

*letteratura teatrale*

# Trasformazioni teatrali (qualche nota su *Otello* e su *Zelmira*)

di Renato Raffaelli

## I. Spunti giraldiani in Shakespeare

1. Nella mia ormai non breve esperienza d'indagine su testi teatrali antichi e moderni, ho trovato ad ogni passo conferme che alla loro origine, più che atti di vera e propria creazione, sottostanno processi, a volte anche assai complicati e poco riconoscibili, di riutilizzo e di ri-creazione.

Un esempio che mi ha fatto un'impressione molto forte quando me ne sono accorto, e che tuttora continua a colpirmi, riguarda l'*Othello* di Shakespeare e la sua fonte diretta, gli *Hecatomithi* di Giovanbattista Giraldi Cinzio (novella III 7). Tutti ricordiamo il mirabile discorso con cui Othello, davanti al Doge e al senato di Venezia, si difende dalle accuse rivoltegli da Brabantio, l'indignato padre di Desdemona – nome che porta impresso un destino infelice<sup>1</sup> –, semplicemente rivelando come è nato l'amore della fanciulla per lui. È un racconto incredibilmente sapiente e ricco di grazia e di delicatezza, quello del Moro, che prende e cattura l'attenzione e il cuore del pubblico esattamente come ha preso quello di Desdemona e come cattura, nella sincronia della finzione scenica, il Doge, i senatori e gli altri personaggi che lo ascoltano. Ricordando che all'origine del-

\* Presentato dall'Istituto di Civiltà Antiche.

<sup>1</sup> La derivazione dal greco δυσδαίμων è tra l'altro suggerita da Giraldi stesso all'inizio della novella successiva (III 8): «fu pianto il caso della misera donna, biasimando il padre, che le avesse posto nome d'infelice augurio» (cito dall'ediz. degli *Ecatommiti*, Firenze, Tip. Borghi e Comp. 1834, p. 185; la novella del Moro è alle pp. 180-185).

l'innamoramento di Desdemona sta appunto la sua trepida emozione nell'udire, dalla viva voce del protagonista, le vicende dell'avventurosa vita di Othello – ed i rovesci della sua fortuna non meno che le sue prove di valore –, a noi basterà qui citare la celebre conclusione dell'ampio discorso del Moro (I 3, 167 sg.):

She lov'd me for the danger I had pass'd,  
And I lov'd her that she did pity them.<sup>2</sup>

Di fronte alla meravigliosa perorazione, piena di nobile semplicità e, giova ripeterlo, di sorprendente delicatezza per un ruvido soldato africano, il Doge stesso si dichiara vinto, e con parole che non potrebbero apparire più disarmate (I 3, 171):

I think this tale would win my daughter too, ...

Ebbene, anche questa straordinaria pagina shakespeariana non nasce dal nulla. Lo spunto infatti – pur se non più che un generico spunto – viene dalla novella di Giraldi Cinzio, in cui, ancora verso l'inizio, così è narrata la nascita dell'amore tra la bella veneziana e il Moro<sup>3</sup>:

Avvenne che una virtuosa donna, di maravigliosa bellezza, Disdemona chiamata<sup>4</sup>, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui, ed egli... similmente di lei si accese...

Come si vede, già in Giraldi è Disdemona che si innamora per prima del Moro<sup>5</sup> e, soprattutto, ella è presa non da un ca-

<sup>2</sup> Qui e in seguito cito l'*Othello* secondo l'Arden Edition (ed. by M.R. Ridley, London and New York 1993 = London 1958). Anche l'abilità narrativa di Othello non è senza riscontro: essa deriva verisimilmente dalla trascrizione che della vicenda ovidiana di Cefalo e Procri fece George Pettie nel *Pettie his Pleasure* (1576): vd. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. by G. Bullough, VII, London-New York 1978, p. 205 sg.

<sup>3</sup> P. 180.

<sup>4</sup> Quello di Disdemona è, come si è accennato, un nome parlante: tutti gli altri personaggi, compreso il «Moro», non sono mai designati con nomi propri.

<sup>5</sup> Circa l'innamoramento di Desdemona in Shakespeare vd. soprattutto I 3, 164 sgg., 248 sgg.

priccio, ma dalla sua «virtù». In che cosa principalmente consistesse la virtù del Moro, già in Giraldi, è facile vedere:

Fu già in Venezia un Moro molto valoroso, il quale, per essere pro' della persona, e per aver dato segno, nelle cose di guerra, di gran prudenza e di vivace ingegno, era molto caro a que' signori, i quali, nel dar premio agli atti virtuosi, avanzano quante repubbliche fur mai<sup>6</sup>.

La virtù del Moro è dunque nel suo essere un valoroso soldato, e questo valore egli l'ha mostrato nelle «cose di guerra», nelle sue imprese. È su queste piccole fondamenta – l'innamramento della donna, dovuto non ad un capriccio, ma all'apprezzamento della «virtù» di condottiero del Moro – che Shakespeare ha costruito e 'inventato' il racconto d'Othello della sua vita avventurosa e romanzesca. E esso, così com'è, è il frutto genuino e geniale della grandezza di Shakespeare (ma ricordiamo anche Pettie: sopra, n. 2), e tuttavia senza quel piccolo punto di partenza, senza lo spunto e lo stimolo di Giraldi, il racconto di Othello sarebbe stato sicuramente diverso o, addirittura, non ci sarebbe stato mai.

Del resto tutta la prima parte dell'*Othello*, con l'aspra opposizione del padre Brabantio all'unione della figlia con il Moro, trova un sia pur pallido riscontro in uno spunto, appena accennato in Giraldi, circa l'ostilità della famiglia di Disdemona verso questo matrimonio<sup>7</sup>:

... egli (*scil.* il Moro), ..., similmente di lei si accese, ed ebbero tanto favorevole amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono, perché ella altro marito si prendesse, che lui.

2. Ma se uno spunto, un elemento narrativo è spesso soggetto a una dilatazione, a un'espansione che può renderlo quasi irriconoscibile<sup>8</sup>, ancora più spesso accade che il suo riutilizzo passi

<sup>6</sup> P. 180 (questo passo precede immediatamente quello che abbiamo citato appena sopra).

<sup>7</sup> P. 180 sg. Un altro accenno di Disdemona al matrimonio avvenuto «contra il voler de' suoi» a p. 183.

<sup>8</sup> Un macroscopico esempio di dilatazione di un motivo, quello del mascheramento e del travestimento, ho sottolineato nella rielaborazione e nell'am-

attraverso processi di trasformazione: questi sono molteplici e possono risultare anche piuttosto complessi e, nell'insieme, non sempre facilmente classificabili.

Il procedimento almeno in apparenza più semplice è quello della traslocazione: un elemento narrativo viene riutilizzato e mutato semplicemente trasportandolo in un punto diverso della narrazione. Per esempio Lorenzo da Ponte, utilizzando il libretto del *Convitato di pietra* di Bertati per il *Don Giovanni* mozartiano, ha conservato l'episodio del racconto di Donna Anna a Don Ottavio dell'assalto notturno da lei subito, ma lo ha tolto dal luogo in cui si trovava nel modello<sup>9</sup> per collocarlo assai più avanti, in un contesto molto diverso in cui assume un risalto del tutto nuovo e dove, soprattutto, acquista una funzione drammatica assolutamente originale e quasi insospettabile, se si pensa allo scialbo punto di partenza rappresentato da Bertati<sup>10</sup>.

Tornando a riferirci alla storia di Otello, un altro esempio di traslocazione si trova nella rielaborazione che Jean François Ducis fece nel 1792 dell'*Othello* shakespeariano. La celebre 'canzone del salice', che in Shakespeare è in IV 3, è infatti spostata in avanti da Ducis (V 2) e avvicinata così al momento culminante della vicenda. La cosa più interessante, in questa traslocazione, è che la piena consapevolezza dell'operazione e le sue ragioni ci sono indicate dall'autore stesso nell'*Avertissement*, p. 6:

pliamento dapontiano del *Convitato di pietra* di Bertati (*Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte*, in «Il saggiatore music.» 3, 1996, spec. pp. 91-98; *Don Giovanni pesarese*, di pross. pubbl. in «Studia Oliver.» 1998).

