

Finisce male. Othello e la tragedia nonlineare femminile

Rocco Coronato

Caduta gravi

Accettiamo la catastrofe, scriveva George Steiner: «Le tragedie finiscono male», nel senso che sono irreparabili e che il loro protagonista è «soggiogato da forze che la prudenza razionale non vale a spiegare completamente né a vincere» (1965: 11). *Othello* finisce doppiamente male, facendosi beffe tanto della teoria tragica precedente la riscoperta della *Poetica* aristotelica e basata sulla caduta dei personaggi dall'alto espressa con stile altrettanto alto, quanto della prominenza assegnata da Aristotele al *muthos* come motore dell'opera.

Prima del riapparire della *Poetica*, gli inglesi in buona sostanza si accodano alle definizioni tardoantiche e medievali della tragedia come di un genere che narra le infelici cadute dei regnanti e crimini inauditi, espressi con parole altisonanti («regum casus durissimos et scelera inaudita vel deorum res alto sonitu», Placido), caratterizzato da grandi personaggi, grandi paure, e conclusioni disastrose («ingentes personae, magni timores, exitus funesti», Donato), e segnato dal passaggio dai *tranquilla* ai *turbulenta* (Kelly 1993: 9-12). Essendo il genere più alto, la tragedia richiede lo stile più alto di orazione, il *gravis* (*Rhetorica ad Herennium* 4.8.11). Questa doppia gravità (della caduta e dello stile) sottende le scarse definizioni medievali e rinascimentali della tragedia in Inghilterra¹ come caduta dei principi occasionata dalla continua mutevolezza della Fortuna: un tonfo, riassume Chaucer (1987: VII.1976)

¹ Cfr. Hagen 1997, Coronato 2006, Pincombe 2010.

nel *Racconto del Monaco*, da «greet prosperitie» e «heigh degree» in una fine disgraziata («endeth wrecchedly»).

Quando riappare la *Poetica* aristotelica (evento decisivo, ma non unico per la definizione rinascimentale del genere²), i trattatisti vi riscontrano il primato assegnato al *muthos* come principio e anima della tragedia (1450a38-39). Esso deve essere pienamente visibile, né troppo piccolo né troppo grande; bello, cioè, al pari di un corpo, in quanto la mente può abbracciarlo nel suo insieme (1451a5-6). E l'azione deve essere perfettamente compiuta in sé stessa (1450b23-5). Belfiore (1992: 54-60) osserva la somiglianza di questa teoria della tragedia come struttura organizzata con l'organismo naturale, la *sustasis*, dotata di una struttura intelligibile organizzata in vista di un fine, con un principio di movimento e di riposo (*Fisica* 199a8-20, 192b13-14). La sequenza lineare della tragedia, come un organismo, vede un cambiamento (*metabasis*) dall'inizio, alla metà, alla fine; questo processo ha un fine (*telos*), per il cui scopo le parti precedenti vengono fatte.

L'immagine corporea della tragedia permane nei trattatisti rinascimentali, dove permane l'unicità e organicità del *muthos*. Castelvetro (1978: I.231) identifica il termine adeguato come un fine che si possa «distendere infino a quel punto del quale può essere tutto insieme compreso e rammemorato da chi con la memoria si rivolge indietro, e che quanto è maggiore tanto sia più lodevole»; per Giraldi Cinzio (1973), il poeta deve avere la tragedia «tutta in sua mano, ed egli a quel modo che migliore gli pare, la lega e la scioglie» (*ibid.*: 176) facendo restare «sospeso l'auditore» (*ibid.*: 184), e sempre «sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si vede menare al fine, ma stia dubbioso a che egli debba riuscire», con una predilezione per le tragedie che hanno i «nodi intricati» (*ibid.*: 189). Anche gli inglesi, sulla scorta delle definizioni italiane³ colgono la metafora aristotelica del corpo, la conformità tra la bellezza naturale e il decoro, anche oraziano («Singula quaeque locum teneant sortita decentem», *Ars Poetica* 92), della proporzionale ripartizione degli elementi.

² Cfr. Reiss 2006, Chevrolet 2007.

³ Cfr. Herry 1974; Gellrich 1988: 163-242.

