

Laura Talarico<sup>1</sup>

## ***Otello* come tragedia del fazzoletto nero**

### Abstract

*The numerous and diverse interpretive hypotheses on Othello's handkerchief that have been put forward in the course of time largely share the assumption that this stage property is white. Such critical orthodoxy has recently been challenged by Ian Smith's Othello's black handkerchief, an essay which, based on precise textual and contextual evidence, convincingly demonstrates that the controversial piece of cloth is actually black and should be identified with Othello's body, rather than with Desdemona's. Smith's work strikingly exposes how cultural and ideological bias has long made criticism selectively colour-blind, and invites a radical re-reading of the tragedy as a whole. Taking its cue from Smith's contention, this article explores how the presence of a black, rather than white, handkerchief can affect our reading of some aspects of the play, particularly focussing on the characters of Othello and Desdemona.*

### Keywords

*Shakespeare, Othello, Handkerchief*

La fortuna critica dell'*Otello* inizia con una solenne stroncatura. Nel suo *A short view of tragedy* (1693), Thomas Rymer passa in rassegna tutte le numerose "improbabilities" che, ai suoi occhi di neo-classicista inflessibile, rendono questo dramma "odioso" (Rymer 1693: 19) e stigmatizza come particolarmente disdicevole l'eccessiva attenzione riservata al fazzoletto:

So much ado, so much stress, so much passion and repetition about an Handkerchief! Why was not this call'd the *Tragedy of the Handkerchief*? [...] Had it been *Desdemona's* Garter the *Sagacious Moor* might have smelt a Rat: but the Handkerchief is so remote a trifle no Booby on this side *Mauritania* cou'd make any consequence from it. (Rymer 1693: 38)

Come può un'intera tragedia ruotare intorno a un dettaglio così irrilevante? Uno dei pochi insegnamenti morali che se ne possano trar-

---

<sup>1</sup> laura.talarico@uniroma1.it.

re, riflette Rymer, è “a warning to all good Wives that they look well to their Linnen” (Rymer 1693: 18).

Da tempo la critica ha dimostrato che, *pace* Rymer, il fazzoletto è tutt’altro che un “trifle” e che una definizione dell’*Otello* come “tragedia del fazzoletto” è, per molti versi, accurata e niente affatto denigratoria. Intanto, come hanno evidenziato gli studi storici e sulla cultura materiale, il fazzoletto in sé – il cui uso si iniziò a diffondere in Europa solo in età tardo-medievale, giocando un ruolo chiave nel processo di costruzione della “civiltà delle buone maniere” (Elias 1998: 288-99) – nell’Inghilterra *early modern* era ancora un oggetto di lusso, un “significante di ricchezza e status sociale” associato alle classi aristocratiche (cfr. Green 2000: 1087), tanto raro e prezioso da figurare tra i doni offerti alla stessa regina Elisabetta I (Smith 2013: 5). Quando l’*Otello* venne rappresentato per la prima volta, probabilmente tra il 1602 e il 1603, l’utilizzo di un fazzoletto come *property* teatrale e come elemento cardine della trama era dunque meno banale di quanto, alla fine del secolo, non potesse apparire a Rymer. All’interno del testo, esso svolge una potente funzione metateatrale – come immagine *en abyme* dell’intreccio stesso, in particolare del “web” (2.1.166)<sup>2</sup> o “net” (2.3.346) costruito dal regista occulto Iago – nonché, in senso più ampio, una funzione metaletteraria, come “linen sheet” che tende costantemente a tramutarsi in “paper sheet”, rendendo così visibile l’affinità tra “textual” e “textile” (Callaghan 2001: 72). Né sono mancate le analisi che hanno sottolineato il carattere feticistico – sia in senso economico sia in senso psicologico – della rappresentazione del fazzoletto nel dramma.

La lettura più influente del valore simbolico del fazzoletto è però, senza dubbio, quella proposta da Lynda E. Boose nell’articolo *Othello’s handkerchief. “The recognizance and pledge of love”* (1975). A partire dal complesso significato delle fragole che adornano il *napkin* – un emblema, come precedentemente dimostrato da Lawrence J. Ross (1960), associato alla Vergine<sup>3</sup> – e dalla antica pratica, ancora presente nella memoria culturale elisabettiana e giacomiana, di esporre le lenzuola nuziali macchiate dopo la prima notte di nozze,

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni dal testo della tragedia sono tratte dall’edizione Oxford a cura di Michael Neill (Shakespeare 2006a).

<sup>3</sup> Ross esplora il carattere ambivalente del motivo delle fragole evidenziandone il nesso, oltre che con il culto mariano, con l’amore, la sensualità e l’inganno (nei libri di emblemi rinascimentali la pianta della fragola era spesso rappresentata con un serpente in agguato tra le sue foglie). Cfr. anche Neill 2006: 155.