<sup>9</sup> Nel *Convitato di pietra* di Giovanni Bertati il racconto di Donna Anna si trova nella sc. 3, che segue immediatamente la scena della fuga di Don Giovanni (1) e quella del duello e dell'uccisione del Commendatore (2): è solo una descrizione, seppure più circostanziata, di fatti che sono appena avvenuti sotto gli occhi degli spettatori, e dunque una trovata scenicamente assai poco felice.

<sup>10</sup> In Mozart-Da Ponte il racconto di Donna Anna è distanziato di molto (I 13) dalla scena iniziale (I 1) della fuga e del duello e, inoltre, è introdotto dall'improvvisa, trasecolata agnizione, da parte della donna, della voce dell'assassino (I 13, 449: «Don Ottavio, son morta!» e 451 sg.: «Quegli è il carnefice / del padre mio»: cito dall'ediz. del *Don Giovanni* curata da Giovanna Gronda, Torino 1995). Sulla valorizzazione drammatica del racconto di Donna Anna, oltre il cenno e il riferimento di H. Abert (*Mozart. La maturità 1783-1791*, tr. it., Milano 1986, p. 394 n. 45), vd. Raffaelli, *Due traslocazioni dapontiane*, di pross. pubbl. in «Studi Urbin.».

«Pour la romance du Saule, au lieu de la placer, come Shakespeare, au quatrième acte, je l'ai mise au cinquième, comme propre à augmenter la pitié, et encore comme plus rapprochée du dénouement. J'avoue que j'aurois plutôt renoncé à traiter l'intéressant sujet d'Othello, que de ne pas l'y conserver, à cause du plaisir qu'elle m'a toujours fait, à cause de la nouveauté, et pour être le premier qui l'ai hasardée sur notre théâtre. C'est le citoyen Gretry ... qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la scène et à la romance qui sembloient demander. Ils sont, pour ainsi dire, le chant de mort d'une malheureuse amante» (cito dall'ediz. Paris, Maradan, L'an second de la République: vd. anche oltre, n. 41).

Un'altra specie di trasformazione abbastanza semplice è quella che consiste in un ritocco, nell'aggiustamento di uno o pochi tratti: ciò per riadattare un episodio in un intreccio in cui siano state mutate alcune linee generali o per renderlo conforme ad una nuova strategia testuale. Anche per questo, scegliamo di nuovo un esempio riguardante Shakespeare e Giraldi.

Già in Giraldi Cinzio è presente l'episodio della rissa e della degradazione del 'capo di squadra' (il Cassio di Shakespeare), che poi provocherà la sospetta intercessione da parte di Disdemona<sup>11</sup>:

E non passò molto, che il Moro, per aver messa mano alla spada il capo di squadra, nella guardia, contra un soldato, e dategli delle ferite, lo privò del grado; la qual cosa fu gravissima a Disdemona, e molte volte aveva tentato di rappacificare il marito con lui.

Shakespeare, anche in questo caso, dilata lo spunto presente in Giraldi, ma non si limita a questo: egli infatti lo trasforma e lo riplasma, adattandolo alle novità del suo intreccio e soprattutto rendendolo funzionale alle linee guida del suo originale disegno drammaturgico.

Circa il primo punto, Shakespeare coinvolge nell'episodio nuovi personaggi, come Montano e, ancora di più, Roderigo, cui è affidato il compito di accendere la miccia della rissa. Circa il

<sup>11</sup> P. 181.

secondo, poi, la trasformazione è d'importanza capitale: l'origine della zuffa sanguinosa, infatti, non è più, come in Giraldi, priva di specificazione e dunque, presumibilmente, casuale, ma è frutto delle macchinazioni prodotte dalla fertile e maligna inventiva di Iago. È lui che, con subdola insistenza, induce Cassio a derogare, per una volta, dall'usuale sobrietà e a bere il bicchiere di troppo che gli porge; è lui che ubriaca anche i nobili e suscettibili ciprioti che fanno parte del corpo di guardia; è lui che fa credere a Montano che l'ebbrezza di Cassio sia non un episodio, ma un vizio riprovevole e inveterato; e, soprattutto, è per suo disegno e per suo diretto suggerimento che Roderigo provoca Cassio annesso dal vino, suscitandone l'ira che porta allo scontro e al ferimento di Montano, interposti fra i due.

Non c'è bisogno di dire che questa trasformazione, assieme a molte altre<sup>12</sup>, rientra nella delineazione shakespeariana del personaggio di Iago come artefice e motore di tutti gli accadimenti, che passo dopo passo, inesorabilmente, egli conduce fino alla catastrofe conclusiva, con consapevole e davvero diabolica sedulità<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Per es. in Giraldi, dopo la rissa durante la guardia, la destituzione del 'capo di squadra' «cosa fu gravissima a Desdemona, e molte volte aveva tentato» (dunque, del tutto spontaneamente) «di rappacificare il marito con lui» (p. 181), al punto che il Moro aveva detto in confidenza «allo scelerato alfiere (= Iago), che la moglie gli dava tanta seccaggine per lo capo di squadra, che temea finalmente di non essere astretto a ripigliarlo»: e proprio da questa 'seccaggine' del Moro prende le mosse tutta la macchinazione dell'alfiere. In Shakespeare, invece, la nefasta operosità di Iago, che ha già architettato e 'diretto' la rissa, costruisce e dirige anche la situazione successiva. Non è Desdemona, infatti, che intercede spontaneamente presso Otello, ma è Iago stesso a suggerire a Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona (II 3, 305 sgg. «Our general's wife is now the general» ecc.), con tutte le conseguenze nuove che questo comporta, prima delle quali l'abboccamento tra Cassio e Desdemona, che nuovi sospetti – subdolamente fomentati da Iago – suscita in Otello: egli, entrando in scena in III 3, 29, fa in tempo a vedere una figura (che saprà subito essere Cassio) separarsi piuttosto frettolosamente da Desdemona.

<sup>13</sup> Come è noto, molti tratti dello Iago di Shakespeare sono ereditati dalle tradizionali personificazioni del 'Vizio' (*Vice*) nelle 'moralities' e nei drammi di epoca Tudor (al riguardo, vd. Roberta Mullini, *Shakespeare e Giraldi Cinthio: Otello e il gioco con le fonti*, in Mariangela Tempera (cur.), *Otello. Dal testo alla scena*, Bologna 1983, p. 30 sgg).

## II. La 'delazione' di Zelmira

1. Spesso la trasformazione di un elemento narrativo passa, come s'è accennato, attraverso procedimenti meno lineari. Un esempio molto efficace, in cui mi sono imbattuto nel corso di una ricerca che aveva altri fini, può essere rappresentato da un episodio della *Zelmire* di Dormont de Belloy (1762), fonte della *Zelmira* di Tottola per Rossini (1822), e tradotta in italiano assai presto (1770) da un anonimo per essere portata in scena dagli «Accademici dilettanti del nuovo Teatro alla Pantera» di Lucca<sup>14</sup>.