Questa tragedia grave, lineare, organica, riaffiora in *Othello*, ma perlopiù come raggio, consapevole o meno. A immagini verticali ricorre Iago per motivare con Roderigo l'odio per Otello: alla sua supplica, che implicava un prosiegua («suit», 1.1.8) e una ascesa verso l'alto, Otello rispose non seguendo la «old gradation» (1.3.36) bensì la preferenza personale, e nella conclusione non seguì le richieste dei mediatori di Iago: «In conclusion / Nonsuits my mediators» (1.1.14-15). Iago utilizza la tragedia grave per ingannare gli altri. In stile tragico, punteggiato di volgarità, viene inscenata a Brabanzio la caduta della figlia secondo le leggi della probabilità («Probable and palpable to thinking», 1.2.76). Con gli altri Iago parla di frutti (2.3.370) e profitto come naturale sviluppo organico della sua trama (2.3.9-10), assegna a Cassio il grado più alto («eminent», 2.1.234) nella scala della fortuna, e prospetta a Roderigo una sequenza in cui le cortesie fra Cassio e Desdemona diventano indice e prologo a una storia di lussuria (2.1.256), finché organicamente non sopraggiunge «the master and main exercise, th'incorporate conclusion» (2.1.259-61).

La rassicurante gravità maschile, nella trama e nello stile, serve anche per ingannare sé stessi. Secondo questo modello lineare Otello narra la sua vita, pronto a difendersi dalle accuse di stregoneria in ragione della sua alta discendenza regale e a dispetto di quella fortuna i cui rovesci occupano proprio le storie tragiche (1.2.21-4), nella sicurezza di essere manifestato giustamente da corpo, titoli e anima perfetta (1.2.31-2). E linearmente offre un discorso falsamente disadorno dell'intero corso del suo amore («my whole course of love», 1.3.92), ovvero di come raccontò con acribia organica, dall'inizio alla fine («I ran it through»), la sua vita mediante i vari “disastrous chances” e “moving accidents”, fino ad arrivare alla catarsi («redemption», la conversione), per fortuna in vita (133, 135-36). A questo modello Otello si attiene anche quando torna incolume dalla (mancata) guerra in mare, con iperboliche immagini di ascesa fino all'Olimpo e vertiginosa caduta (2.1.185-91). Avere il dubbio una volta, del resto, per lui significa avere deciso, «once to be resolved», determinati verso un fine (3.3.183).

Purtroppo per Otello e per i teorici neoaristotelici, il dolore non è una passione che sale e cade ma un movimento molteplice che si insinua

scavando nell'interno, come la gelosia di Iago, il cui pensiero divora le sue interiora come un veleno («The thought whereof / Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards», 2.1.294-95), o lo strazio di Brabanzio, un flutto prepotente che divora tutto rimanendo se stesso («My particular grief / Is of so flood-gate and o'erbearing nature / That it engluts and swallows other sorrows / And it is still itself», 1.3.56-9). Otello non riconosce nella sua storia coniugale il «mangled matter» di cui parla il Doge (1.3.173), le passioni liquide e discontinue che sfuggono alla sequenza aristotelica. Mentre il buon drammaturgo doveva essere in grado di vedere l'intera azione e abbracciarla con lo sguardo, Iago scorge invece il suo pensiero come disorganico e privo di *telos*, «here, but yet confused» (2.1.309), e a Otello che gli chiede la genesi della lite notturna, contrappone un corpo informe privo di inizio e probabilità: «I cannot speak / Any beginning to this peevish odds» (2.3.180-81). Di questo «matter» (2.3.236) Iago ricorda solo «a mass of things, but nothing distinctly» (2.3.284-85). La stessa incompletezza ripropone nella lunga *temptation scene*, fitta di immagini di erranza: la natura si allontana da se stessa («nature, erring from itself»), violata dal matrimonio con Desdemona, dal *telos* eugenetico a cui tende («[w]hereto we see, in all things, nature tends»), una «foul disproportion, thoughts unnatural» che nessuna tragedia tradizionale può raccontare (3.3.231, 235, 237). Alla sequenza organica Iago contrappone «imputation and strong circumstances» che portano direttamente alla porta della verità (3.3.409), fino a ingenerare in Otello l'ossimoro della colpevolezza di Desdemona, una «foregone conclusion» (3.3.430), una conclusione a cui si era già arrivati all'inizio.