Boose sostiene che il fazzoletto dell'*Otello* deve essere interpretato come "a visually recognizable reduction of Othello and Desdemona's wedding-bed sheets, the visual proof of their consummated marriage" (Boose 1975: 363). Ripresa in innumerevoli studi successivi, la connessione tra il fazzoletto, le lenzuola e il corpo stesso di Desdemona ha portato al costituirsi di una prospettiva critica largamente condivisa secondo la quale il fazzoletto è essenzialmente un "*feminine trifle*" (Newman 1987: 156) e funziona come una metonimia di Desdemona<sup>4</sup>.

In tutte le analisi critiche brevemente ricordate c'è una costante, una sorta di ortodossia di lettura che a nessuno è mai venuto in mente di mettere in dubbio: il fazzoletto è bianco. Questa convinzione, a volte implicita e solo brevemente accennata come un dato di fatto, è in alcuni casi l'elemento cardine dell'interpretazione proposta. Se infatti, per esempio, il nesso tra testo e tessuto rimane in sé inalterato a prescindere dal colore del fazzoletto, le prospettive critiche che hanno accostato, più in particolare, il fazzoletto a un libro stampato e il ricamo alla scrittura (Callaghan 2001: 72) verrebbero certo fortemente alterate se la "bianchezza" di questa *property* venisse meno. E, naturalmente, la possibilità stessa di considerare il fazzoletto "spotted with strawberries" (3.3.436) come una versione miniaturizzata delle lenzuola nuziali si basa sulla supposta affinità morfologica e cromatica tra i due oggetti.

È difficile, quasi impossibile, dire qualcosa di davvero nuovo su un testo come l'*Otello*, ma è precisamente quello che è riuscito a fare Ian Smith in *Othello's black handkerchief* (Smith 2013), un saggio meravigliosamente argomentato e documentato la cui tesi centrale è che il fazzoletto sia in realtà nero. A partire dal racconto della genesi del fazzoletto che Otello fa a Desdemona, descrivendolo come intessuto da una sibilla nel suo furore profetico e "dyed in mummy" (3.4.73), Smith sottolinea come l'oggetto sia appunto "tinto", quindi di un colore necessariamente diverso dal bianco, e spiega come il termine "mummy" designasse una sostanza scura bituminosa (a volte, ma non sempre, estratta dalle mummie egiziane) a cui, nella medicina tardo-medievale e rinascimentale, erano attribuite qualità curative. Il fazzoletto nero, a sua volta, rimanda a una tecnica teatrale molto diffusa in età elisabettiana per il *race cross-dressing*, ossia l'uso di tessuti, e in parte di pellami, che davano vita sul palcoscenico a un vero e proprio

---

<sup>4</sup> Cfr., tra gli altri, Hodgson 1977, Snow 1980, Callaghan 2001, Jenstad 2005.

“textile black body” (Smith 2013: 12)<sup>5</sup>. Sulla base del colore e di questo riferimento alla pratica della messinscena, Smith propone di identificare il fazzoletto non più, come ha fatto gran parte della tradizione critica precedente, con Desdemona, ma con il corpo nero di Otello.

Il lavoro di Ian Smith ci obbliga a prendere consapevolezza del daltonismo cognitivo, determinato da un profondo pregiudizio culturale, che ha condizionato la critica per secoli, impedendo a tutti di vedere ciò che il testo dice e facendo vedere ciò che nel testo non c'è affatto. Esso ci induce inoltre a riflettere sul ruolo giocato dal teatro *early modern* nel processo di reificazione del corpo nero in un contesto di incipiente “razializzazione” dell'umanità (cfr. Loomba 2002, Taylor 2005)<sup>6</sup>. Più in generale, alterando un dettaglio essenziale del testo, un “trifle” che, come si è visto, spesso costituisce la chiave di volta di intere proposte interpretative, può potenzialmente smontare molti degli approcci critici precedenti e invita a una rilettura radicale del testo nel suo complesso.

Intraprendere una rilettura complessiva dell'*Otello* per mettere alla prova la portata trasformativa dell'intuizione critica di Smith va al di là degli intenti del presente saggio. In quanto segue tenterò però di evidenziare alcune delle conseguenze che la presenza di un “black handkerchief” può determinare nella nostra interpretazione del dramma, concentrandomi in particolare sui personaggi di Otello e di Desdemona.

Quando il fazzoletto fa la sua prima comparsa in scena, viene – nelle parole di Emilia – immediatamente associato al Moro:

This was her first remembrance from the Moor;  
My wayward husband hath a hundred times  
Woed me to steal it; but she so loves the token –  
For he conjured her she should ever keep it –

---

<sup>5</sup> Come dimostra Smith, nel primo Seicento questa tecnica “tessile” di rappresentazione della razza convive con tecniche cosmetiche (esplorate in Callaghan 2000), che solo in seguito diventeranno prevalenti.

<sup>6</sup> “The prosthetic black cloth covers and masks the body beneath; its primary function is to materialize the imagined and absent real black subject and to give it meaning. Black cloth’s primary meaning does not reside in its constitutive relation to the actor’s body as clothing, but in the representational and semantic space of the theater, it is a body – a material or textile body. [...] [T]he imitative textile practices of the theater of racial impersonation defamiliarize the black body, making us hyperaware of its reification while circulating the abject notion of a black man as a thing” (Smith 2013: 4, 23).

