mostruosità e dell’antropofagia che paradossalmente conferivano autorità ai resoconti dei viaggi nel Nuovo Mondo, non sarebbero state ammissibili nei racconti di schiavitù, pena la delegittimazione dell’autore. Come interpretare, dunque, tali digressioni da parte di Othello nel testo di Morrison? Se, in Shakespeare, la menzione di cannibali e uomini senza testa espone il protagonista all’accusa di essere un fabbricante di menzogne, in *Desdemona* la dissonanza tra il supposto realismo del dato autobiografico e lo sconfinamento utopico in isole di pura finzione narrativa riflette una profonda scissione psichica, nella quale è possibile rintracciare la radice della brutalità di Othello, la cagione dei suoi gesti estremi, nonché il movente della tragedia stessa.

3. LA NARRAZIONE AUTOBIOGRAFICA DI OTHELLO IN *DESDEMONA*

In *Desdemona*, Morrison colloca l’azione drammatica nell’oltretomba, uno spazio liminale “between life on earth and life beyond it; between all time, which has no beginning and no end, and all space” (Morrison 2012: 14). In questa dimensione osmotica e atemporale, lo spettro dell’eroina shakespeariana si muove tra i ricordi della propria vita terrena, che rievoca e restituisce al pubblico in un flusso monologante quasi ininterrotto, all’interno del quale confluiscono i brani composti ed eseguiti dal vivo da Rokia Traoré, e sei dialoghi tra i fantasmi di altrettanti personaggi che all’interno dell’ipotesto shakespeariano parlano e agiscono (Othello, Emilia e Cassio), oppure vengono solo menzionati senza mai comparire in scena (le madri di Othello e Desdemona e la balia africana Barbary). Più che un dramma nel senso tradizionale del termine, dunque, l’opera di Morrison si configura come una meditazione teatrale ibrida sulla tragedia originale, in cui il suono della voce attoriale si



alterna a quello degli strumenti musicali e al canto. Nell'allestimento curato da Sellars, all'attrice che impersona Desdemona viene affidata l'interpretazione di tutti i personaggi – tranne Barbary, interpretata da Rokia Traoré – in un virtuosistico atto performativo che investe anche la figura di Othello; la sua narrazione autobiografica, innestata al centro del testo, occupa tutta la sesta e parte della settima scena, e risulta incastonata in un più ampio discorso teatrale in dieci quadri in cui Desdemona, come suggerito dal titolo eponimo, occupa un ruolo preminente.

L'espedito utilizzato da Morrison per dipanare il racconto di Othello consiste nel far rievocare a Desdemona i "tales of horror and strange" (Morrison 2012: 36) ascoltati durante il corteggiamento; si tratta di sei unità testuali distinte, più precisamente di quattro storie e due confessioni, che vanno a comporre una narrazione marcatamente ibrida ed ellittica. Le quattro storie sono inanellate in una sequenza serrata e inframmezzate dalla medesima battuta – "And this is what he told" (Morrison 2012: 31, 32, 33, 34) –, che funge da strategico *memento* atto a rimarcare lo scarto tra l'io intradiegetico e la voce narrante, tra il passato e la sua rievocazione rituale. Una sottile ma significativa variazione di questo contrappunto – "And this is what he confessed" (Morrison 2012: 36) – introduce la prima confessione, seguita a breve distanza dalla seconda. Come già accennato, nel riscrivere la narrazione di Othello, Morrison ricorre a elementi formali, tematici e retorici afferenti al genere letterario del *travel writing* e a quello dell'autobiografia afroamericana del primo secolo. Nello specifico, la prima storia e le due confessioni finali recano echi delle testimonianze degli schiavi fuggiaschi, mentre le tre storie centrali ricalcano i resoconti dei primi esploratori delle Americhe. Per tracciare un itinerario sintetico che verrà di seguito dettagliato, si può affermare che la narrazione di Othello si apre come una *slave narrative*, prosegue con tre racconti di terre e genti lontane e ignote, e si chiude con una rivisitazione della *black confession narrative*. Il modello dell'autobiografia afroamericana, dunque, sostiene la parte iniziale e quella conclusiva, come si evince già nell'incipit della prima storia:

As an orphan child a root woman adopted
me as her son and sheltered me from slavers.
I trailed her in forests and over sere as she
searched for medicinal plants, roots, and
flowers. She taught me some of her science.
How to breathe when there is no air.

Where water hid in cactus and certain vines.
She worshipped the natural world and
encouraged me to rehearse certain songs to
divine its power. (Morrison 2012: 31)

La storia della vita di Othello, come quella della maggior parte degli schiavi nati da stupri perpetrati da padroni bianchi su donne nere, parte da una voragine genealogica, ovvero dall'impossibilità di risalire alle proprie origini e di stabilire con



certezza da dove – e soprattutto da chi – si proviene. L'immagine metaforica delle radici – qui evocata *in absentia* dal *topos* dell'orfano – richiama per analogia il tema dello sradicamento, quella recisione violenta di legami primigeni e viscerali – siano essi con la terra, la comunità di provenienza, la famiglia, o la madre – insita nel vissuto della diaspora e della schiavitù. Tale strappo traumatico spesso si ripete nelle esperienze della fuga e della migrazione, che implicano il medesimo smarrimento e senso di abbandono. Il vuoto dal quale il neonato Othello emerge in *medias res* viene colmato dalla provvidenziale comparsa di una figura femminile che assume su di sé le funzioni materne. Questa madre putativa, che attraverso una trasmissione di tipo orale impartisce all'infante istruzioni di sopravvivenza, e che per un breve periodo di tempo riesce a proteggerlo dalla furia schiavista, somiglia alle vecchie balie nere cui venivano affidati i figli delle schiave costrette a tornare al lavoro nei campi subito dopo il parto e a separarsi prematuramente dalla prole; nelle loro autobiografie, gli schiavi fuggiaschi fanno spesso riferimento a queste donne che hanno consumato la propria esistenza nell'accudimento di generazioni di bambini afroamericani, spesso in condizioni di assoluto degrado e indigenza.