Ribaltando la cronologia, partiamo dal libretto di Andrea Leone Tottola per l'opera di Rossini. Dell'antefatto, è assolutamente indispensabile ritenere che Zelmira, principessa di Lesbo, è considerata da tutti – completamente a torto – una figlia snaturata, perché ha indicato all'usurpatore Azor il luogo dove si era rifugiato il re Polidoro: in realtà Zelmira ha compiuto questa delazione proprio per salvare il padre Polidoro, che ha fatto nascondere non nel tempio di Cerere, da lei indicato ad Azor, ma in una tomba sotterranea, nel mausoleo dei sovrani dell'isola. La crudeltà e la ferocia di Azor giungono a far bruciare il tempio di Cerere con tutti i suoi occupanti, per liberarsi, così, del vecchio re Polidoro: ciò, se da un lato rende ancor più odiata Zelmira, ritenuta complice dell'assassinio del padre, dall'altro le rende più facile il compito di nascondere e di proteggerlo nel mausoleo, giacché tutti ormai lo credono morto. In ogni caso, Azor non accoglie il frutto della sua ferocia inumana, perché a sua volta è subito ucciso da Antenore che, assistito dal fido complice

<sup>14</sup> La ricerca (*Tracce di allattamento filiale nella Zelmira di Tottola per Rossini*) è ora pubblicata nel «Bollett. del centro Rossin.» 36, 1996, pp. 45-66. Il libretto di Andrea Leone Tottola per *Zelmira* (andata in scena al San Carlo di Napoli il 16 febbraio 1822) deriva dalla omonima tragedia di de Belloy, di cui a me sono note (per la cortese segnalazione, rispettivamente, di Sergio Ragni e di Paolo Fabbri) appunto la traduzione anonima di Lucca e quella veneziana di Alessandro Zanchi (1799: rielaborazione dell'ediz. 1791). La trama della *pièce* di de Belloy, a sua volta, deriva dalla fortunata *Issipile* di Metastasio (Vienna 1732), in modi che esaminerò in *Da Issipile a Zelmira*, di pross. pubbl. in «Bollett. del centro Rossin.» 1998.

Leucippo, aspira a prenderne il posto, comportandosi ancor più di lui da perfido tiranno.

E veniamo al punto che ci interessa. Nella scena II 3 Zelmira è informata dalla fedele Emma che il marito Ilo, ritornato a Lesbo con la sua flotta troiana, ha incontrato il padre Polidoro, ed è convinta che questi sia ormai in salvo con Ilo sulle navi: in realtà il vecchio re non ha seguito Ilo ed è rimasto nel suo nascondiglio. Il dialogo tra Emma e Zelmira è però udito di nascosto da Antenore e Leucippo, e quest'ultimo – che ha visto poco prima Ilo da solo, senza Polidoro, e ne ha dedotto che il re sia rimasto celato nel suo nascondiglio segreto – ne approfitta per tenderle un tranello.

D'accordo con Antenore, che la conferma nell'illusione che il padre sia già in salvo sulle navi di Ilo, il velenoso Leucippo, fingendo di conoscere già ciò che invece cerca di scoprire, lancia a Zelmira un'esca insidiosa (II 3)<sup>15</sup>:

Tutta seppi la trama,  
Che a nasconderlo ordisti:  
Tu dal tempio di Cerere il salvasti  
In quello di Diana, e Forba, il primo  
Ministro della Diva,  
E l'accolse e 'l nascose.

ANTENORE

Ebben costui  
Cada svenato, e sull'istante.

E a questo punto Zelmira, convinta com'è che ormai Polidoro sia al sicuro, precipita a capofitto nel tranello:

Oh quanto  
Tu sei lungi dal ver! Forba non era  
Di tal virtù capace. Il padre io sola  
Là nella tomba, che la cener serra  
Degli avi suoi, cauta celai.

<sup>15</sup> Cito il libretto di Tottola dall'ediz. originale: *Zelmira*, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nel Carnovale del 1822, Napoli, dalla tipogr. Flautina, 1822.

LEUCIPPO

Guerrieri!

Il colpo è fatto! mi seguite.

(entra rapidamente nella tomba colle guardie)

ANTENORE

Ah indegna!

Ti sei tradita.

In questo modo Zelmira, la stessa Zelmira che aveva finto con Azor di essere la delatrice del padre per salvarlo, è indotta dalla malizia di Leucippo e di Antenore a fare, suo malgrado e inconsapevolmente, una delazione oggettivamente veritiera, subendo così una sorta di contrappasso<sup>16</sup>.

2. Rispetto alla *Zelmire* di de Belloy, che è la sua fonte, Tottola ha semplificato molto le cose, conservandone tuttavia la sostanza. In de Belloy infatti, mentre Ilus e i suoi soldati troiani stanno andando a combattere per liberare Zelmire prigioniera di Anténor<sup>17</sup>, il re Polydore, che si è allontanato dal suo rifugio nella tomba, non vorrebbe rimanere inattivo sulle navi, ma chiede un equipaggiamento da soldato troiano per prender parte anch'egli all'azione (III 12)<sup>18</sup>:

Donnez-moi d'un Troyen et l'habit et l'armure,  
J'y consens. Près de vous, combattant sans éclat,  
Souverain détrôné, je ne suis qu'un soldat...

Ilus, con fermezza, cerca di impedire a Polydore di partecipare allo scontro. Ma il vecchio re, quando la nave è già salpata,

<sup>16</sup> Questo del contrappasso, che vige anche nel genere comico (a proposito di Plauto mi è capitato più volte, per es. riguardo al *Miles gloriosus*, di parlare di 'contrappasso buffo'), è un tratto che meriterebbe di essere meglio studiato, sia nel teatro antico, sia in quello moderno (qualche cenno circa il *Don Giovanni* mozartiano vd. ora in Raffaelli, *Il primo invito...*, p. 100).

<sup>17</sup> In Tottola, invece, Zelmira è liberata dallo stesso Antenore, su suggerimento di Leucippo (II 1), proprio perché attraverso lei essi contano di arrivare al nascondiglio del padre.

<sup>18</sup> Cito la *Zelmire* (prima rappresentazione 6 maggio 1762) dalla raccolta del *Théâtre des auteurs du second ordre, Tragédies*, t. VI, Paris, de l'imprim. de Mame, Frères, 1816, riproducendone l'ortografia.

induce i marinai a ritornare a riva, sbarca, si scontra con un gruppo di nemici, senza tuttavia potersi congiungere con Ilus e, anzi, riducendosi piuttosto a mal partito. In questo momento si imbatte in lui Euriale, ufficiale di Ilus, che si stupisce di trovarlo lì e si preoccupa della sua incolumità, messa imprudentemente a repentaglio: lo invita quindi a nascondersi di nuovo nella tomba, nei cui pressi lui stesso deve più tardi riunirsi con Ilus, che nel frattempo ha liberato Zelmire.

Nascosto di nuovo nella tomba Polydore e lasciato un soldato a sua discreta custodia, Euriale non fa però in tempo ad allontanarsi che viene bloccato da Rhamnès, il generale fedelissimo di Anténor<sup>19</sup>. Sottoposto ad un minaccioso interrogatorio, Euriale si rifiuta di rivelare dove sia celato il re Polydore, ma Rhamnès gli tende una trappola (IV 4):

*(bas, à un des deux Lesbiens qu'il a montrés)*<sup>20</sup>  
Essayons l'artifice, et tâchons de m'instruire  
S'il est aux mêmes lieux ou le cachoit Zelmire;  
Ensuite nous saurons, par un autre détour...  
*(a Euriale)*  
Va, je sais tout, sans toi. J'apprends qu'à son retour  
Ce vieillard est rentré dans son premier asile...  
*(voyant qu'Euriale est troublé)*  
Tu frémis?... C'est assez; le reste m'est facile...

Il resto è facile per Rhamnès perché Zelmire, appena liberata e affidata da Ilus – subito avviatosi ad un nuovo combattimento per liberare anche il figlio – ad una scorta non troppo nutrita, è caduta nuovamente nelle sue mani. Rhamnès può quindi dire trionfante a Euriale, prima di farlo condurre via (IV 5):

La moitié du secret met l'autre en mon pouvoir.  
Zelmire (et je l'ai vu par sa paisible joie)

<sup>19</sup> È il modello del Leucippo di Tottola, che però se ne discosta molto: rispetto a Rhamnès, che alla fine oltretutto si ravvede provocando, così, il rovesciamento e il finale lieto della tragedia, Leucippo è caratterizzato come l'anima nera del già nero Antenore e, quasi, come una sorta di Iago in sedicesimo.

<sup>20</sup> I due soldati di Lesbo sono quelli che, come ha detto poco prima Rhamnès (nella stessa sc. IV 4), si sono azzuffati con Polydore e l'hanno riconosciuto.