That she reserves it evermore about her  
To kiss and talk to. [...] (3.3.293-9)

È un ricordo che Otello ha supplicato Desdemona di tenere sempre con sé, e Desdemona lo tratta come un “token”, un sostituto metonimico dello stesso Otello – che bacia e a cui, addirittura, parla. Attraverso il fazzoletto Otello sembra aver fatto a Desdemona un dono totale di sé, rendendo lei il suo Dio e ponendo se stesso nella posizione dell’“idolatra” (Cavell 2003: 134). Lui che “cannot forgive Desdemona for existing, for being separate from him, outside, beyond command, commanding, her captain’s captain” (Cavell 2003: 136), lui che vorrebbe affermare la propria soggettività appropriativa, è in realtà complice, primo fautore inconsapevole della propria reificazione.

La prima versione della storia del fazzoletto che Otello narra a Desdemona, nella quarta scena del terzo atto, delinea un’origine magica e tutta femminile dell’oggetto, nonché la sua trasmissione matrilineare<sup>7</sup>. Non solo, infatti, Otello dice che il tessuto è stato creato da una sibilla con della seta proveniente da baci sacri e intinta nel bitume estratto dai cuori mummificati di vergini:

[...] there’s magic in the web of it:  
A sibyl, that had numbered in the world  
The sun to course two hundred compasses,  
In her prophetic fury sewed the work;  
The worms were hallowed that did breed the silk,  
And it was dyed in mummy, which the skilful  
Conserved of maidens’ hearts. (3.4.68-74)

Ma anche che:

[...] that handkerchief  
Did an Egyptian to my mother give;  
She was a charmer and could almost read

---

<sup>7</sup> La storia del fazzoletto e il riferimento alla sua decorazione con le fragole (3.3.436) sono invenzioni di Shakespeare. Nella fonte principale del dramma, la settima novella della terza decade degli *Hecatommithi* (1565) di Giovan Battista Giraldo Cinthio, si parla soltanto di un “pannicello [...] lavorato alla moresca sottilissimamente” (*Appendice I: Le fonti*, in Serpieri 2003: 217). Un possibile legame intertestuale tra il fazzoletto e la camicia di Nesso dello pseudo-senechiano *Hercules Oetaeus* è evidenziato in un interessante studio di Robert S. Miola (1990: 57-8).

The thoughts of people; she told her, while she kept it  
'Twould make her amiable and subdue my father  
Entirely to her love – but if she lost it,  
Or made a gift of it, my father's eye  
Should hold her loathèd, and his spirits should hunt  
After new fancies. She dying gave it me  
And bid me, when my fate would have me wived,  
To give it her. [...] (3.3.54-64)

Il colore scuro e l'origine africana dell'oggetto lo identificano chiaramente con il Moro. La narrazione che Otello costruisce, però, sembra finalizzata a negare tale identificazione, che comporta una riduzione di sé a oggetto, e a proiettarla su Desdemona, anche in virtù del riferimento alla tessitura e al ricamo, attività tradizionalmente muliebri – e che Otello, come rivelerà nello scambio tormentato con Iago in 4.1, associa particolarmente alla sua sposa (“Hang her, I do but say what she is: so delicate with her needle”, 4.1.181-2). Ancor prima dei lettori e della critica, è lo stesso Otello a costruire discorsivamente il fazzoletto come una cosa femminile, così come è lui il primo, in fondo, ad alterarne immaginativamente il colore: a volerlo vedere bianco. Nella sua reificazione di Desdemona nel fazzoletto si può infatti cogliere anche un'identificazione tra tessuto e carta, che è naturalmente “fair” e che può essere scritta, o macchiata (“Was this fair paper, this most goodly book / Made to write ‘whore’ upon?”, 4.2.71-2). E, quando il fazzoletto torna a ossessionarlo fantasmaticamente come un corvo (“O, it comes over my memory / As doth the raven over the infectious house”, 4.1.19-20), Otello sembra voler rimuovere (“I would most gladly have forgot it!”, 4.1.18) non solo la sventura che esso annuncia, ma anche la sua “nerezza”<sup>8</sup> – al punto che la sua successiva perdita di controllo logico e linguistico (“Lie with her? Lie on her? We say ‘lie on her’ when they bilie her. Lie with her? ‘Swounds, that’s fulsome! Handkerchief – confessions – Handkerchief?”, 4.1.33-5) può essere letta anche come un effetto dell'impossibilità di attuare totalmente tale rimozione<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Contrariamente all'interpretazione qui proposta, secondo Ian Smith “his raven comparison indicates that throughout the play Othello conceives of the handkerchief as black” (Smith 2013: 24). Su questo passo del testo si vedano anche le interessanti osservazioni di Pagetti 2015: 282-3.