La madre adottiva di Othello intrattiene uno stretto rapporto, pragmatico e mistico al tempo stesso, con la natura: conosce le proprietà fisiche e metafisiche delle piante, così come i canti rituali che ne sprigionano i benefici influssi, canti che Othello memorizzerà durante il suo apprendistato e che, come si vedrà, gli torneranno utili in altre circostanze. Attraverso la pratica del canto, la madre/sciamana insegna a Othello a evocare il potere divino della natura, consentendogli di ristabilire, su un piano spirituale e simbolico, un contatto intimo e profondo con le radici. Questa connessione, tuttavia, viene presto turbata da un traumatico sradicamento che interviene a estirpare Othello dalla foresta sacra delle origini per trapiantarli in scenari di assoluta brutalità:

Yet soon I was captured by Syrians. I lived with the camels and oxen and was treated the same. I ate what I could find. It was a happy day for me to be sold into an army where food was regular and clothes respectable. There I learned quickly the art of arms and the strength of command. In my first battle, I pointed my childish anger with a daring completely strange to me. I was happy, breathless and hungry for more violent encounters. Only as a soldier could I excel and turn the loneliness inside into exhilaration. (Morrison 2012: 31)



In questo segmento testuale, Morrison attinge a due sottogeneri dell'autobiografia afroamericana; i primi tre versi, in cui Othello racconta la cattura da parte dei siriani, presentano delle analogie con la *black Indian captivity narrative*,¹⁰ mentre la seconda parte, in cui narra del proprio arruolamento in un esercito salvifico, è una distorsione audace della *black conversion narrative*.

Il breve accenno che Othello riserva ai connotati subumani assunti durante la cattività siriana, reca una vaga eco della storia di Briton Hammon, catturato e trattenuto per cinque settimane da una tribù di nativi della Florida, che nella propria autobiografia l'autore non esita a stigmatizzare come "*Devils*" e "*barbarous and inhuman Savages*" (Hammon [1760] 2001: 6). Tuttavia, la manciata di parole che Othello sceglie per narrare il brusco passaggio dalla libertà alla schiavitù, può anche essere letta come un resoconto asciutto delle condizioni aberranti che per la maggior parte degli schiavi, degradati da sadici padroni a uno stato bestiale, rappresentavano la mera quotidianità. Tale lettura è suffragata dal successivo *turning point* della narrazione, che ancora una volta coincide con un evento ricorrente nella vita degli schiavi: si tratta degli imprevedibili stravolgimenti della sorte – talvolta felici, talaltra disastrosi – connessi al passaggio di proprietà. Nelle *slave narratives*, quando una congiuntura di questo tipo si rivela positiva, il protagonista riceve immancabilmente il conforto della soddisfazione di necessità umane basilari, quali il mangiare e il vestirsi. E cibo e abiti, difatti, vengono immediatamente offerti a Othello nel momento in cui viene venduto come bambino-soldato.

Sotto il profilo narrativo, questo punto di svolta determina una virata verso una variante alterata della *black conversion narrative*, in cui la salvezza di Othello non coincide con la conversione religiosa – come previsto dalle convenzioni del genere –, bensì con una metamorfosi marziale che assume le proporzioni di una rinascita. Sono i ranghi dell'esercito e il mestiere delle armi – non il rassicurante pulpito di una chiesa, né i versetti della Bibbia – a fornire a Othello un'occasione di riscatto che comporta la scoperta esaltante di una virilità dirompente e distruttiva, innescando al contempo la rincorsa compulsiva di mischie e battaglie che esorcizzano l'alienazione, sublimandola in uno stato di perpetua euforia¹¹.

A questo punto, la prima storia si interrompe per cedere il passo alla lunga digressione centrale nella scrittura del viaggio di esplorazione e scoperta, e la narrazione – come si vedrà nel paragrafo successivo – devia bruscamente dai "*violent encounters*" per approdare agli scenari terrificanti e meravigliosi del *first encounter* di Othello con uomini invisibili, aborigeni con le facce piantate nel petto e amazzoni guerriere. Conclusa la divagazione nei territori del *travel writing*, la narrazione precipita di nuovo nel crudo realismo raccordandosi sul piano formale alla storia iniziale; il tono

¹⁰ La *black Indian captivity narrative* è la versione afroamericana dei racconti di cattura di uomini e donne bianche – esploratori, pionieri, o colonizzatori – che venivano rapiti da popolazioni native e trascorrevano un periodo di prigionia lontani dalla civiltà, spesso patendo la fame e altri supplizi e rischiando la vita, salvo poi riuscire a fuggire o essere riscattati.

¹¹ Notevoli, sotto questo aspetto, le similitudini con Frank Money, il reduce afroamericano della guerra di Corea protagonista di *Home* (2012), romanzo di Morrison pubblicato nello stesso anno di *Desdemona*.



torna dunque marcatamente autobiografico, ma gli accenti diventano esplicitamente confessionali, con la colpa e il desiderio di espiazione che ne derivano. Nella prima confessione, Othello associa la bramosia di sangue e la libido del combattimento agli effetti allucinatori delle “fresh green leaves” (Morrison 2012: 36) somministrate a lui e agli altri soldati, e liquida gli stupri di guerra come inevitabili incidenti di percorso che sarebbero inammissibili nell’esercito dell’onorevole Repubblica veneziana, dal quale è stato assoldato solo in un successivo momento. Tuttavia, nella seconda confessione, quello stesso esercito che gli ha offerto un’occasione di salvezza e rinascita viene spogliato di tutto il suo glorioso splendore; il “glint of honor” (Morrison 2012: 36) si riduce a un misero abbaglio, e la “virtue” (Morrison 2012: 36) di quei guerrieri apparentemente retti e giusti si rivela una patina luccicante che, una volta erosa, lascia emergere gli aspetti più deteriori del cameratismo. La virilità incontenibile nel solco della quale Othello ha cercato il proprio riscatto e inseguito la propria libertà, lo ha reso complice di crimini atroci che nelle *slave narratives* vengono tradizionalmente attribuiti ai bianchi, e che al contrario, nel testo di Morrison, Othello confessa di aver volontariamente compiuto insieme a Iago, ricavandone “shame, yes, but [...] pleasure, too” (Morrison 2012: 38), un godimento tutto maschile legato al possesso e all’esercizio indiscriminato della violenza:

Aroused by bloodletting, Iago and I entered
a stable searching for food and drink. What
we found were two women cowering, after
a first glance, they never looked at us again.
They lowered their eyes and whimpered.
They were old, so old. Fingers gnarled by
years of brutal work; teeth random and softly
withering flesh. No matter. We took turns
slaking the thirst of our loins rather than
our throats. [...]
Once sated, we
heard a noise behind us coming from a
heap of hay. We turned to see a child, a boy,
staring wild-eyed at a scene that must have
seemed to him a grotesque dream. [...]
There was a look between us. Before our
decision to do no more harm our eyes met,
Iago’s and mine, in an exchange of secrecy. [...]
The look
between us was not to acknowledge shame,
but mutual pleasure. Pleasure in the
degradation we had caused; more pleasure
in leaving a witness to it. We were not
only refusing to kill our own memory, but
insisting on its life in another. (Morrison 2012: 37-38)



Lo stupro commesso da Othello e lago ai danni di due anziane infertili è al contempo un gesto pornografico grottesco e una violenza sessuale del tutto priva di intento ed esito procreativi. Il seme riversato nei grembi delle donne morirà dentro di loro senza generare una prova vivente della violazione, e tuttavia l'immagine di quei corpi brutalmente penetrati si impianta nello sguardo pietrificato del bambino che assiste alla scena per infestarne la memoria. In questo segmento testuale, Morrison si confronta con il più noto e celebrato autobiografo afroamericano del canone statunitense, Frederick Douglass; la confessione di Othello si configura infatti come una versione ribaltata dello stupro inferto alla zia Hester da un padrone feroce in *The Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1854)¹².

I was quite a child, but I well remember it. I never shall forget it whilst I remember any thing. It was the first of a long series of such outrages, of which I was doomed to be a witness and a participant. [...] It was the blood-stained gate, the entrance to the hell of slavery, through which I was about to pass. It was a most terrible spectacle. [...] Before he commenced whipping Aunt Hester, he took her into the kitchen, and stripped her from neck to waist, leaving her neck, shoulders, and back, entirely naked. He then told her to cross her hands, calling her at the same time a d——d b——h. After crossing her hands, he tied them with a strong rope, and led her to a stool under a large hook in the joist, put in for the purpose. He made her get upon the stool, and tied her hands to the hook. She now stood fair for his infernal purpose. Her arms were stretched up at their full length, so that she stood upon the ends of her toes. He then said to her, "Now, you d——d b——h, I'll learn you how to disobey my orders!" and after rolling up his sleeves, he commenced to lay on the heavy cowskin, and soon the warm, red blood (amid heart-rending shrieks from her, and horrid oaths from him) came dripping to the floor. I was so terrified and horror-stricken at the sight, that I hid myself in a closet, and dared not venture out till long after the bloody transaction was over. I expected it would be my turn next. It was all new to me. I had never seen any thing like it before. I had always lived with my grandmother on the outskirts of the plantation, where she was put to raise the children of the younger women. I had therefore been, until now, out of the way of the bloody scenes that often occurred on the plantation. (Douglass [1845] 1994: 19-20)¹³

In questo passaggio, si assiste a una sovrapposizione perfetta tra autore, istanza narrativa intradiegetica e personaggio: il punto di vista del giovane schiavo che, sprofondato in un angolo buio, osserva il corpo martoriato della zia, coincide con quello di Douglass, e il lettore stesso viene chiamato ad allineare il proprio sguardo nella medesima direzione, così come previsto dalla strategia retorica per eccellenza delle *slave narratives*: il sentimentalismo. Il ricordo dell'iniziazione agli orrori più atroci della schiavitù viene evocato attraverso il filtro impressionabile della pupilla di un

¹² La scena dello stupro raccontata da Othello ricorda anche quella in cui Sethe, protagonista di *Beloved* (1987), viene seviziata dal padrone sotto lo sguardo del marito Halle, il quale osserva senza essere visto.

¹³ Douglass torna a raccontare l'episodio anche nelle successive autobiografie, *My Bondage and My Freedom* ([1855] 1994: 176-7) e *Life and Times of Frederick Douglass* ([1881] 1994: 496-7).



bambino col quale le lettrici e i lettori bianchi sono chiamati a identificarsi per contattare la parte più vulnerabile di sé; è questo processo di immedesimazione con la vittima nera vessata e impotente a spronare la condanna categorica della condotta dell'oppressore bianco.