Pense que Polydore est libre, et fuit vers Troie.  
Elle va me nommer avec sécurité  
Le séjour qu'elle croit que son père a quitté;  
Et j'aurai le plaisir, par mon adresse extrême,  
De la voir en mes mains se livrer elle-même...

Nella scena seguente, introdotta Zelmire, Rhamnès dapprima le dà a credere di sapere anche lui che Polydore è ormai fuggito da Lesbo e poi porta a conclusione la trama che aveva cominciato a tessere con Euriale (IV 6):

Tremblez! ... Quand nous brûlions le temple de Cérès  
Dans celui de Minerve<sup>21</sup> il s'ouvrit un accès...  
Je sais qu'avec Phorbas nos prêtres infidèles  
Ont secondé pour lui vos trames criminelles...  
*(aux soldats, en faisant quelques pas vers le Temple)*  
Soldats, allons punir ces dangereux mortels  
Qui trahissoient l'État, à l'ombre des autels.

E Zelmire, gettandosi ai suoi piedi in atteggiamento di supplice, per salvare i sacerdoti innocenti cade nel tranello:

Barbare! pour livrer l'innocence aux supplices,  
Ne va point me chercher, me donner des complices.  
J'avois en remplissant mes devoirs glorieux  
Pour guide la vertu, pour complices les dieux.  
Sans consulter Phorbas, sans implorer ses prêtres,  
Je déposai mon père au sein de ses ancêtres,  
Ici, dans leur tombeau, dont ils l'ont fait sortir  
Pour le conduire au trône, et vous a repentir<sup>22</sup>.

RHAMNÈS *(aux soldats, en leur montrant le tombeau)*  
Entrez dans ce tombeau; prenez votre victime.

Polydore, scoperto e fatto uscire dalla tomba, cerca ancora di combattere e di difendersi, ma viene sopraffatto. Rhamnès, come

<sup>21</sup> Questo tempio di Minerva è invece assegnato a Diana da Tottola (II 3, sopra, p. 306; vd. anche oltre, p. 310).

<sup>22</sup> L'allusione al finale e al 'pentimento' effettivo e risolutivo di Rhamnès mi sembra percepibile in questa frase conclusiva di Zelmire, piena peraltro di solenne dignità.

insegna una didascalia (vd. oltre, n. 32), lo disarmo e fa cadere il suo elmo. E allora avviene il riconoscimento da parte di Zelmire, che finalmente si rende conto di tutto (IV 8):

Ah! qu'ai-je fait?

POLYDORE (*la relevant et l'embrassant*)

Le sort nous a perdu tous deux.

ZELMIRE

Eh! c'est moi qui vous perds. Ce parricide affreux,  
Reproché tant de fois à mon âme innocente,  
Le voilà consommé par ma crainte imprudente.

In queste parole di Zelmire – che non per caso si concludono con una specie di ossimoro – c'è la consapevolezza della sua situazione paradossale: adesso, per la sua incauta rivelazione, ella può sentirsi davvero responsabile del parricidio tante volte ingiustamente imputato.

Confrontando ora Tottola con il suo modello, possiamo precisare meglio in che cosa consista la sua semplificazione. Egli, innanzi tutto, non fa mai allontanare Polidoro dalla tomba, non facendogli indossare armature troiane, non facendolo combattere e non facendolo quindi neppure riconoscere per la caduta dell'elmo. Così – ed è il mutamento più rilevante – può ridurre ad uno solo il doppio tranello di de Belloy, eliminando qui l'intervento di Euriale<sup>23</sup> e l'inganno a lui teso da Rhamnès/Leucippo. Non essendoci stati spostamenti di Polidoro dalla tomba, Leucippo e Antenore non hanno alcun bisogno di sapere se il vecchio re sia sempre nello stesso nascondiglio.

Ci sono poi altre differenze, di poco o di scarsissimo rilievo: fra le seconde, oltre il già visto passaggio di proprietà del secondo tempio (da Minerva a Diana), la riduzione al solo Forba dei sacerdoti minacciati; fra le prime, il fatto che l'interrogatorio di Zelmira sia condotto non più da una persona sola (Rhamnès in de Belloy), ma da Leucippo e Antenore insieme, e la mancata sottolineatura della preoccupazione di Zelmira di salvare Forba,

<sup>23</sup> Il personaggio 'Euriale' non è tuttavia soppresso in Tottola, che ne riduce l'importanza e gli dà il nome di Eacide.

che in de Belloy è invece il motivo forte che spinge la donna a cadere nella trappola<sup>24</sup>.

Per il resto Tottola segue sostanzialmente de Belloy:

- a) Zelmira crede che il padre sia già in salvo;
- b) Leucippo sa che così non è;
- c) Antenore conferma Zelmira nell'illusione che il padre sia in salvo (come s'è detto, in Tottola gli inquisitori sono due, e ad Antenore viene assegnato questo compito che in de Belloy era svolto anch'esso da Rhamnès);
- d) Leucippo finge di sapere quale fosse il nascondiglio di Polidoro e minaccia di punire con la morte il sacerdote che gli aveva dato ricetta;
- e) Zelmira cade nel tranello e, convinta com'è che egli ne sia ormai lontano, rivela ai suoi nemici il vero nascondiglio del padre.

3. È molto interessante vedere come questo episodio sia stato trattato nella anonima traduzione/riduzione lucchese del 1770, che in questo punto ha introdotto notevoli cambiamenti.

Nell'anonimo, infatti, è sfruttato ed ampliato in misura sorprendente un elemento già presente, ma di poca importanza in de Belloy: anche nell'anonimo lucchese Polidoro, per prendere parte allo scontro, indossa le armi troiane (III 10)<sup>25</sup>:

Io d'un Trojano vestirò le spoglie,  
Ed occultando il grado mio reale  
Teco combatterò. Così dal Soglio  
Esule, com'io son, altro non serbo,  
Che di soldato il nome, ed il valore.

<sup>24</sup> Come ci dice la didascalia che precede la 'delazione' di Zelmire in IV 6 (Zelmire, *en se jettant au-devant de lui*), la pur contegnosa principessa non esita a gettarsi ai piedi di Rhamnès in atteggiamento di supplice, per salvare i sacerdoti di Minerva.

<sup>25</sup> Egli, qui, si rivolge a Ilo. Cito da *La Zelmira*, tragedia francese del sig. di Belloy, resa italiana per recitarsi in Lucca dagli Accademici dilettanti del nuovo Teatro della Pantera, in Lucca 1770, presso Giuseppe Rocchi. Come risulta dalla dedica, p. 3, l'autore è «un acre, e fervido ingegno di questa libera felicissima patria»; alla fine dell'opuscolo, al «valoroso traduttore» è dedicato, «in attestato d'ossequio», un sonetto del P[astore] A[rcade] di Roma Lucanio Aconziano. L'identità del traduttore lucchese, ai miei fini, è di interesse secondario e lascio volentieri ad altri il compito, che potrebbe anche essere non troppo difficile, di ricercarla.

Se in questo punto l'anonimo traduce de Belloy (III 12: sopra, p. 307), l'utilizzazione che egli fa, nel prosiegua, di questo 'travestimento' di Polidoro è molto più ampia e molto più profondamente innervata nell'intreccio.

All'inizio del IV atto Zelmira, liberata e custodita da Eurialo, l'ufficiale di Ilo, e rassicurata che il padre è in salvo presso le navi, vede riaccendersi la zuffa fra i Troiani e i seguaci di Antenore, e invita subito Eurialo e la sua scorta ad andare a soccorrere le vacillanti milizie di Ilo. Mentre in de Belloy a questo punto, come s'è visto, Euriale viene catturato da Rhamnès (IV 4), nell'anonimo Zelmira ed Eumene<sup>26</sup>, rimaste sole, vedono parte delle schiere troiane in rotta e un soldato troiano che, vicino a loro, cerca riparo dai nemici (IV 3):

EUMENE

Ah Zelmira, un Trojan verso la Tomba  
Frettoloso sen fugge: ha nella destra  
La spada infranta, e benché vinto sembri  
Ardir non domo al portamento mostra.

ZELMIRA

Veder nol posso in volto. Entra. Quì dunque  
Altro asilo non resta agl'infelici!