<sup>9</sup> La crisi è descritta da Iago come un attacco epilettico (4.1.46). Se effettivamente Otello soffre di “mal caduco”, si può cogliere un ulteriore nesso tra il personaggio e

Se nel mondo mitico da cui proviene è stato già oggetto di trasmissione – esclusivamente femminile, secondo il racconto di Otello – anche nella vicenda del dramma, quando è ormai, per così dire, entrato nella storia, il fazzoletto continua a passare di mano in mano, è letteralmente manipolato da tutti i personaggi principali (Otello, Desdemona, Emilia, Iago, Cassio e, infine, Bianca). Identificandolo con Desdemona, Otello pensa che a ogni passaggio la purezza della sua sposa venga sempre più contaminata ed è in virtù di questa connessione metonimica che può credere che vedere il fazzoletto in mano a Cassio equivalga a vedere Desdemona stessa (“By heaven I saw my handkerchief in’s hand. [...] I saw the handkerchief”, 5.2.64-8), e che ciò costituisca di per sé una “ocular proof” (3.3.362) del tradimento. Se non fosse vittima di questo autoinganno, se riuscisse a vedere nel fazzoletto “peripatetico” non Desdemona ma se stesso, Otello vedrebbe anche come sia il suo valore, non quello di lei, a diminuire progressivamente a ogni passaggio, insieme alla sua libertà e al suo potere ermeneutico sul mondo.

Una parte della critica ha visto nella descrizione della produzione tutta femminile del fazzoletto un riferimento topico al ruolo delle donne, spesso sconosciuto, nello sviluppo della manifattura tessile in Inghilterra nel periodo *early modern* e, più in particolare, al loro intenso lavoro per il teatro – un’attività tutta *off stage* e, fino a tempi recenti, rimasta sostanzialmente invisibile (cfr. Callaghan 2001, Frye 2010, Korda 2011). E, in considerazione del contesto di incipiente sviluppo in senso capitalistico dell’economia e della nuova, inaudita disponibilità di oggetti, il fazzoletto è anche stato interpretato come una merce la cui circolazione può essere letta in rapporto a fenomeni come l’alienazione, il consumismo, la feticizzazione della merce e la mercificazione dello stesso soggetto (cfr. Yachnin 1996). Se queste prospettive possono senz’altro essere utili per l’analisi di altri oggetti scenici nel teatro elisabettiano<sup>10</sup>, credo tuttavia che nel caso del fazzoletto sia necessario sottolinearne il carattere *non* di merce, la sua sostanziale estraneità alla logica dello scambio commerciale, che lo rende un “extravagant and wheeling stranger” (1.1.135) nella società mercantile veneziana, esattamente come Otello. La narrazione del-

---

il fazzoletto; come evidenzia Michael Neill, infatti, il “mummy” era “celebrated for its anti-epileptic virtues” (*Appendix F. Longer notes*, in Shakespeare 2006a: 466).

<sup>10</sup> Sugli oggetti nella drammaturgia shakespeariana si veda il recente Elam e Liberto 2016.

la sua origine mitica ed esotica, se non conferisce al fazzoletto qualità realmente magiche, lo ancora però a una dimensione culturale ed economica decisamente “pre-capitalistica”, lo connette a un mondo che sta scomparendo, o è già scomparso del tutto, e che può essere evocato solo attraverso la narrazione. Trattato da tutti i personaggi (tranne Otello) effettivamente come una *commodity*, che può essere scambiata e riprodotta, il fazzoletto sembra testardamente sottrarsi a qualunque tentativo in tal senso. Quando Emilia, nella terza scena del terzo atto, lo raccoglie e si accinge a darlo a Iago, dice che prima vuole “have the work ta'en out” (3.3.299), ma, da quanto segue, è chiaro che non lo ha mai effettivamente fatto copiare. E lo stesso vale per Cassio che, dopo aver trovato il fazzoletto nella sua stanza, chiede insistentemente a Bianca di copiarlo (3.4.175, 3.4.185), ma di lì a poco se lo vede restituire dall'amante ingelosita che, temendo che sia il dono di una rivale (“some minx's token”, 4.1.147-8), rifiuta molto energicamente di fare il lavoro – aspetto, questo, in cui Shakespeare significativamente si discosta dalla fonte<sup>11</sup>. In questa non-riproducibilità si può cogliere un tratto, per così dire, “anti-moderno” del fazzoletto, che costituisce un ulteriore elemento di affinità con Otello. Per l'orizzonte valoriale guerresco che traspare dalla sua oratoria, per il bisogno di fornire una narrazione mitica di sé – tutti aspetti evidenti fin dal suo primo, grande discorso in Senato (1.3.77-95 e 128-70) – Otello sembra appartenere a un mondo che sta tramontando, ed è anche per questa sua condizione che non è in grado di capire la “country disposition” (3.3.204) di una società mercantile, di *change ed exchange*, come quella veneziana.