Il modello grave non era l'unico. Ben Jonson riprende quasi alla lettera il filologo olandese Daniel Heinsius sull'obbligo di vedere in un solo sguardo l'intera azione tragica composta dalle sue parti e proporzionalmente organizzata. Mentre però Heinsius (2001: 144) usa una metafora topografica per spiegare come l'azione della tragedia debba essere adatta a essa come un luogo a un edificio, per grandezza, estensione e proporzione («Sicut autem edificio locus, sic Tragoediae accomodatur actio; magnitudine, ambitu, proportione»), Jonson (2012: 592) aggiunge un particolare assente, la tessitura: «The Fable is call'd the

Imitation of one intire, and perfect Action; whose parts are so joyned, and knitt together, as nothing in the structure can be chang'd». Iago ricama una diversa trama tragica, come provano le numerose immagini di intrigo e ordito. La trama è il filo che viene inserito perpendicolarmente tra quelli dell'ordito come parte trasversale del tessuto. Come metafora compare in Dante al termine delle profezie di Cacciaguida (*Paradiso* XVII.100-102). Montaigne (1962: II.369) usa la similitudine per indicare come la fortuna ami mescolarsi volentieri con quelle realizzazioni in cui la trama è più puramente la sua («se mesle volontiers à favoriser les executions où la trame est plus purement sienne»). La metafora della trama è attestata nel dizionario italiano-inglese di Florio (1598: 427): «by a metaphor, a deuse, a complot, a plot, a deceitfull tricke in imagination, a contriuing». A questa tessitura è impegnato Iago: tiene la borsa di Roderigo, e i suoi cordoni («strings», 1.1.2-3), e si dichiara a lui legato da cavi di durezza eterna (1.3.339). Ugualmente legato in eterno è a Otello (3.3.217); nell'elenco dei tormenti, Otello menziona per prime le corde (3.3.391). Se Desdemona si dimostra infedele (una *haggard*, un falco femmina selvatico che non può essere addomesticato e reso fedele coprendogli la vista), egli è pronto ad abbatterla anche se i suoi lacci fossero gli «heart-strings» che sostengono il cuore (3.3.264-67). Queste immagini di viluppo continuo, basato sull'improvvisazione, sull'andare avanti e indietro, diventano esplicite quando Iago dichiara che con la sua rete catturerà quel moscone di Cassio: «With as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio» (2.1.168-70). E, sempre con una rete («net», 2.3.354), catturerà tutti e trasformerà la virtù di Desdemona in pece.

La trama femminile

Oggetto e insieme simbolo della tessitura è il fazzoletto, su cui si imbastisce una trama di rimandi contraddittori⁴: fin dalla sua prima apparizione viene chiamato «that same handkerchief» (3.3.309). Si tratta del primo ricordo dato da Otello a Desdemona (3.3.439), e Iago più volte

⁴ Cfr. Berger 2004.

ha chiesto alla moglie di rubarlo. I fazzoletti alla moresca, molti dei quali provenienti da Venezia, venivano spesso copiati come segnale amoroso (3.3.295-303). Le giovani erano addestrate a copiare motivi mediante i *pattern books*, ricorrendo al metodo del «prick and pounce» per trasferire le immagini (dei piccoli fori venivano fatti con l'ago, *prick*, nel telo, e mediante il carbone si riportano i motivi – il *prick* era anche una metafora fallica). Iago lo prende e, rimasto da solo, rimarca lo squilibrio tra la leggerezza della causa e gli effetti sproporzionati: «trifles light as air» (3.3.329), un'allusione alla ragnatela, e al ragno sospeso in aria, simbolo del tatto. Ancora più discordanti sono le teorie di Otello sulla provenienza del fazzoletto. La prima volta che lo chiede a Desdemona dice che venne dato a sua madre da una donna egiziana, una «charmer» che sapeva quasi leggere i pensieri, dicendole che finché lo avesse custodito avrebbe sottomesso a sé il padre di Otello (3.4.57-67). La storia da intricata diventa parossistica quando di nuovo Otello chiede il fazzoletto (3.4.74-6): l'intrigo è magico, intessuto in una «prophetic fury» da una sibilla, e i banchi della seta erano sacri, e il fazzoletto era intinto in «mummy» (il bitume, pregiatissima medicina tradizionale egizia derivata dalle mummie o, più probabilmente, dai sedimenti naturali), e le mummie erano di cuori di vergini.