EUMENE

È un Soldato inseguito. Quì agl'insulti  
De' fier nemici suoi forse s'ascose.

ZELMIRA

Sien grazie al Ciel, che potei trarne il Padre.

Il soldato troiano, che Zelmira non può vedere in volto, non è altri che suo padre, il re Polidoro<sup>27</sup>, e l'ultima battuta della principessa è dunque un esempio davvero da manuale di ironia tragica.

Subito dopo (IV 4) compare Ramnete, con i suoi soldati, sulle

<sup>26</sup> È il personaggio femminile che corrisponde all'Éma di de Belloy.

<sup>27</sup> Come è indicato nella didascalia che precede la scena IV 3: «Polidoro in abito Trojano non conosciuto da Eumene, e da Zelmira tenendo una spada rotta in mano».

tracce del «duce trojan» che gli è appena scappato di mano e che sospetta abbia trovato riparo sulle navi: per questo intende inviare i suoi ad assalire e bruciare la flotta troiana. La prima preoccupazione di Zelmira, che vuole stornare dalle navi (dove è convinta sia rifugiato il padre) l'attenzione di Ramnete, è di dirgli che lei ha visto il Troiano fuggitivo prendere una via diversa da quella che porta alla flotta. Ramnete, tuttavia, non si accontenta e pretende che Zelmira gli riveli dove sia nascosto il fuggiasco, che vuole punire esemplarmente perché, a più riprese, nella mischia il Troiano si è rivolto proprio contro di lui. La principessa, però, non è disposta a cedere:

Ed io dovrei d'umanità le leggi  
Barbara conculcar? Fra le catene  
Un misero mortal io por dovrei?  
Ma delle faci avvicinarsi il lume,  
Tremendi Dei! già veggo...<sup>28</sup> Il Padre mio...  
Gelo ... pavento ... e intanto? Ah che me stessa  
Voglio opporre alle fiamme.

RAMNETE

Ella s'arresti.  
Al tuo spavento, o Donna, a' tuoi trasporti,  
Conosco assai, che su' Vascelli è ascoso  
Il Trojan fuggitivo.  
(*s'incammina verso le navi*)

ZELMIRA

Ah no ... (Qual forza  
Far deggio a questo cor!) È nella Tomba.

RAMNETE

(*arrestandosi*)  
Sia tratto a me dinanzi. Entro il Sepolcro  
Entrate o Soldati. (*entrano*)

ZELMIRA

Ah Genitore!  
Amato Genitor! com'io poteva

<sup>28</sup> Il riferimento è alla minaccia rappresentata dai soldati che Ramnete in IV 1 ha subito inviato a bruciare le navi.

Per altri intenerita, avventurare  
Per l'altrui libertà la vita tua?

Nella scena IV 5 compare Polidoro, «vestito in abito Trojano difendendosi colla spada rotta» dai soldati che Ramnete ha inviato nella tomba. Interviene anche Ramnete per disarmare quell'irriducibile avversario e, in questo punto, il Troiano «nel dibattersi si lascia cadere la visiera»<sup>29</sup>: colpo di scena e riconoscimento di Polidoro da parte di tutti. E qui l'anonimo, finalmente, può riagganciarsi a de Belloy, che riprende a seguire da presso (IV 5: cfr. de Belloy, IV 8, qui a p. 310):

POLIDORO (*abbracciandola*)

Ah caro oggetto  
Della mia tenerezza! L'amor mio  
troppo imprudente ne ha perduti entrambi.

ZELMIRA

Eh fui ben io l'infida: a' tuoi nemici  
T'offersi io stessa. Ah quale affanno amaro?  
Questo delitto spaventoso, e orrendo,  
Che tante volte all'anima mia innocente  
Rimproverarsi dalle Schiere io intesi,  
Eccol compito alfin dal mio timore.

Rispetto all'originale di de Belloy, l'anonimo lucchese compie dunque un'operazione piuttosto interessante, il cui risultato si può sintetizzare così:

- a) Zelmira crede che il padre sia sulle navi;
- b) Polidoro in realtà, in abito da soldato troiano, è andato a combattere per salvare lei e il figlio di lei;
- c) un guerriero troiano soccombente e braccato, che Zelmira non vede in volto, va a rifugiarsi proprio nella tomba;
- d) Ramnete, alla caccia non di Polidoro, ma del Troiano fuggitivo che sospetta sia scampato sulle navi, cerca di costringere Zelmira a rivelare dove costui si è nascosto;
- e) Zelmira dapprima resiste, poi, vedendo che i soldati di Ramnete già recano le fiaccole per andare ad assalire e bruciare le navi, temendo per il padre sbigottisce e non riesce a mascherare il suo turbamento;

<sup>29</sup> Questa didascalia, come la precedente, è aggiunta in calce a p. 72.

- f) Ramnete, che per ora ha in mente solo il Troiano fuggitivo e non Polidoro, interpreta il turbamento di Zelmira come prova che il Troiano si sia rifugiato sulle navi e vi si avvia con i suoi;
- g) Zelmira, illudendosi così di salvare il padre, pur di stornare Ramnete dalle navi arriva a rivelargli il nascondiglio del Troiano;
- h) Il Troiano viene costretto ad fatto uscire dal suo riparo; cercando di resistere ai soldati di Ramnete, gli scende la visiera ed è riconosciuto: con sorpresa non solo di Zelmira, ma di tutti, il fuggiasco si rivela essere il re Polidoro.

4. Non sarà inutile, ora, una breve digressione, riguardante la traduzione di Alessandro Zanchi, cui abbiamo fatto cenno sopra, alla n. 14<sup>30</sup>. Essa, per la parte che ci riguarda, mostra di dipendere non da de Belloy, ma proprio dal nostro anonimo lucchese.

Come nell'anonimo, infatti, ritroviamo in Zanchi nella scena IV 1 un soldato troiano che si rifugia nella tomba da cui Polidoro si è allontanato da un pezzo (Zelmira, per questo, prova un illusorio sollievo – esattamente come nell'anonimo, sopra, p. 312 –: «Felice me! già il padre uscinne»). Nella scena IV 2 arriva Ramne, alla ricerca (come nell'anonimo) del Troiano, che nello scontro gli si era mostrato particolarmente ostile<sup>31</sup>. Anche in Zanchi Zelmira si tradisce manifestando apprensione quando vede i soldati di Ramne lanciar fuoco sulle navi ove ella crede che si trovi il padre: Ramne, allora, si dirige ove l'ha indirizzato l'esitazione della donna («Ora ben t'intend'io. Fuggì su legni: / Io corro ...»), che per fermarlo è costretta a rivelare che il Troiano ha trovato riparo non sulle navi, ma lì vicino, nella tomba. E nella scena IV 3 di Zanchi ritroviamo il riconoscimento che abbiamo già incontrato nell'anonimo: il troiano cerca di difendersi dai soldati di Ramne che l'hanno stanato, e viene riconosciuto con grande sorpresa da Zelmira e, con altrettanto stupore, da Ramne, che voleva soltanto vendicarsi di un nemico sconosciuto e si ritrova nelle mani addirittura il re Polidoro.

Zanchi, dunque, dipende qui strettamente dall'anonimo luc-

<sup>30</sup> Cito il testo di Zanchi, nell'ediz. 1799, dalla raccolta *Il teatro moderno applaudito*, t. XXXVIII, Venezia, Agosto 1799.

<sup>31</sup> IV 2: «Su lui troppo / Ha l'odio mio diritto. Me soltanto / Cercar pareva ei nella mischia. Solo / Fiero seguiami»; cfr. l'anonimo lucchese, IV 4: «Ei grave diede all'odio mio cagione. / Me sol pareva, che nel calore insano / Della mischia cercasse; al petto mio / Tutti drizzava i maliziosi colpi».

chese: se si confronta il nostro breve riassunto con i punti a-h che abbiamo appena indicato a p. 314 sg., si vedrà che la corrispondenza è totale (e lo è anche in particolari minuti e proprio per questo di massimo valore probatorio, come l'ingannevole sollievo di Zelmira e l'insistente aggressività del Troiano, cui abbiamo fatto cenno poco sopra). Soltanto, rispetto all'anonimo, Zanchi ha un po' asciugato e abbreviato l'episodio, eliminando anche qualche particolare non essenziale: per es. – e potrebbe avere qualche significato<sup>32</sup> – in Zanchi non v'è più cenno alla visiera dell'elmo che nell'anonimo, cadendo di colpo, scopre il viso del Troiano, segnandone il repentino riconoscimento da parte di Zelmira e di Polidoro.