In *Desdemona* accade esattamente il contrario: se da una parte Othello, come Douglass, è istanza narrativa intradiegetica, dall'altra il suo punto di vista e il suo ruolo all'interno della narrazione sono diametralmente opposti a quelli del bambino che scorge nella stalla: da osservatore diventa osservato, da schiavo, stupratore, da vittima si tramuta in un carnefice meritevole dell'altrui biasimo e disprezzo. Perché Morrison attribuisce a Othello un crimine tanto cruento e bestiale? Cosa ha motivato un ex-schiavo divenuto – grazie alle sue virtù marziali – generale di un potente esercito europeo e – grazie alle sue capacità di affabulazione – marito di una nobile e giovane veneziana, a compiere uno stupro tanto osceno? Nella decima e ultima scena, è lo spettro di Othello a fornire la risposta a quello di Desdemona:

Have you any idea
what it took to get the position I held?
Who sabotaged me, delayed promotions,
took credit for my victories? Who fed
rumors about my intelligence, my virility,
my character? [...]
I was
doubted and deceived at every turn. Why?
Because I am African? Because I was sold
into slavery? Or because I was better than
they? Whatever the reason, I had to prove
myself over and over again. (Morrison 2012: 51-53)

Quella di Othello è la collera di chi ha logorato la propria esistenza nel bisogno di colmare la distanza tra il pregiudizio e il privilegio, di inseguire una possibilità di sopravvivenza costantemente minacciata dalla propria alterità fisica, di dimostrare il proprio eccezionale valore per conquistare e mantenere una posizione che per altri è un semplice punto di partenza, un diritto di nascita. L'Othello di Morrison è sì lo spettro di sé stesso, ma al contempo è abitato da quella pervasiva ombra psichica individuata da Frantz Fanon in *Peau noir, masques blancs* (1952), quel complesso di inferiorità che attanaglia l'inconscio dell'uomo dalla pelle scura, esortandolo a sbiancare il proprio volto indossando maschere metaforiche – linguistiche, comportamentali, religiose – per contrastare la soggezione nei confronti della bianchezza. In questa ottica, lo stupro perpetrato da Othello *insieme* a Iago – così come gli sguardi complici, l'"exchange of secrecy" e il "mutual pleasure" (Morrison 2012: 38) che i due condividono – si inserisce in un quadro più ampio di assimilazione della cultura dominante. Sotto il profilo narrativo, questo processo di mimetizzazione avviene attraverso l'appropriazione strategica dell'apparato retorico e delle figurazioni simboliche dell'altro, o meglio, del discorso *dell'altro sull'altro*.



4. STUPORE, MERAVIGLIA E ORRORE: LA "TRAVAILOUS HISTORY" DI OTHELLO

L'Othello immaginato da Morrison è un uomo tormentato dalle colpe commesse sotto le armi¹⁴, bisognoso di rimettersi al giudizio di una vergine bianca e di riceverne l'amorevole perdono, il gesto assolutorio definitivo che lo liberi dal male e ne purghi la coscienza. Se, da una parte, questo Othello confessa di essere capace di crimini che nelle *slave narratives* vengono perpetrati dai padroni di schiavi, dall'altra dimostra che l'esercizio indiscriminato della violenza non è l'unico aspetto ad aver mutuato dall'uomo bianco. Nelle tre storie centrali della narrazione, Othello dà prova della sua capacità di raccontare il Nuovo Mondo e le genti che lo popolano proprio come lo hanno raccontato gli esploratori, i pionieri e i colonizzatori delle Americhe; nell'offrire la propria rappresentazione del diverso, Othello mira a costruire, per negazione, un'immagine del sé; ponendo una distanza tra sé stesso e coloro con i quali potrebbe essere confuso, egli tenta di accedere ai privilegi connessi alla bianchezza.

Già nell'ipotesto shakespeariano, Othello afferma di aver conquistato Desdemona raccontandole la storia della sua vita e dei suoi viaggi in terre abitate da "Cannibals that each other eat" (*Othello*, I, 3, 144), "Anthropophagi" (*Othello*, I, 3, 145) e "men whose heads / Do grow beneath their shoulders" (*Othello*, I, 3, 145-146). Morrison espande e rielabora tali riferimenti per raccontare con parole nuove il *first encounter* di Othello, conservando o eliminando elementi presenti nell'originale, e aggiungendone di nuovi; nella sua versione, aleggiano per la prima volta minacciose e invisibili presenze nemiche (prima storia) e tornano a figurare gli uomini con le facce piantate nel petto (seconda storia), mentre i feroci cannibali vengono rimpiazzati dalle amazzoni (terza storia). Le tre storie di Othello, ben distinte da brusche cesure ellittiche, sono incastonate al centro della narrazione, tra l'incipit autobiografico e le due confessioni finali.

Laddove il racconto iniziale si era concluso sulla terraferma, la storia successiva inizia in mare aperto, liquido campo di battaglia in cui la nave che trasporta Othello subisce un attacco dalla costa per poi affondare, lasciandolo naufrago in un territorio abitato da creature ostili che non si lasciano scorgere. Ecco dunque che l'azione si sposta di colpo in una zona oltremare, lontana e ignota. Come nella tragedia shakespeariana, l'ambientazione mediterranea si apre a una topografia duale che abbraccia l'Atlantico, e che accoglie al suo interno le coste americane e isole caraibiche di colombiana memoria. Raccogliendo una suggestione lanciata da Peter Hulme a proposito di *The Tempest* e delle sue migrazioni postcoloniali, giova notare che, tanto in *Othello* quanto in *Desdemona*, "the conventional opposition between Europe and Africa, articulated within the Mediterranean discourse, is disrupted by the third term of America" (Hulme 1986: 109). Morrison, in quanto autrice statunitense, coglie e amplifica la dimensione transoceanica di *Othello* e, in quanto afroamericana, ne

¹⁴ Per un'utile comparazione si rimanda di nuovo al romanzo *Home* (2012), in cui il senso di colpa del protagonista per un crimine sessuale contemplato, seppur non commesso, ai danni di una bambina coreana, si intreccia ai temi della mascolinità e della virilità in rapporto alla nerezza, per approfondire i quali si rimanda a hooks (2004 e 2004a), Collins (2005) e Mutua (2006). Sulla mascolinità nell'opera di Morrison dagli esordi al 2006, si veda Mayberry (2007).