Il fazzoletto sfugge all'interpretazione lineare: il motivo a fragole richiamava la passione, il sangue, e forse anche i fazzoletti intinti nel sangue dei martiri⁵; il riferimento alla «mummy» (di color nero) aprirebbe la strada all'ipotesi che il fazzoletto fosse nero, con un evidente rimando a Otello⁶. Conta soprattutto l'ambivalenza con cui questo oggetto circola, in una rete policentrica contrapposta all'eredità patrilineare e all'amuleto amoroso matrilineare⁷. Le fragole erano un motivo tradizionale dei *samplers* elisabettiani per insegnare l'arte del ricamo e comparivano intrecciate ad altri temi vegetali come segno di connessione e generazione, secondo la moda dell'arabesco che, tramite soprattutto Venezia, infuriava nelle arti decorative e vestiarie di tutta

⁵ Cfr. Warner 2010: 108.

⁶ Cfr. Smith 2014.

⁷ Cfr. Shohet 2015: 109-11.

Europa⁸. In una fonte possibile di Shakespeare, la *Geographical Historie of Africa* di Leone Africano tradotta da John Pory (1600), si fa riferimento alle donne egiziane che indossano gonne «curiously embroidered» (Bullough 1975: VII.247), dove *curious* è termine tipico di bellezza per l'intrico⁹. Cinzio, fonte (indiretta?) di Shakespeare, cita un fazzoletto «alla moresca»; nella traduzione francese di Gabriel Chappuys (*Cent Excellentes Nouvelles*, 1583-84), forse presente a Shakespeare, il fazzoletto viene descritto «subtilement ouuré à la Moresque» (Gillespie 2001: 115), con riferimento al *sub-tela*, la sottigliezza sotto la trama.

La moda del ricamo, dopo il declino del quattordicesimo secolo, venne rivitalizzata grazie all'apertura dei commerci con l'Oriente (India e Cina), per lo più tramite Venezia. Il ricamo divenne una parte della (scarsa) formazione riservata alle giovani donne. Grazie alla stampa si diffusero nella seconda metà del Cinquecento e inizio Seicento molte raccolte di *patterns* e *samplers* mediante cui addestrare le giovani. Anche se probabilmente era ancora presente l'idea che i motivi avessero qualche lontano significato simbolico, il primo scopo era, oltre a contribuire alla ricchezza familiare, quello di tenere occupate le giovani donne e impedire pigrizia e tentazioni. L'ingegno dell'uomo, ricorda William Barley nel prologo al suo *Booke of Curious and strange Inuentions* (1596) basato sulla *Prima Parte de' Fiori* di Giovanni Ciotti (1591), si arricchisce con le arti liberali, che lo distolgono anche dalla pigrizia e dai suoi cattivi frutti; anche le donne hanno questi ingegni, solo che le loro mani non possono reggere la fatica; ben venga dunque la soddisfazione che risiede nei ricami più intricati e nella continuità dell'esercizio, che pure offrono conoscenza e diletto: «In needle works there doth great knowledg rest. / A fine conceit thereby full soone is showne» (Barley 1596).

Mentre quello della tessitura, soprattutto in Oriente, era un lavoro anche maschile, il ricamo era un lavoro prevalentemente femminile. Tornano in mente le figure mitiche delle tessitrici che nei culti antichi danno origine alla vita (Iside e Nafti in Egitto, Urdher e Holda nella

⁸ Cfr. Frye 2010: 172.

⁹ Cfr. Korda 2002: 124-25.

Germania antica), alle dee e alle rivali che osano contrastarle, alle triadi delle Parche o delle Valchirie (morta Desdemona, apprendiamo che il padre era già morto di crepacuore, il suo filo vitale spezzato dal dolore per il matrimonio: «Pure grief / Shore his thread in twain», 5.2.203-4). E ovviamente torna in mente Penelope, che intesse di giorno e sfila di notte.

Di questa unione fra donna e tessitura era esempio mitologico Aracne, la mirabile tessitrice lidia che aveva osato sfidare Pallade¹⁰; Ovidio racconta che, vistasi superata, la dea straccia le tele e, in una sceneggiata mitologica, la picchia con il *radius*; Aracne si impicca, ma Pallade, mossa a pietà, la muta in ragno, condannandola a restare sospesa («pende tamen», *Metamorfosi* VI.137). Aracne dimostra il potere e insieme i pericoli della rappresentazione umana, ed è esempio di orgoglio in Dante (*Purgatorio* XII.42-45) e in Spenser (*Faerie Queene*, II.7.28¹¹). Nella moralizzazione di Ovidio da parte di George Sandys (1970: 291), Aracne diventa il simbolo dell'arte che opera senza profitto, «[f]or useless and worthlesse labors are expressed by the spider's web».