Ancora più interessante, circa questo episodio, è che il confronto tra de Belloy, l'anonimo lucchese, Zanchi e Tottola ci mostra che, per esso, il librettista di Rossini non ha tenuto in alcun modo presenti le due traduzioni/riduzioni italiane: la sua semplificazione dell'episodio, che esclude la fuga del soldato troiano nella tomba e si fonda invece sul tranello di Leucippo a Zelmira, è infatti manifestamente basata soltanto sul testo di de Belloy.

5. Come abbiamo visto nel par. II 3, rispetto a de Belloy l'anonimo lucchese (seguito da Zanchi) ha trasformato l'episodio del doppio inganno di Rhamnès in un'altra cosa: non ha, come Tottola, ridotto il doppio inganno ad uno solo, ma lo ha abolito in quanto tale, trasformandolo in un grande equivoco. Al punto cruciale dell'episodio – la rivelazione da parte di Zelmira del luogo dov'è nascosto il padre – non si arriva infatti attraverso i trabocchetti tesi da Ramnete: egli, in questo punto dell'azione, non che a tessere insidie per scoprire il nascondiglio di Polidoro, pensa soltanto a catturare il Troiano che gli è sfuggito.

Al doppio tranello, come accennavamo, viene dunque sostituito, per così dire, un 'doppio equivoco': quello di Zelmira che, ignorando che il Troiano è proprio il padre, per salvare quest'ultimo si vede costretta a rivelare il rifugio del Troiano a Ramnete; e quello di Ramnete che, inseguendo un soldato

<sup>32</sup> Il particolare infatti risale a de Belloy IV 8 (didasc.): «Rhamnès le désarme et fait tomber son casque».

Troiano particolarmente ostile, viene a ritrovarsi fra le mani, inopinatamente, proprio il re Polidoro.

Fatti salvi alcuni elementi essenziali allo sviluppo della trama e alle sue linee caratterizzanti (lo scoprimento del rifugio di Polidoro; la rivelazione / delazione fatta proprio da Zelmira; l'ubicazione del nascondiglio nella tomba dei re di Lesbo), l'episodio appare dunque nell'anonimo completamente mutato e, almeno a un primo sguardo, quasi irriconoscibile.

Se però si osservano le cose con un po' più di attenzione, ci si accorge che tutta l'operazione compiuta dall'anonimo prende sempre almeno uno spunto da elementi già presenti nel modello. Prima d'ogni altro, dall'abbigliamento da soldato troiano di Polidoro, che in de Belloy serviva solo a produrre la sorpresa finale di Zelmira<sup>33</sup> e che nell'anonimo funziona invece da vero e proprio 'camuffamento' (nei confronti sia di Ramnete, sia di Zelmira) e dunque da elemento cardine dell'intero episodio, attorno al quale è costruita tutta la serie degli equivoci fino allo scoprimento finale, che comporta la sorpresa di tutti. Anche di questo scoprimento, d'altra parte, l'anonimo trovava ben più che uno spunto in de Belloy, che egli infatti segue anche nel particolare dell'elmo che, per la caduta della visiera<sup>34</sup>, lascia improvvisamente scoperto il volto di Polidoro.

Oltre che in questo elemento fondamentale, l'influsso del modello è presente quasi ovunque. Per rendercene conto in modo più puntuale, sarà opportuno riassumere qui i tratti salienti dell'episodio come si presentano in de Belloy:

- a) Zelmira crede che il padre sia al sicuro sulle navi;
- b) Polydore in realtà, con armi da Troiano, è andato a combattere;
- c) Euriale incontra Polydore, scampato a stento ai nemici e malconcio, e lo invita a nascondersi di nuovo nella tomba;
- d) Rhamnès cattura Euriale e, in un interrogatorio serrato, gli chiede di svelare il nascondiglio di Polydore;
- e) Euriale non cede, ma ha un sobbalzo, un fremito rivelatore quando

<sup>33</sup> In questo punto, per comodità espositiva, uso per i nomi personaggi, a qualsiasi pièce appartengano, la forma italiana.

<sup>34</sup> Con la piccola variante, appunto, della discesa della visiera al posto della caduta dell'elmo tout court (cfr. sopra, n. 32).

Rhamnès gli tende la trappola, dicendogli di sapere che il re è sempre nel suo vecchio rifugio;

- f) Rhamnès interpreta giustamente il trasalimento di Euriale;
- g) Zelmire cade nel tranello che Rhamnès (con la stessa tecnica del primo) tende anche a lei e, per salvare Phorbas e gli altri sacerdoti del tempio di Minerva, rivela quello che crede essere solo il vecchio nascondiglio del padre;
- h) il Troiano, scoperto, viene fatto uscire dalla tomba: Rhamnès, che sa quel che cerca, lo fa disarmare e gli fa cadere dall'elmo, e solo allora il 'soldato troiano' viene riconosciuto essere Polydore dalla stupefatta e affranta Zelmire.

Se si confronta questo schema riassuntivo di de Belloy con quello che abbiamo delineato (sopra, p. 314 sg.) dell'anonimo, si vede come, in realtà, il rapporto tra i due rimanga davvero molto stretto. Specialmente illuminanti, a questo riguardo, sono sia la perfetta corrispondenza sintagmatica dei vari punti, sia le fortissime analogie che, a volte rivelandosi in maniera inaspettata, tuttavia esistono tra gli elementi corrispondenti.

A riprova della prima, sarà sufficiente suggerire di nuovo il riscontro, punto per punto, dei tratti corrispondenti dei due schemi di p. 317 sg. e di p. 314 sg. A illustrazione delle seconde, ecco invece alcuni esempi.

L'idea del Troiano che cerca un rifugio non è senza riscontro in de Belloy. Anche lì Polydore, fuggitivo, malridotto e sorretto da un compagno, si ritira presso le tombe e si adagia sui gradini (IV 1): farlo scendere dentro la tomba, dunque, è solo fargli compiere un piccolo passo in più.

Ma le più forti analogie possono cogliersi solo se si tien conto del fatto che, nell'anonimo, Zelmira assume anche funzioni che, in de Belloy, sono affidate a Euriale. È lei infatti che, come Euriale, ha visto dove il Troiano si è rifugiato, ed è lei quindi che, come Euriale, subisce l'interrogatorio di Ramnete. Ed è ancora lei che, come Euriale, durante l'interrogatorio ha un trasalimento che non sfugge all'attenzione dell'inquisitore (e che non sfuggirà neppure alla nostra: ne tratteremo diffusamente nel par. 6).

Un'altra analogia forte, su cui val la pena di soffermarsi, riguarda il punto g), in cui le divergenze tra l'anonimo e de Belloy sembrano maggiori. Nel secondo, infatti, Zelmire cade ingenuamente nel tranello e, inconsapevolmente, compie una delazione;

nel primo, invece, Zelmira compie una consapevole delazione nei confronti dell'ignoto Troiano, credendo così di salvare il padre. A parte l'ovvia considerazione che, in entrambi i casi, il risultato è identico, se si mettono a confronto le motivazioni delle due 'delazioni' ci si accorge di una cosa che non è certo sfuggita all'anonimo<sup>35</sup>: come in esso Zelmira è spinta a fare la delazione nell'illusione di salvare il padre<sup>36</sup>, così già in de Belloy Zelmire cade nella trappola e rivela il nascondiglio perché vuole salvare Phorbas e gli altri sacerdoti del tempio di Minerva.