sottolinea un aspetto scarsamente indagato tanto dalla critica, quanto dai cronisti europei della scoperta e della conquista: il *first encounter* tra gli schiavi africani e le popolazioni aborigene¹⁵. Le isole atlantiche, infatti, oltre a essere il luogo fisico in cui avviene l'incontro tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, sono anche, come ricorda Hulme "the area where, broadly speaking, the native population was replaced by slaves brought from Africa [...] and the area's major socioeconomic feature, the plantation, produced a transnational legacy whose effects are still palpable" (Hulme 1986: 5). In *Desdemona*, dunque, la migrazione di Othello si interseca e si sovrappone tanto alla nozione di *black Atlantic* formulata da Gilroy, quanto alle riflessioni sul commercio triangolare e sulla diaspora di George Lamming (1960). Nella riscrittura di Morrison, Othello – per dirla con Greenblatt – è un "go-between", una figura che attraversa lo spazio fluido che sta *in mezzo* a due coste, due culture, due lingue diverse, un tramite che, proprio come i testimoni oculari della scoperta del Nuovo Mondo, "becomes the point of contact, the mediator between 'ourselves' and what is put there beyond our sight" (Greenblatt 1992: 122). Attraverso i suoi racconti, Othello produce per un uditorio europeo – simbolicamente rappresentato dalle avide orecchie di Desdemona – un surrogato orale dell'esperienza somatica dello stupore, articolando "a powerful set of mediating conceptions by which they assimilate exotic representations to their own culture" (Greenblatt 1992: 122).

Ma di che tipo di rappresentazioni si tratta? Quali figurazioni artificiose di terre e genti selvagge costruisce e veicola l'Othello di Morrison nelle tre storie centrali della narrazione? Nel suo immaginario, alberga una visione duale e ambivalente degli aborigeni che ricalca la netta, consueta *divisione* eurocentrica tra nativi mansueti, ossequiosi e civilizzabili e indigeni inospitali, ostili e feroci. Tale percezione dicotomica delle popolazioni autoctone riflette a sua volta quelle manifestazioni antitetiche dello stupore, vale a dire la meraviglia e l'orrore, messe a fuoco da Greenblatt in una prospettiva neostoricista. In entrambi i casi, l'identità del nativo viene rimossa da uno sguardo incapace di contemplarla e di contenerla; il soggetto storicamente determinato viene ridotto a oggetto, ad allegoria del diverso da inserire nel repertorio simbolico europeo. Nel ricorrere a tali convenzioni, Othello persegue un obiettivo identitario cruciale (provare di essere simile ai bianchi) attraverso una strategia duplice: da una parte dimostra di vedere l'altro esattamente come lo vedono gli europei, o quantomeno di conoscere i loro schemi di rappresentazione dell'alterità; dall'altra, stabilisce in modo inequivocabile una differenza tra sé stesso e le creature che descrive, approssimandosi così al suo uditorio bianco. Ecco allora che nella prima storia si ravvisano *topoi* ricorrenti nella *Indian captivity narrative*: il naufragio, il terrore della cattura e della morte e, naturalmente, l'inintelligibilità delle tribù locali, che qui assume la forma simbolica dell'invisibilità e della mimetizzazione:

¹⁵ Nel romanzo *A Mercy* (2008), Morrison aveva già esplorato il tema della convivenza tra coloni europei, nativi americani e schiavi di origine africana nelle colonie nordamericane della fine del diciassettesimo secolo.



I had heard the people of this place were invisible. Others said they were not invisible - they were chamaleons able to assume the shades they inhabited. They could be detected only by their smell which meant in order to encounter their odor, one had to get close enough to be killed. I chose not to discover which was true: invisibility or camouflage. (Morrison 2012: 32)

Se a questi nemici invisibili e impalpabili, da cui ci si può solo difendere o fuggire, viene negata ogni possibilità di materializzazione che non sia adattamento funzionale a forme preesistenti o odore di morte, i nativi innocui dell'isola edenica su cui Othello approda nella seconda storia abitano un corpo pseudo-umano, ancorché mostruoso:

There is an island surrounded by a lavender ocean where fish leap into your boat, or you can reach into the waves and catch them in your hand; where trees bear fruit year round; where birds speak as humans; where the islanders have no heads and their faces are settled in their chests. Once, desperate for food and water, I was cast upon their shores. Although they laughed at my deformity, at the hilarity of my own head rising awkwardly and vulnerably above my shoulders, they were generous. They fed me and tended to my needs. All human attributes were theirs except for one: they could not sing for they had no throats. When I sang for them the songs the root woman had taught me, they crowded about. Tears rolled down to their waists as they wept their pleasures, it was difficult to sail away, so awed was I by their civilization. (Morrison 2012: 33)

In questa seconda storia, Othello racconta il suo *first encounter* con la tribù degli Acephali, già menzionata da Plinio nella *Historia Naturalis*¹⁶, da John Mandeville nei *Viaggi*¹⁷, e da Sir Walter Raleigh in *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Emphyre of*

¹⁶ Nel libro sesto Plinio menziona gli Antropofagi, mentre nel settimo descrive i Blemmyae come esseri senza testa con gli occhi situati nelle spalle.