La ragnatela evoca il massimo dell'arte, come la tela intessuta mirabilmente da Vulcano, che nessuno, nemmeno gli dei, poteva vedere, «more fine than any handwarp woof / Or that whereby the spider hangs in sliding from the roof» (Golding 2002: IV.215-16). E la tessitura è archetipicamente associata alla parola. Antico era il confronto, spesso dispregiativo, tra il poeta e il ragno, e frequente il paragone tra la tela di Aracne e le arguzie dei parlatori (Chiari 2010: 289). La ragnatela è associata al labirinto, al *maze* da cui deriva l'*amazement* attestato nel finale da Otello, «[p]erplexed in the extreme» (5.2.344), e da cui si esce mediante il filo di un'altra tessitrice, Arianna (Wright 2001: 75-6). Il ragno rappresenta il sofista che trae da sé i propri argomenti, tele ammirabili per la loro finezza, ma senza sostanza o profitto, in contrasto con l'ape che ricava il miele da molteplici fiori (Bacon 1915: 26).

Iago chiama Desdemona «super-subtle» (1.3.357), *sub tela*, sotto la tela. Molti sono in *Othello* i riferimenti a questo intrigo femminile (Bates

¹⁰ Cfr. Dundas 1989.

¹¹ Cfr. Barolini 1987, Ballestra-Puech 2006: 223-24, 235.

1994), sia come attività di chiacchiericcio, conversazione, negoziazione da cui gli uomini sono esclusi, attività incessante di ridefinizione della parola, negoziazione continua e tediosa con il maschio, il *discurrere* (l'andare avanti e indietro come una spola), la rapsodia (da *rhaptein*, cucire, e *oide*, canzone). La biancheria, oltre che segno di lusso e di economia domestica, svela un'ossessione per la purezza in attesa della deflorazione¹²; anche Iago cita la propria, temendo di essere stato sostituito lì da Otello (1.3.386-87). Fintamente augura felicità (la consumazione del matrimonio) a quelle di Otello e Desdemona (2.3.26), forse secondo il costume di mostrare le lenzuola nuziali come prova della verginità¹³. Iago è ossessionato da ciò che sa di non sapere, quello che fanno le donne dietro la porta, visibile solo a Dio (3.3.205-7), l'attività continua che Emilia pratica ascoltando ogni sillaba di fiato scambiata tra Desdemona e Cassio (4.2.4-5), quella stessa Emilia pronta a commettere adulterio e a disfarlo («undo», 4.3.70) subito, appena fatto, in una variante empia della tessitura di Penelope. Cassio non conoscerà l'arte della guerra più di una «spinster» (1.1.24), si lamenta Iago, ma frequenta Bianca che è brava a copiare motivi e a vendere i suoi favori per comprarsi pane e vestiti (4.1.95-6). Ovunque affiora questo modello della tessitura femminile, della ricomposizione continua e della dilatazione incessante. Con evidente intrico, Iago invita Cassio a supplicare Desdemona affinché ricongiunga l'articolazione rotta fra lui e il marito («this broken joint between you and her husband entreat her to splinter», 2.3.317-18). Anche Emilia esercita l'arte della mediazione, assicurando Cassio che Otello non ha bisogno di 'suitors' (3.1.50-52), e lo dice lei che fa proprio quello.

Di questa tessitura perpetua si occupa soprattutto Desdemona, spesso fuori scena. Otello stesso, prima di maledirla, attesta che Desdemona è brava nel ricamo, e come il mitico Lino, inventore della tessitura per alcuni mitografi, saprebbe estrarre la ferinità pure da un orso: «She might lie by an emperor's side and command him tasks [...]

¹² Cfr. Callaghan 2001: 66, 71.