6. Torniamo ora, per concludere su *Zelmira*, al momento del trasalimento, che è particolarmente interessante per due ordini di motivi: ci troviamo infatti di fronte al medesimo elemento narrativo<sup>37</sup>, ma attribuito a personaggi differenti e con funzioni, nello stesso tempo, simili e diverse. Prestiamogli qualche attenzione.

In de Belloy Rhamnès ha in mente un piano complesso che, lo abbiamo visto, prevede un doppio tranello. La prima necessità è di conoscere se Polydore è ritornato nel suo precedente nascondiglio, e questo si può ottenere da Euriale con l'artificio di fingere con lui di sapere già ciò che invece si vuole conoscere: «Va' là, che io so già tutto, senza di te. Io so che al suo ritorno quel veglio è rientrato nel suo primo rifugio» (*vedendo che Euriale è turbato*) «Tu fremi? ... È abbastanza ...»<sup>38</sup>.

Nell'anonimo il momento è lo stesso, ma al posto di Euriale c'è Zelmira e la situazione non è artificiosamente costruita da Ramnete, ma è concreta e reale: sono le fiaccole dei soldati che si accingono a lanciarsi contro le navi a provocare il turbamento della donna, che anche in questo caso non sfugge a Ramnete,

<sup>35</sup> Che, anzi, ne è stato stimolato e l'ha ampiamente sviluppata e trasformata.

<sup>36</sup> Nel fare ciò, tuttavia, anziché salvare il soldato troiano, ella lo consegna ai suoi nemici: da questo versante, dunque, la situazione risulterebbe rovesciata.

<sup>37</sup> Uso questa espressione, al posto di 'meccanismo drammatico' che sarebbe dizione più appropriata, perché le considerazioni fatte qui, oltre che allo specifico ambito teatrale, possono applicarsi più in generale anche alla narrativa.

<sup>38</sup> IV 4 (trad. mia).

che lo raccoglie, e lo interpreta come riferito al Troiano: «al tuo spavento, o Donna, a' tuoi trasporti, / Conosco assai, che su' Vascelli è ascoso / Il Troian fuggitivo». E subito Zelmira interviene, distogliendo Ramnete dall'indicazione ricavata dal suo trasalimento e mettendolo, inconsapevolmente, sulla pista giusta: facendogli trovare Polidoro proprio con la delazione che sarebbe dovuta servire a salvarlo. Ancora un esempio da manuale di ironia tragica, sottolineata dalle parole stesse di Zelmira (sopra, p. 313 sg.).

C'è un'altra osservazione da fare, circa la complessità dell'operazione di trasformazione compiuta dall'anonimo in questo punto: anche nel meccanismo della delazione, pur in assenza di un tranello, è tuttavia presente lo stesso schema che fa funzionare tutt'e due i tranelli orditi da Rhamnès in de Belloy. Anche nell'anonimo, infatti, Ramnete (naturalmente, qui, senza malizia) dice di conoscere ormai il rifugio del Troiano, e a questo punto Zelmira lo smentisce e lo corregge, rivelando il nascondiglio vero. La sequenza, come si può vedere, è la medesima.

Circa questo particolare del 'trasalimento' le cose, dunque, possono essere riassunte così:

| DE BELLOY<br>Euriale                                                                                                                                                  | ANONIMO<br>Zelmira                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| a) Rhamnès dice falsamente di sapere che il nascondiglio di Polydore è sempre lo stesso;                                                                              | a) dei soldati muniti di fiaccole si muovono per assalire e bruciare le navi;                                                       |
| b) Euriale trasalisce a quelle parole;                                                                                                                                | b) Zelmira trasalisce a quella vista;                                                                                               |
| c) Rhamnès coglie il turbamento di Euriale e lo interpreta giustamente; ora gli rimane di ottenere, non più da Euriale ma da Zelmira, l'altra metà dell'informazione. | c) Ramnete coglie il turbamento di Zelmira e lo interpreta non del tutto giustamente (è l'informatrice stessa ad essere in errore); |
|                                                                                                                                                                       | d) Zelmira, inconsapevolmente, per stornarlo dalle navi, rimette Ramnete sulla giusta strada e gli rivela il rifugio del Troiano.   |

Rispetto a de Belloy, l'anonimo non divide in due puntate lo scoprimento del nascondiglio e tuttavia non abolisce del tutto,

come Tottola, la parte di Eurialo: semplicemente ne trasferisce i tratti importanti (l'interrogatorio, il trasalimento) a Zelmira e li unisce con la delazione della principessa. In questo modo 'trasalimento' e 'delazione' non sono più separati, ma diventano un tutt'uno, venendo indissolubilmente connessi in un rapporto di immediata consequenzialità.

Come, in un ambito più vasto, il particolare dell'armamento da troiano indossato da Polidoro, così, in un contesto più ristretto, il particolare del 'trasalimento rivelatore', ripreso anch'esso dal modello, è stato dunque trasformato, riplasmato, ri-contestualizzato. Non tanto, però, da non conservare molti tratti del modello, attirando anche per questo la curiosità del filologo (si può parlare per queste nostre analisi, io credo, di una 'filologia del racconto'), attento ai processi di ri-creazione più articolati e complessi.

### III. *Il sonno rivelatore: da Cassio a Desdemona*

quippe ubi se multi per somnia saepe loquentes  
aut morbo delirantes protraxe ferantur  
et celata <diu> in medium peccata dedisse.

Lucrezio, 5, 1158-60

1. L'ultimo esempio della *Zelmira*, sia per ragioni strutturali, sia per ragioni tematiche, ci induce ad accostarci di nuovo alla vicenda di Otello: questa volta, però, non partendo da Shakespeare per tornare a Giraldi Cinzio, ma partendo da Berio di Salsa e Rossini per ritornare a Shakespeare.

Dell'*Otello* di Rossini (1816), da sempre, è stato particolarmente apprezzato e lodato il terzo atto<sup>39</sup>. Il canto lontano del gondoliere; la canzone del salice; il colpo di vento premonitore; la preghiera di Desdemona; l'arrivo segreto di Otello non appena la fanciulla si è assopita; le parole bisbigliate; il risveglio di lei; il temporale che a poco a poco cresce; l'uccisione col ferro; l'arrivo di Lucio e poi del Doge e di tutti gli altri, lieti per la

<sup>39</sup> Vd. B. Cagli, *All'ombra dei gigli d'oro*, in M. Bucarelli (cur.), *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, Perugia 1992, p. 181.

confessione di Jago; il fortissimo effetto di straniamento che si produce per l'orribile contrasto tra questa gioia corale e la attonita, quasi stordita consapevolezza di Otello (e del pubblico) che il delitto ormai è compiuto; infine, il repentino gesto del Moro che si uccide sopra il corpo, appena mostrato agli altri, dell'irreprensibile fanciulla. Tutta questa sequenza di quadri e di avvenimenti ben concatenati e scenicamente molto efficaci ha fatto sì che anche del libretto di Francesco Maria Berio marchese di Salsa, generalmente assai poco apprezzato, venisse meglio considerata appunto questa parte, spesso per la convinzione che in essa il librettista si sarebbe mantenuto più fedele al grande modello shakespeariano.

Per la verità, Shakespeare è qui un modello piuttosto indiretto. Come hanno confermato gli studi più recenti<sup>40</sup>, Berio di Salsa ha infatti seguito da vicino il rifacimento dell'*Othello* di Jean François Ducis, rappresentato per la prima volta a Parigi il 26 novembre 1792, e assieme ad esso ha tenuto presente anche un altro rifacimento di *Otello* operato in ambito napoletano, quello del barone Giovanni Carlo Cosenza, pubblicato a Napoli soltanto nel 1826, ma rappresentato, come informa il frontespizio, «la prima volta in Napoli, da una compagnia di dilettanti, sulle private scene dell'Autore, la sera de' 7 ottobre 1813»: dunque circa tre anni prima dell'andata in scena dell'*Otello* rossiniano, che avvenne a Napoli, nel Teatro del Fondo, il 4 dicembre 1816<sup>41</sup>.