¹⁷ Nei suoi *Viaggi*, Mandeville menziona creature antropomorfe mostruose simili a quelle descritte da Plinio, inclusi esseri che mangiano carne umana, con occhi e bocche piantati nel petto. Mandeville sostanzialmente copia da Plinio, attribuendo le caratteristiche degli Antropofagi e dei Blemmyae a una tribù delle isole delle Indie orientali, nel sud-est asiatico. Illustrazioni dei Blemmyae o Acephali sono riportate in alcune *mappae mundi* medievali, proprio ai margini esterni dell'*orbis*



*Guiana*¹⁸. Queste creature a metà tra l'uomo e la bestia si meravigliano alla vista della testa di Othello, che ai loro occhi piantati nel petto appare come un'appendice anomala. Ma al di là della suggestiva difformità iconografica, tale differenza corporea spalanca una voragine comunicativa: l'assenza del collo, sede di quei vibranti canali di raccordo dell'apparato fonatorio che sono le corde vocali, impedisce di fatto l'emissione del suono e l'articolazione del senso. E infatti, il primo amichevole approccio di questi aborigeni privati del linguaggio e condannati a una svantaggiosa asimmetria, consiste nell'offerta rituale di cibo e acqua, secondo uno schema ricorrente nei resoconti di viaggio europei; i corpi dei nativi sono muti, non possono parlare, ma solo offrire – al limite offrirsi – in quanto privi del collegamento fisico tra il corpo e la mente, tra la fisicità bassa e le facoltà superiori dell'intelletto che consentono di trascendere la componente istintuale per accedere alla parte più nobile dell'essere umano, quella fatta a immagine e somiglianza del modello divino col quale, non a caso, gli isolani sembrano confondere Othello. Ecco dunque che l'uomo arrivato dal mare – o forse, dal cielo – dà prova dei suoi attributi soprannaturali intonando i canti propiziatori imparati da bambino dalla donna/madre/sciamana africana, in un rito di sopravvivenza che ricorda la lezione di Levi Strauss (1958) sul complesso magico-sciamanico; una cerimonia efficace, di grande impatto emotivo, durante la quale, parafrasando Bhabha (1985), la *performance* di Othello si risolve in una sequenza prodigiosa di “songs taken for wonders”, vale a dire canti ipnotici che finiscono per incantare chi li ascolta: i nativi, certo, ma anche Desdemona, nella quale evocano il ricordo delle melodie ascoltate dalla defunta balia africana Barbary. Vale la pena ricordare che il racconto dei canti di Othello è parte di una studiata strategia seduttiva orientata a rendere Desdemona *incline* – per dirla con Shakespeare¹⁹ – a dare credito alle parole di un uomo che ancora si descrive come retto, inflessibile, saldo nei propri principi e capace di contenersi: un modello di eroismo e virtù marziale ben diverso dallo stupratore delle confessioni successive, un devoto cavalier servente – ricalcato sul Raleigh della *Discoverie* – impegnato a stupire e affabulare una vergine bianca.

Non a caso, il racconto successivo di Othello è interamente dedicato alle amazzoni²⁰, figure mitologiche assenti nell'ipotesto shakespeariano e tuttavia centrali nell'immaginario dell'Inghilterra della prima modernità, tanto da comparire nel resoconto che Raleigh fa del suo primo viaggio nei territori del *large, rich e bewtiful* – nonché fantomatico – impero della Guiana. Othello non può che suggellare così la sua

terrarum. Antropophagi e Blemines situati in Africa compaiono anche in *Decades of the New World* (1555) di Richard Eden, testo inserito nella monumentale antologia di Richard Haklyut, *The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation* (1589).

¹⁸ “They are called *Ewaipanoma*: they are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts, & that a long train of haire growth backward between their shoulders” (Raleigh [1596] 1997: 178).

¹⁹ Così Othello nella tragedia shakespeariana: “This to hear / Would Desdemona seriously incline, / But still the house affairs would draw her thence, / Which ever as she could with haste dispatch / She'd come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse” (*Othello*, I, 3, 146-151).

²⁰ Sulle amazzoni nel teatro inglese del Seicento e nella cultura inglese della prima modernità si vedano, rispettivamente, Shepherd (1981) e Schwarz (2000).



divagazione nel Nuovo Mondo, con l'evocazione di una tribù di donne sanguinarie che minacciano di cannibalizzare il genere maschile, e la cui terrificante presenza precede, giustifica e legittima la profanazione e l'annientamento del corpo femminile che si compiono nello stupro della seconda confessione.

Se, da una parte, la comunità ginocentrica delle amazzoni – guerriere fiere e autodeterminate che detengono il controllo della propria sfera sessuale antepoendosi al patriarcato – non può che infiammare l'immaginazione di Desdemona, dall'altra essa evoca paure ancestrali nell'inconscio maschile, orrori dai quali Othello è tutt'altro che immune. L'amazzone incarna un prototipo di femminilità incontenibile e incontinente che dispone dell'altro sesso in modo arbitrario, dispotico e brutale, e che abdica dalla funzione materna rifiutandosi di accogliere e nutrire; è la donna votata alla guerra, dal sesso inaccessibile e dai seni recisi, che anziché sgorgare latte proiettano frecce letali. La compresenza di elementi maschili e femminili in un unico corpo impenetrabile e inintelligibile, provoca un corto circuito simbolico, una paralisi della virilità, un radicale sconvolgimento dell'apparato normativo della condotta sessuale che minaccia l'ordine sociale. Sono dunque le "armies of women who kill men" (Morrison 2012: 34), e non gli innocui, ospitali e civilissimi isolani senza testa, a innescare quel meccanismo di difesa e attacco che Greenblatt definisce "blockage" (Greenblatt 1992: 131), quell'epifania dell'irriducibile diversità dell'altro che porta alla rottura definitiva dell'illusione di reciprocità, legittimando la violazione, il sopruso, la distruzione di ciò che viene artificialmente costruito come moralmente abietto e pericoloso. È necessario spezzare l'incanto della meraviglia per lasciarsi nuovamente stupire dall'orrore inconcepibile del diverso e intraprendere senza ripensamenti quel "path of penetration" (Greenblatt 1992: 135) che ne assicura l'annientamento e ne garantisce il possesso, di cui lo stupore non è che un preludio.