Se il fazzoletto non può essere scambiato o riprodotto, può però essere perduto, donato (cfr. 3.4.59-60) e, soprattutto, rubato. Ciò è evidente fin dalla sua prima comparsa in scena, in cui non solo vediamo Emilia appropriarsi dell'oggetto, ma veniamo anche a sapere che il suo “wayward husband” le ha chiesto cento volte di rubarlo (3.3.295-6) – cosa che ricorderà anche alla fine del dramma (5.2.228) quando, uscendo dal “copione” di Iago (Lombardo 1996: 69), deciderà di parlare “as liberal as the north” (5.2.219). Dal grido di Iago nella prima scena – “Thieves, thieves, thieves! / Look to your house, your daughter, and your bags!” (1.1.79-80)<sup>12</sup> – l'idea di furto sembra asso-

---

<sup>11</sup> Cfr. *Appendice I. Le fonti*, in Serpieri 2003: 218.

<sup>12</sup> Come sottolinea Michael Neill nella nota a questo passo del testo, “Desdemona is regarded simply as an item in Brabantio's catalogue of property”.



ciata a Desdemona, la “maiden never bold” (1.3.95), passiva, sottomessa, incapace di volizione o movimento autonomo (“her motion / Blushed at herself”, 1.3.96-7), che può solo essere mossa o, appunto, rubata da altri. Con la caratteristica tendenza dell'*Otello* a indurre i suoi lettori e spettatori, come il suo protagonista, a un continuo “misreading” dei segni (cfr. Thompson 2016: 10), anche l’associazione fazzoletto-furto-Desdemona si rivela però, a ben vedere, infondata e il presunto “foul thief” (1.2.62), Otello, si rivela essere il vero derubato: spossessato del suo io, agito.

Oltre a cambiare la sua posizione rispetto alla complessa rete simbolica del testo connessa al furto, liberare il personaggio di Desdemona dall’identificazione con il fazzoletto consente, più in generale, di cogliere con maggiore evidenza un tratto distintivo di questo personaggio: il suo ruolo attivo, la sua *agency*. Se, fino a tempi recenti, questo tratto è stato per lo più negato dalla critica<sup>13</sup>, è interessante che invece, nella primissima testimonianza di ricezione del testo che ci sia giunta, i commenti di Henry Jackson alla rappresentazione dell’*Otello* a cui assistette a Oxford nel 1610, Desdemona compaia non solo come centrale, ma appunto come un personaggio attivo, che perora la propria causa in modo efficace durante tutta l’azione drammatica:

the celebrated Desdemona, slayn in our presence by her husband, *although she pleaded her case very effectively throughout*, yet moved us more after she was dead, when, lying in her bed, she entreated the pity of the spectators by her very countenance. (Cit. in Neill 1989: 384, corsivo mio)

Certo, come dice Jackson, ci commuove soprattutto quando la vediamo giacere nel suo letto<sup>14</sup>, sopraffatta dalla furia distruttrice che si è abbattuta su di lei, ma ci commuove perché prima ne abbiamo percepito l’intensa vitalità, perché non è mai stata una vittima consenziente. A ben vedere infatti, oltre a Iago, l’unico personaggio davvero attivo del dramma è proprio Desdemona.

Desdemona si muove in un mondo che le impone limiti severi in quanto donna. È però estremamente lucida, consapevole di tali limiti. Non li contesta: non è una rivoluzionaria. Ma, avendone una perce-

---

<sup>13</sup> Per una lettura che enfatizza invece il carattere di “guerriera” di Desdemona, si vedano Fusini 2005 e Holmer 2005.

<sup>14</sup> Sul letto come luogo simbolico ossessivamente evocato nell’*Otello* ma occultato fino alla “oscena” scena finale, si veda il bellissimo Neill 1989.

zione precisa, riesce anche a esercitare la propria libertà. Anzi, per la sua capacità di lettura della realtà, oltre a essere il personaggio più attivo, è anche il personaggio più libero del mondo dell'*Otello*.

Come lo stesso Otello – definito “thick-lips” (1.1.66), “old black ram” (1.1.88), “Barbary horse” (1.1.111), “lascivious Moor” (1.1.125) – Desdemona, prima di comparire in scena, è descritta attraverso le parole di altri personaggi, in particolare del padre Brabanzio, che la presenta secondo gli stilemi di una femminilità remissiva, quieta e priva di desideri (“a maid, so tender, fair, and happy”, 1.2.66) – al punto che, come già ricordato, immagina che, se ha sposato un “sooty bosom” (1.2.70) come Otello, deve essere stata vittima di inganno, filtri magici o pratiche demoniache; deve essere stata “rubata” (1.3.61). Questa narrazione passivizzante e vittimizante, che costituisce la prima forma di esistenza scenica di Desdemona, è contraddetta, subito dopo, dal racconto del loro innamoramento che Otello fa al Senato, da cui traspaiono la fascinazione che Desdemona prova ascoltando le meravigliose avventure del Moro, la sua capacità di compassione e di immedesimazione con l’altro, e, soprattutto, il suo desiderio di vivere lei stessa una vita così intensa:

She swore “in faith, ‘twas strange, ‘twas passing strange,  
‘Twas pitiful, ‘twas wondrous pitiful!”  
She wished she had not heard it, yet she wished  
That heaven had made her such a man [...] <sup>15</sup>. (1.3.160-3)

Se nelle parole di Desdemona riportate nella narrazione di Otello si può cogliere, in parte, la forza volitiva e desiderante di questo personaggio, è però solo quando finalmente lei stessa entra in scena e prende la parola che la sua *agency* e la sua eccezionale lucidità si manifestano in modo inequivocabile. In risposta al padre che le chiede a chi debba obbedienza – sottintendendo, naturalmente, che la debba a lui, in quanto figlia – Desdemona risponde di vedere un “divided duty” (1.3.180), ossia assume – non nega né cerca di cambiare – la dottrina che vuole che le donne passino dalla condizione di figlie a quella di mogli per affermare la sua scelta e difenderla. In altre parole, mostra di capire esattamente le regole del gioco del mondo in cui vive e di saperne sfruttare le contraddizioni interne. Gli spazi di libertà per

---

<sup>15</sup> Nell’espressione “she wished / That heaven had made her such a man”, come spesso è stato notato, “her” può avere tanto valore di dativo quanto di accusativo.

una giovane donna del suo tempo non sono molti, sono in fondo solo interstizi, ma quelli Desdemona se li prende tutti.

Con la sua oratoria pacata ma ferma, Desdemona non solo dichiara il carattere libero della sua scelta di Otello – contraddicendo la narrazione vittimizzante che le era stata imposta –, ma riesce a far sì che la loro unione abbia un riconoscimento pubblico. E, rivendicando il suo diritto a “the rites for why I love him” (1.3.255), ottiene anche di poter seguire Otello a Cipro, in battaglia, da “fair warrior” (2.1.177) quale è. Grazie alla sua capacità argomentativa, Desdemona fa dunque sì che la dimensione privata dell’amore assuma rilevanza pubblica. Sa interpretare la realtà e incidere su di essa, agire attraverso la parola.

La *agency* femminile libera di Desdemona è percepita come una minaccia, crea scandalo ed è foriera di catastrofe per i personaggi maschili che sono costretti a confrontarsi con essa. La catastrofe può essere autodistruttiva, come nel caso di Brabanzio che, scopriremo alla fine del dramma, è stato talmente sconvolto dalla scoperta della libertà di sua figlia che il dolore “shore his old thread in twain” (5.2.204) – parole che peraltro riprendono, qui crudelmente, la *imagery* del tessuto. Oppure la catastrofe può essere distruttiva, finalizzata a negare l’altro in quanto altro soggetto, ad annientarlo, ed è precisamente questo che Otello vuole fare riducendo Desdemona a un “monumental alabaster” (5.2.5).

Di fronte alla minaccia dell’annientamento, Desdemona non si dispone però affatto come una vittima sacrificale. Dopo la cosiddetta “brothel scene” (4.2), in cui Otello l’ha definita “that cunning whore of Venice / That married with Othello” (4.2.90-1), Desdemona, comprendendo quanto la mente del suo sposo sia sconvolta, chiede a Emilia di stendere sul suo letto le lenzuola nuziali (4.2.105). Con questa richiesta tenta “a symbolic riaffirmation of their marriage bond” (Neill 2006: 173) e simultaneamente – secondo un’usanza diffusa presso le donne aristocratiche del tempo (Neill 2006: 174) – prepara il proprio letto di morte (come dice a Emilia, “If I do die before thee, prithee shroud me / In one of these same sheets”, 4.3.22-3). Desdemona capisce che la fine si sta avvicinando ed è pronta ad accettarla. Non le va però incontro passivamente. Anzi, combatte fino all’ultimo per affermare la propria innocenza e, quando Otello sta per compiere l’atto fatale, non gli concede l’illusione che quello che sta facendo sia un sacrificio, anziché un brutale assassinio (5.2.67). Se alla fine, alla domanda di Emilia, “O, who hath done this deed?”, risponde “Nobo-

dy – I myself” (5.2.123-4), non significa che si immoli o si annienti; al contrario: difendendo Otello e il suo amore per lui, difende se stessa, difende la scelta libera che ha fatto e di cui assume le conseguenze fino in fondo (cfr. Fusini 2005: 45-6).

Il movimento di Desdemona nel testo è dunque libero e autodeterminato, al contrario di quello di Otello che, come il fazzoletto con cui si identifica, viene manipolato, passato di mano in mano, diretto dalla volontà altrui. Riprendendo una lettura affascinante e illuminante di Desdemona recentemente proposta da Alessandra Marzola (2015: 145-54), possiamo aggiungere che il movimento di questo personaggio è essenzialmente obliquo, “inclinato” (cfr. 1.3.145-6, 2.3.325), il movimento della generosità, del desiderio, del tendere verso l’altro, che, come tale, contraddice e sovverte la geometria cartesiana del mondo scettico del dramma, in cui non è possibile altra posizione che quella verticale – retta, corretta, giusta (cfr. Cavarero 2013) – e quella orizzontale – la posizione della decadenza e della morte. Il movimento di Otello, come quello del fazzoletto, segue invece la logica cartesiana, procede secondo i suoi vettori ortogonali e, non ammettendo posizione intermedia, non può che passare dalla verticalità assoluta di un soggetto che si vorrebbe autonomo e padrone di sé all’orizzontalità dell’autodistruzione finale.