¹³ Cfr. Boose 1994: 56-8.

so delicate with her needle, an admirable musician. O, she will sing the savageness out of a bear!» (4.1.181-82, 184-86). Otello ne denuncia l'artificiosa capacità di insieme volgersi e volgere tutto come meglio le conviene, in un movimento continuo e intricato, una tessitura incomprensibile, diversa dalla gravità maschile: «You did wish that I would make her turn, / Sir, she can turn, and turn, and yet go on / And turn again» (4.1.252-54). Il modello è la continua ripresa del filo in un'orditura manovrata dalla donna, quel saper inframezzare come in un intreccio («intermingle», 3.3.25) ogni parola di Otello con la sua supplica per Cassio. Desdemona, un po' come Iago, prende i pezzi lasciati dagli uomini e li riprende per lavorarli: «he hath left part of his grief with me / To suffer with him» (3.3.53-4). Questa tessitura sfinente ritorna nella sequenza in cui Otello le chiede per tre volte del fazzoletto, lui ridotto alla ripetizione parossistica, lei che continua a riprendere il filo (3.4.87-99). A un'immagine di tessitura rimanda Iago per ricordare a Otello come Desdemona abbia cucito («seel») gli occhi del padre (1.2.271), lo stesso verbo usato da Otello per assicurare che non si farà cucire gli occhi da Cupido (3.3.212-13). Desdemona si augura di essere ancora capace di rimediare al peggio con il peggio, alla lettera di emendare e rammendare («mend», 4.3.104). Quando Otello saluta Desdemona come la «cunning'st pattern of excelling nature» (5.2.11), certo il riferimento è all'idea neoplatonica che ancora riesce a turbarlo nel corpo dell'amata, ma di nuovo ritorna il modello dell'intrico, il *pattern*, da cui è stato avvolto.

Shakespeare e il doppio movimento

In *Othello* permane, quasi nostalgica, la tragedia lineare e organica della *gravitas*, ricordato alla fine da Lodovico quando promette di riferire questi casi con la dovuta gravità («This heavy act with heavy heart relate», 5.2.369). Il «relate» grave e sequenziale si contrappone però alla tragedia intessuta, il continuo differimento del racconto tragico, l'intrico del «dilate» (1.3.153), verbo collegato foneticamente al «dilatatory time» (2.3.368) a cui ricorre Iago per ampliare indefinitamente l'azione, e alla «close delations» (3.3.126), differimenti e insieme delazioni. L'irregolare

tragedia shakespeariana si compone spesso di questo doppio movimento: un sistema organico viene ampliato, dilatato e riempito di eccezioni fino a divenire inservibile, e dal contrasto emerge una nuova individualità tragica alla trama neoaristotelica. *Othello* presenta un'interpolazione tipica delle tragedie shakespeariane: un discorso si sposta da una categoria tradizionale all'altra – la tessitura femminile contagia Iago, al pari della gelosia, in una ripresa di antiche unioni fra la trama tragica e la donna. Il doppio movimento vale anche per il discernimento degli spiriti in *Amleto*, il dissidio fra carattere e natura in *King Lear*, e tra azione e pensiero in *Macbeth*. E scaltrezza analoga a quella con cui Iago si appropria della tessitura della trama femminile mostra Amleto rubando l'azione ai pirati, Edgar assumendo la duttilità che è negata a Lear, e Macbeth sottraendo la dinamica maschile dell'azione alla moglie che gliel'aveva sottratta. Non è morto il tragico, ma ha assunto la forma dell'«indistinct regard» (2.1.39), lo sguardo indistinto con cui dalla terraferma i Veneziani cercano di capire le sorti in mare.

Bibliografia

- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning* (1605), New York, E.P. Dutton, 1915.
- Ballestra-Puech, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.
- Barley, William, *A Booke of Curious and Strange Inuentions, Called the First Part of Needleworkes*, London, 1596.
- Barolini, Teodolinda, "Arachne, Argus, and St. John: Transgressive Art in Dante and Ovid", *Medievalia* 13 (1987): 207-26.
- Bates, Catherine, "Weaving and Writing in *Othello*", *Shakespeare Survey*, 46(1994): 51-60.
- Belfiore, Elizabeth S., *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Berger, Harry jr., "Impertinent Trifling: Desdemona's Handkerchief", *New Casebooks. Othello. William Shakespeare*, Ed. Lena Cowen Orlin, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004: 103-24.
- Boose, Lynda, "Othello's Handkerchief: 'The Recognizance and Pledge of Love'", *Critical Essays on Shakespeare's 'Othello'*, Ed. Anthony Gerard Barthelémy, New York, G.K. Hall & Co, 1994: 55-67.
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, VII.
- Callaghan, Dympna, "Looking well to linens: Women and cultural production in *Othello*", *Marxist Shakespeares*, Ed. T. Hawkes, London, Routledge, 2001: 53-81.
- Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*, Ed. Werther Romani, Bari, Laterza, 1978.
- Chaucer, Geoffrey, "The Monk's Tale", *The Riverside Chaucer*(1977), Ed. George Robinson, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Chevrolet, Teresa, *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2007.
- Chiari, Sophie, *L'image du labyrinthe à la Renaissance. Détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris, Honoré Champion, 2010.