Non sorprende, dunque, che la confessione di Othello della penetrazione brutale di corpi vecchi, aridi e infertili come terre di conquista depredate dalla cupidigia di avidi invasori, avvenga poco dopo l'ammissione della meraviglia suscitata dalle terrificanti gesta belliche delle amazzoni – "I have seen them and marveled at their war skills" (Morrison 2012: 34) –; e, tutto ciò considerato, non sorprende neanche che Othello si sia potuto macchiare di un crimine tanto osceno, giacché lo stupro è una pratica che rientra non solo nell'esercizio del più becero cameratismo, ma anche in quella logica androcentrica del desiderio coloniale che, attraverso la sua narrazione, egli dimostra di aver così profondamente assimilato. In *Desdemona*, la violenza sessuale è un atto deliberato inferto su corpi inermi in un teatro di guerra, e in quanto tale richiama la connessione ineludibile tra la profanazione del corpo femminile e la penetrazione in un territorio di conquista²¹.

²¹ Sulla convergenza, in ambito discorsivo, tra violenza di genere e colonialismo/imperialismo, si veda il saggio di Montrose (1993) sulla femminilizzazione della Guiana nella *Discoverie* di Raleigh.



Othello e Iago perpetrano lo stupro congiuntamente, in un accesso di depravazione maschile che travalica ogni distinzione razziale, e si compiacciono della presenza fortuita di un testimone muto e inerme, che ai loro occhi appare paralizzato dalla visione di un "grotesque dream" (Morrison 2012: 38), un po' come devono essere apparsi i nativi di San Salvador a Cristoforo Colombo durante la lettura di quell'oscuro abuso linguistico che è il *Requerimiento*, o come l'adulto ed emancipato Frederick Douglass ha visto e raccontato il suo sé bambino. Ecco che il cerchio viene a chiudersi, dunque, sul punto di vista diametralmente opposto assunto da Othello nella scena dello stupro, inversione radicale e scioccante che si fa specchio di quel sovvertimento della strategia retorica del sentimentalismo messo in atto da Morrison. Se le tecniche narrative che determinano tale ribaltamento risultano, al termine dell'analisi qui presentata, meno opache, ciò che resta da chiarire sono le motivazioni che hanno spinto l'autrice a restituirci un Othello ben più ferino e feroce del Moro tramandatoci da Shakespeare.

5. UNA SOLA UMANITÀ, DUE GENERI

Lo spunto per una proposta speculativa funzionale a illuminare il fondamento concettuale della strategia retorica di Morrison è rintracciabile nel breve monologo di Desdemona che precede la confessione dello stupro:

My husband knew Iago was lying, manipulating, sabotaging. So why did he act on obvious deceit? Brotherhood. The quiet approval beamed from one male eye to another. Bright, tight, camaraderie. Like-mindedness born of the exchange of musk; the buck's regard of the doe; the mild contempt following her capture. The wide, wild celebrity men find with each other cannot compete with the narrow comfort of a wife. Romance is always overshadowed by brawn. The language of love is trivial compared to the hidden language of men that lies underneath the secret language they speak in public. (Morrison 2012: 37)

La fratellanza che tiene uniti Othello e Iago – e, per estensione, la comunità maschile – è un vincolo saldo, impresso nella fibra muscolare, che incatena gli sguardi e allinea il pensiero e gli intenti. È un legame esclusivo che non ammette l'intrusione di un femminile concepito come preda da inseguire, circuire, catturare e annientare. Ciò che Morrison suggerisce attraverso le parole di una Desdemona ormai lucida, ancorché spettrale, è che ogni uomo, a prescindere dal colore della pelle e dall'appartenenza etnica, politica o religiosa, può assumere le sembianze di un "black



ram" (*Othello*, I, 1, 87) che si contrappone vi(ri)almente a una "white ewe" (*Othello*, I, 1, 88)²². Il cameratismo produce un linguaggio segreto che resta precluso al genere femminile, un idioma inaccessibile che in *Othello* confina la vittima sacrificale – innocente e tuttavia colpevole di aver trasgredito ai precetti paterni – nell'ammonitorio *rigor mortis* di un cadavere gelido e marmoreo, di una lingua immobile che può solo tacere. Ecco allora che, nella propria riscrittura, Morrison interviene a invertire il segno, a conferire a Desdemona una forma fluida, fluttuante, e una voce capace di articolare "words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience" (Morrison 2012: 14); ed è proprio in queste parole disubbidienti che si concretizzano le trasgressioni retoriche dell'appropriazione di Morrison, un gesto letterario orientato non solo a riconfigurare e sconvolgere le convenzioni dell'autobiografia afroamericana, ma soprattutto, come esplicitamente annunciato nel titolo, a mettere in discussione e a ridefinire le dinamiche di genere dell'ipotesi shakespeariano. *Woman is the nigger of the world*, cantava John Lennon nel 1972; la Desdemona di Morrison, spettro di donna "envious of manhood" (Morrison 2012: 14) sembra fargli eco, una lunga eco monologante che dall'oltretomba risuona come un poetico controcanto alla sorte avversa inscritta nel suo nome²³.

BIBLIOGRAFIA

Andreas J. R., 1992, "Othello's African American Progeny", *South Atlantic Review* 57(4), pp. 39-57.

Andrews W. L., 1986, *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*, University of Illinois Press, Urbana.

Armengol J. M., 2014, *Masculinities in Black and White: Manliness and Whiteness in (African) American Literature*, Palgrave Macmillan, New York.

Bhabha H. K., 1985, "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Dehli, May 1817", *Critical Enquiry* 12(1), pp. 144-165.

Bhabha H. K., [1994] 2004, *The Location of Culture*, Routledge, New York.

Collins P. H., 2005, *Black Sexual Politics. African Americans, Gender and the New Racism*, Routledge, New York.

²² In *Desdemona*, tanto la mascolinità bianca quanto quella nera si definiscono attraverso la *performance* di uno stupro razziale. Sul rapporto tra mascolinità e bianchezza nella letteratura afroamericana, si veda Armengol (2014).

²³ Desdemona, dal greco *δυσδαιμων* (*dysdaimon*), significa 'dal destino avverso', o 'nata sotto una cattiva stella'.