Entrambi figurazioni dell’alterità nel testo, Otello e Desdemona incarnano in modo antitetico le potenzialità insite in essa. Se la sua diversità rende Otello subalterno, incapace di leggere la “disposition” (3.3.204) del mondo in cui si muove e di conoscere se stesso, nel caso di Desdemona essa fa sì che il suo sguardo sia particolarmente acuto, capace di interpretare la realtà. Non a caso, dalle prime parole con cui Emilia descrive il fazzoletto, è chiaro, come si è già sottolineato, che Desdemona lo identifica con il suo amato Moro – e tale identificazione traspare in vari altri punti del testo (si pensi, ad esempio, all’affinità tra le due espressioni di Desdemona “Where should I lose that handkerchief [...]?”, 3.4.21, e “I know not how I lost him”, 4.2.151). Otello, al contrario, pur essendo il primo fautore della propria reificazione in questo “token”, rifiuta di riconoscere la sua associazione con esso e, in particolare attraverso la narrazione della genesi magica e della trasmissione matrilineare dell’oggetto, lo associa con l’universo femminile e lo identifica con Desdemona – in parte, come si è visto, inaugurando lui stesso il daltonismo della critica.

Alla fine del dramma troviamo però un altro riferimento all’origine del fazzoletto. Otello, dopo la morte di Desdemona, ripete che la sua

sposa ha compiuto mille volte “the act of shame” (5.2.209) con Casio, e continua:

[...] Cassio confessed it,  
And she did gratify his amorous works  
With that recognizance and pledge of love  
Which I first gave her: I saw it in his hand,  
It was a handkerchief, an antique token  
My father gave my mother. (5.2.210-5)

Questa seconda versione della storia del fazzoletto potrebbe essere solo, naturalmente, una svista dell'autore<sup>16</sup>. Potrebbe però anche essere un segnale, attraverso l'accento alla trasmissione patrilineare del fazzoletto, del riconoscimento da parte di Otello del suo legame con esso – tanto più significativo in quanto precede la rivelazione di Emilia che farà comprendere al Moro di essere stato “ensnared” (5.2.300) nella ragnatela di Iago.

“‘Tis a pageant / to keep us in false gaze” (1.3.19-20): le parole del Primo Senatore per descrivere le manovre ingannevoli dei turchi potrebbero definire tutto il testo dell'*Otello*, che sembra subdolamente attuare infinite strategie e dissimulazioni per trarci in inganno, per farci interpretare i segni in modo erroneo. Il segreto, l'inconoscibilità dell'altro e, insieme, il desiderio struggente di penetrarne la superficie per giungere al nocciolo essenziale del suo *self* nascosto sono d'altronde temi che ossessionano il mondo del dramma (cfr. Marzola 2015: 101-5). E il fazzoletto, con la sua tela delicata ma che rimane tenacemente opaca, è un oggetto scenico e un significante misterioso che tiene tutti, a cominciare a Otello, “in false gaze”. Tinto nel bitume tratto da “maidens' hearts” (3.4.74), sembrerebbe promettere proprio l'accesso al “cuore”, a “that within which passes show” (Shakespeare 2006b: 1.2.85); ma i cuori provengono da delle mummie, memento che la conoscenza appropriativa, che vuole incidere la superficie come un bisturi, può distruggere la vita, penetrare il segreto dell'altro solo a costo di ucciderlo.

Emblema della non trasparenza del segno, il fazzoletto ha tenuto per molto tempo la critica “in false gaze” anche rispetto al suo colore e, nel presente saggio, si è tentato di evidenziare come un fazzoletto nero e identificato con Otello possa modificare la nostra comprensio-

---

<sup>16</sup> Sull'incongruenza tra il primo e il secondo racconto dell'origine del fazzoletto si sofferma efficacemente Serpieri 2003: 185-6.

ne di alcuni aspetti del dramma. Gli effetti complessivi della proposta critica di Ian Smith si potranno vedere solo quando saranno state condotte ulteriori analisi, e anche quando – se mai ciò avverrà – l'utilizzo di un fazzoletto nero diventerà pratica comune nella messa in scena teatrale. Certamente, riprendendo le parole di uno dei maggiori e più sensibili interpreti dell'*Otello*, Michael Neill: "In the wake of Ian Smith's carefully marshaled arguments, Shakespeare's great tragedy will never seem quite the same again" (Neill 2013: 26).

## Bibliografia

Boose, L.E., *Othello's handkerchief. "The recognizance and pledge of love"*, "English Literary Renaissance", n. 5, 3 (1975), pp. 360-74.