- Coronato, Rocco, "La tragedia in Inghilterra", *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizione europee*, Ed. Gianni Guastella, Roma, Carocci, 2006: 207-42.
- Dundas, Judith, "Arachne's Web: Emblem into Art", *Emblematica*, 2 (1989): 109-37.
- Frye, Susan, *Pens and needles: Women's textualities in Early Modern England*, Philadelphia-Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010.
- Gellrich, Michelle, *Tragedy and theory: the problem of conflict since Aristotle*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Giraldi, Giambattista Cinzio, "Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie", *Scritti critici*, Ed. Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- Florio, John, *A Worlde of Wordes, or Most Copious, and Exact Dictionarie in Italian and English*, London, 1598.
- Gillespie, Stuart, *Shakespeare's Books. A Dictionary of Shakespeare Sources*, London-New Brunswick, Athlone, 2001.
- Golding, Arthur, *Ovid's Metamorphoses (1567)*, London, Penguin, 2002.
- Hagen, Tanya, "An English Renaissance Understanding of the Word 'Tragedy'". *Early Modern Literary Studies*, Special Issue 1 (1997): 5.1-30.
- Heinsius, Daniel, *De constitutione tragoediae. La constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius*, Ed. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- Herry, Herbert, "Italian Definitions of Tragedy and Comedy Arrive in England", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 14:2(1974): 179-87.
- Jonson, Ben, *Discoveries*, Ed. Lorna Hutson, *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, VII.
- Kelly, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Korda, Natasha, *Shakespeare's Domestic Economies: Gender and Property in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Montaigne, Michel de, "De l'art de conferer", *Essais*, livre III, Ed. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, 1962, XII.

- Pincombe, Mike, "English Renaissance tragedy: theories and antecedents", *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*, Eds. Emma Smith and Garrett A. Sullivan, Jr, Cambridge, Cambridge University Press, 2010: 3-16.
- Reiss, Timothy J., "Renaissance theatre and the theory of tragedy", *The Cambridge History of Literary Criticism*, Ed. Glyn P. Norton, *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006: 229-47, III.
- Sandys, George, *Ovid's Metamorphosis* (1632), Eds. Karl K. Hulley – Stanley T. Vandersall, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970.
- Shakespeare, William, *Othello* (1997), Ed. E.A.J. Honigmann, The Arden Shakespeare, London, Thomson Learning, 2003.
- Shohet, Lauren, "Othello's iPad", *Shakespearean Echoes*, Ed. K. Wetmore, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2015: 108-119.
- Smith, Ian, "Othello's Black Handkerchief", *Othello: the State of Play*, Ed. L.C. Orlin, The Arden Shakespeare, London, Bloomsbury, 2014: 95-120.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy* (1961), trad. it. *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- Warner, Lawrence, "Desdemona's Wooing: Towards a Pre-1538 Othello", *Words and Self Estranged in English Texts, 1550-1660*, Eds. Philippa Kelly and L.E. Semler, Aldershot, Ashgate, 2010: 121-34.
- Wright, Craig, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 2001.

L'autore

Rocco Coronato

Rocco Coronato è Associato di Letteratura Inglese presso l'Università di Padova. Si occupa dell'approccio interdisciplinare alla letteratura inglese, soprattutto drammatica, del periodo *early modern*, e dell'applicazione della complessità all'interpretazione letteraria. Fra le sue monografie più recenti: *Shakespeare, Caravaggio, and the Indistinct regard* (Routledge, 2018); *Leggere Shakespeare* (Carocci, 2017); *Intorno a Shakespeare: re e confessori, marinai e vedove, delinquenti e attori* (Aracne, 2013); *La linea del serpente: caos e creazione in Milton, Sterne e Coleridge* (Pacini, 2012); *La mano invisibile: Shakespeare e la conoscenza nascosta* (Pacini, 2011).

Email: rocco.coronato@unipd.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Coronato, Rocco, "Finisce male. *Othello* e la tragedia nonlineare femminile", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>