Cugoano O., [1787] 1825, *Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa; published by himself, in the Year 1787*, in *The Negro's Memorial, or, Abolitionist's Catechism by an Abolitionist*, Hatchard and Co., and J. and A. Arch, London. *Documenting the American South*, 1999, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/cugoano/cugoano.html>> (27 novembre 2017).

Douglass F., [1845] 1994, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, in *Autobiographies*, edited by H. L. Gates Jr., Library of America, New York, pp. 1-102.

Douglass F., [1855] 1994, *My Bondage and My Freedom*, in *Autobiographies*, edited by H. L. Gates Jr., Library of America, New York, pp. 103-452.

Douglass F., [1881] 1994, *Life and Times of Frederick Douglass*, in *Autobiographies*, edited by H. L. Gates Jr., Library of America, New York, pp. 453-1045.

Du Bois W. E. B., [1903] 2015, *The Souls of Black Folk*, edited by J. S. Holloway, Yale UP, New Haven.

Equiano O., [1789] 2007, *The Interesting Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa*, in R. S. Levine and A. Krupat (eds.), *The Norton Anthology of American Literature*, volume A, beginnings to 1820, W. W. Norton & Company, New York, pp. 688-721.

Fanon F., 1952, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris.

Fisch A. (a cura di), 2007, *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge UP, Cambridge.

Fuller M. C., 1995, *Voyages in Print: English Travel to America, 1576-1624*, Cambridge UP, Cambridge.

Gilroy P., 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard UP, Cambridge.

Greenblatt S., 1992, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Clarendon Press, Oxford.

Gronniosaw J. A. U., 1770, *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself*, W. Gye, Bath. *Documenting the American South*, 2001, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/gronniosaw/gronnios.html>> (27 novembre 2017).

Hammon B., [1760], *A Narrative of the Uncommon Sufferings, and Surprising Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man*, Green & Russell, Boston. *Documenting the American South*, 2001, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/hammon/menu.html>> (27 novembre 2017).

hooks b., 2004, *We Real Cool: Black Men and Masculinity*, Routledge, London.

hooks b., 2004a, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, Atria Books, New York.



Hulme P., [1986] 1992, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, Methuen, New York, London.

Hulme P. and T. Youngs, 2002, "Introduction", in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge UP, Cambridge, pp. 1-16.

Lamming G., [1960] 2005, *The Pleasures of Exile*, Pluto Press, London.

Lévi-Strauss C., [1958] 1975, "Lo stregone e la sua magia", in *Antropologia strutturale* (1958), traduzione italiana di P. Caruso, Il saggiatore, Milano.

Loomba A., [1998] 2005, *Colonialism-Postcolonialism*, Routledge, New York.

Loomba A., (ed.), 2002, *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford University Press.

Mayberry S. N., 2007, *Can't I Love What I Criticize? The Masculine and Morrison*, University of Georgia Press, Athens (GA).

Montrose L., 1993, "The Work of Gender in the Discourse of Discovery", in S. Greenblatt (ed.), *New World Encounters*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, pp. 177-217.

Moody J., 2000, *Sentimental Confessions: Spiritual Narratives of Nineteenth-century African American Women*, University of Georgia Press, Athens (GA).

Morrison T., [1987] 2004, *Beloved*, Vintage Books, New York.

Morrison T., 1989, "Unspeakable Things Unspoken: the Afro-American Presence in American Literature", *Michigan Quarterly Review* 28(1), pp. 1-34.

Morrison T., 1992, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard UP, Cambridge.

Morrison T., 2008, *A Mercy*, Vintage Books, New York.

Morrison T., 2012, *Desdemona*, Oberon Books, London.

Morrison T., 2012a, *Home*, Vintage Books, New York.

Mutua A. D. (ed.), 2006, *Progressive Black Masculinities*, Routledge, New York.

Nussbaum F. A., 2003, *The Limits of the Human: Fictions of Anomaly, Race and Gender in the Long Eighteenth Century*, Cambridge UP, Cambridge.

Okri B., 1997, "Leaping out of Shakespeare's Terror: Five Meditations on *Othello*", in *A Way of Being Free*, Phoenix House, London, pp. 71-87.

Pelletier K., 2015, *Apocalyptic Sentimentalism: Love and Fear in U.S. Antebellum Literature*, University of Georgia Press, Athens (GA).

Raleigh W., [1596] 1997, *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana* (1596), edited by N. L. Whitehead, Manchester UP, Manchester.

Shakespeare W., [1603?] 2016, *Othello*, a cura di A. J. Honigmann, con una nuova introduzione di A. Thompson, Bloomsbury Arden Shakespeare, London, New York.

Schwarz K., 2000, *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*, Duke UP, London.

Sellars P., 2012, "Foreword", in T. Morrison, *Desdemona*, Oberon Books, London, pp. 7-11.

Shepherd S., 1981, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama*, Harvester, Brighton.



Sherman W. H., 2002, "Stirrings and Searchings", in P. Hulme e T. Youngs (eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge UP, Cambridge, pp. 17-36.

Young R. J. C., 1995, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, New York.

Valentina Rapetti è dottoranda presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre, dove lavora a una tesi su due adattamenti teatrali di *Othello* in area nordamericana: *Harlem Duet* (1997) di Djanet Sears e *Desdemona* (2012) di Toni Morrison. La sua ricerca si muove nell'ambito della drammaturgia anglofona contemporanea. Tra gli autori tradotti: Marina Carr (Gremese, 2010; Editoria&Spettacolo, 2011) e Morris Panych (Gremese, 2010). Nel 2013 ha vinto il Premio DARTS per una nuova drammaturgia con la traduzione di *East of Berlin (A est di Berlino)* di Hannah Moscovitch.

valentina.rapetti@gmail.com