Callaghan, D., *"Othello was a white man". Properties of race on Shakespeare's stage*, in *Shakespeare without women*, London, Routledge, 2000, pp. 75-96.

Callaghan, D., *Looking well to linens. Women and cultural production in Othello and Shakespeare's England*, in *Marxist Shakespeares*, a cura di J.E. Howard e S.C. Shershow, London-New York, Routledge, 2001, pp. 53-81.

Cavarero, A., *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

Cavell, S., *Othello and the stake of the other*, in *Disowning knowledge. In seven plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 125-42.

Elam, K., Liberto, F. (a cura di), *Costellazioni. Rivista di lingue e letterature*, n. 1, 1 (2016), *Shakespeare and the object*.

Elias, N., *La civiltà delle buone maniere* (1969), Bologna, Il Mulino, 1998.

Frye, S., *Staging women's relations to textiles in Shakespeare's Othello and Cymbeline*, in *Pens and needles. Women's textualities in early modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, pp. 60-90.

Fusini, N., *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Roma, Bulzoni, 2005.

Green, J., *The sempster's wares. Merchandising and marrying in The fair maid of the exchange (1607)*, "Renaissance quarterly", n. 53 (2000), pp. 1084-118.

Hodgson, J., *Desdemona's handkerchief as an emblem of her reputation*, "Texas Studies in Literature and Language", n. 19 (1977), pp. 313-22.

Holmer, J.O., *Desdemona, woman warrior: "O, these men, these men!" (4.3.59)*, "Medieval and Renaissance Drama in England", n. 17 (2005), pp. 132-64 (ristampato in *William Shakespeare's Othello*, a cura di H. Bloom, *Bloom's modern critical interpretations*, New York, Infobase Publishing, 2010, pp. 185-218).

Jenstad, J., *Paper, linen, sheets. Dinesen's The Blank Page and Desdemona's handkerchief*, in *Approaches to teaching Shakespeare's Othello*, a cura di P. Erickson e M. Hunt, New York, Modern Language Association of America, 2005, pp. 194-201.

Korda, N., *Labors lost. Women's work and the early modern English stage*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

Lombardo, A., *Otello e l'eroe tragico moderno*, in *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 59-87.

Loomba, A., *Shakespeare, race, and colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Marzola, A., *Otello. Passioni*, Milano, Mimesis, 2015.

Miola, R.S., *Othello Furens*, "Shakespeare Quarterly", n. 41, 1 (1990), pp. 49-64.

Neill, M., *Unproper beds. Race, adultery, and the hideous in Othello*, "Shakespeare Quarterly", n. 40, 4 (1989), pp. 383-412.

Neill, M., *Introduction*, in W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, a cura di M. Neill, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 1-179.

Neill, M., *Othello's black handkerchief. Response to Ian Smith*, "Shakespeare Quarterly", n. 64, 1 (2013), pp. 26-31.

Newman, K., *"And wash the Ethiop white". Femininity and the monstrous in Othello*, in *Shakespeare reproduced. The text in history and ideology*, a cura di J.E. Howard e M.F. O'Connor, London, Methuen, 1987, pp. 141-62.

Pagetti, C., *Othello: il mondo in un fazzoletto ricamato*, in *"La grâce de montrer son âme dans le vêtement". Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, a cura di M. Modenesi, M.B. Collini e F. Paraboschi, Milano, Ledizioni, 2015, tomo 1, pp. 277-86.

Ross, L.J., *The meaning of strawberries in Shakespeare*, "Studies in the Renaissance", n. 7 (1960), pp. 225-40.

Rymer, T., *A short view of tragedy (1693)*, in *William Shakespeare. The critical heritage. Vol. 2: 1693-1733*, a cura di B. Vickers, London-New York, Routledge, 1974, pp. 16-44.

Serpieri, A., *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.

Shakespeare, W., *Othello, the Moor of Venice*, a cura di M. Neill, Oxford, Oxford University Press, 2006a.

Shakespeare, W., *Hamlet*, a cura di A. Thompson e N. Taylor, "Arden Shakespeare", London, Bloomsbury Publishing, 2006b.

Smith, I., *Othello's black handkerchief*, "Shakespeare Quarterly", n. 64, 1 (2013), pp. 1-25.

Snow, E.A., *Sexual anxiety and the male order of things in Othello*, "English Literary Renaissance", n. 10 (1980), pp. 384-412.

Taylor, G., *Buying whiteness. Race, culture and identity from Columbus to hip-hop*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Thompson, A., *Introduction*, in W. Shakespeare, *Othello*, a cura di E.A.J. Honigmann, con una nuova Introduzione di A. Thompson, "Arden Shakespeare", London, Bloomsbury Publishing, 1997, 2016, pp. 1-116.

Yachnin, P., *Magical properties. Vision, possession, and wonder in Othello*, "Theatre Journal", n. 48, 2 (1996), pp. 197-208.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.