È quasi incredibile che, in lavori anche abbastanza recenti<sup>42</sup>, la dipendenza da Ducis venisse indicata come ipotesi incerta: basta infatti confrontare il finale di Rossini-Berio con quelli di Shakespeare e di Ducis per constatare che l'ironia tragica che

<sup>40</sup> Vd. soprattutto Roberta Montemorra Marvin, *Il libretto di Berio per l'Otello di Rossini*, in «Bollett. del centro Rossin.» 31, 1991, p. 55 sgg., e C. Questa e R. Raffaelli, *I due finali di Otello*, in P. Fabbri (cur.), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Pesaro 1994, p. 183 sgg.

<sup>41</sup> L'*Othello* di Ducis fu stampato qualche tempo dopo la sua andata in scena (*Othello ou le More de Venise*, trag. par le cit. Ducis, Paris, Maradan 1794: cfr. Questa, *I due finali...*, p. 187). L'edizione dell'*Otello*, azione patetica in cinque atti del Barone G.C. Cosenza, fu pubblicata a Napoli, dalla stamperia Francese, nel 1826. Il libretto di Berio, infine, fu stampato a Napoli, dalla tipogr. Flautina, nel 1816.

<sup>42</sup> Cfr. gli studi cit. dalla Montemorra, *Il libretto...*, p. 63 n. 25.

produce il grande e stridente effetto di sconcerto e di straniamento (cui abbiamo già accennato e che si imprime nella memoria di chiunque abbia visto anche una sola volta l'*Otello* di Rossini), del tutto assente in Shakespeare (che raggiunge effetti sublimi, ma con altri mezzi), è invece già presente in Ducis, dal quale Berio evidentemente ha attinto questo elemento estremamente caratterizzante e significativo. Anche gli altri tratti caratteristici del terzo atto di Berio-Rossini, che abbiamo rapidamente passato in rassegna, si ritrovano in Ducis o in Cosenza (ancora più spesso in entrambi)<sup>43</sup>.

Ho già avuto occasione di sottolineare altrove che la conoscenza di Cosenza da parte di Berio è dimostrata da una serie di piccole prove: un certo numero di elementi presenti, appunto, in Berio e Cosenza senza avere riscontro né in Shakespeare, né in Ducis<sup>44</sup>.

Tra questi, ci soffermiamo qui su «un dettaglio minore, ma importante»<sup>45</sup>, che si trova nella scena III 3 di Berio-Rossini. È un elemento circoscritto, certo, ma ha una funzione di straordinario rilievo e, come vedremo, risulta profondamente embricato nel più ampio contesto dell'intera scena. Inoltre questo 'dettaglio' ci permetterà di compiere un altro piccolo viaggio testuale, per cercare un ultimo esempio di trasformazione teatrale. In esso, lo vedremo subito, il cambiamento è così radicale da rendere piuttosto difficile l'agnizione: che però, una volta avvenuta, apparirà, come tutte le agnizioni, piuttosto semplice e quasi banale.

Otello, entrato nella stanza dove riposa Desdemona, è ormai deciso a colpire, e tuttavia esita ancora (III 3):

Ahi trema il braccio ancor! crudele indugio  
(*rimirando la face*)

Eccone la cagion ... Tolgasi ... O notte  
(*spegne la face gittandola a terra*)

Che mi siedi sul ciglio, eternamente

<sup>43</sup> Anche Cosenza, infatti, conosceva bene Ducis (cfr. Montemorra, *Il libretto...*, p. 66 n. 32 e soprattutto Raffaelli, *I due finali...*, p. 201).

<sup>44</sup> Raffaelli, *I due finali* ..., p. 199 sgg.

<sup>45</sup> Così lo definisce la Montemorra, *Il libretto* ..., p. 75.

Colle tenebre tue copri l'orrore  
Di questo infausto giorno.

DESDEMONA (*in sonno*)  
Amato ben.

OTELLO

Che sento! ... A chi quel nome?  
Sogna, o è pur desta?  
(*un lampo, che passa a traverso della finestra gli mostra  
ch'ella dorme*)

Le parole dette nel suo sonno inquieto da Desdemona sono naturalmente intese da Otello nella direzione sbagliata: come rivolte non a lui<sup>46</sup>, ma al presunto adultero, che del resto il Moro già immaginava presente nel sogno della donna (III 3: «Il silenzio m'addita / Ch'ella di mia partenza ormai sicura / Sogna il rivale, e più di me non cura»). Le parole di Desdemona, dette nel sonno e dunque in un momento in cui il controllo di sé è sospeso e non si può mentire, suonano inevitabilmente alle orecchie di Otello come una prova definitiva: come una spontanea e perciò ancor più sincera e veritiera confessione. Anche il lampo che attraversa la finestra, mostrandogli che Desdemona ha parlato nel sonno, è per il Moro come un segno di conferma, che lo rafforza nella sua certezza e nel suo proposito:

Ah che tra i lampi il cielo  
A me più chiaro il suo delitto addita,  
E a compir la vendetta il ciel m'invita.

2. Come s'è detto, questo particolare del 'sonno rivelatore', che non è né in Shakespeare<sup>47</sup>, né in Ducis, è già nell'*Otello* di Cosenza, da cui Berio di Salsa evidentemente l'ha ripreso<sup>48</sup>. In Cosenza la situazione è un po' diversa: nella stanza in cui riposa

<sup>46</sup> Ma Berio, della opportunità e della pertinenza di quelle parole ad Otello, ci ha dato anche una puntuale (e assai fine) spia testuale: nella preghiera (III 2) infatti Desdemona, fra lugubri premonizioni, chiede che ad ogni modo possa venire a consolarla proprio «l'amato ben».

<sup>47</sup> Vd. però anche oltre, p. 326 sgg.

<sup>48</sup> Vd. già Montemorra, *Il libretto ...*, p. 75 (e più in generale Raffaelli, *I due finali ...*, p. 199 sgg.).

Desdemona, all'inizio, compare infatti anche Jago. Ma vediamo meglio come vanno le cose nella sua 'azione patetica': in un momento in cui Jago è stato mandato nelle stanze vicine per cercarvi «l'infame ... rivale»<sup>49</sup>, Otello riapre le cortine per guardare Desdemona (V 3):

OTELLO (*apre di nuovo le cortine ove dorme Desdemona*)  
Perché vestita dorme?

DESDEMONA (*sognando dice*)  
Io ... t'amo ... caro ...

JAGO (*che ritorna alle spalle di Otello e detti*)  
Dorme profondamente.

OTELLO  
E profferì: «io t'amo caro ...».

JAGO  
Io non l'udii.

OTELLO  
Il profferì pocanzi, ma non disse l'oggetto.

JAGO  
Del giovane io ti parlava.

OTELLO  
E vi è?

JAGO  
Dormendo profondamente.

A parte il gioco degli equivoci (Otello parla naturalmente di Desdemona, mentre Jago si riferisce al giovane Rodrigo), anche in Cosenza la fanciulla profferisce alcune parole d'amore. La loro efficacia scenica è meno forte che non in Berio – in cui, come s'è accennato (sopra, n. 46), particolarmente felice è la

<sup>49</sup> Che in Cosenza è, in realtà, il fratello di Desdemona: di qui il lieto fine.

scelta di far mormorare a Desdemona le stesse parole con cui si era rivolta ad Otello nella preghiera prima di addormentarsi – e tuttavia anche in Cosenza le ‘ambigue parole’ («ma non disse l’oggetto») della fanciulla addormentata, tra l’altro ripetute da Otello a Iago, hanno molta importanza nel confermare il Moro nella sua convinzione e nel suo disegno.

3. Sembra di poter dire, dunque, che la ‘confessione nel sonno’, benissimo utilizzata da Berio-Rossini, risalga all’invenzione del barone Giovanni Carlo Cosenza. Ciò è senz’altro vero, eppure, a ben guardare, non è vero del tutto. Vediamo perché.

Abbiamo già sottolineato, alla fine del par. I 2, la fervida inventiva che Iago dispiega, in Shakespeare, nel costruire il suo castello di menzogne e di mezze verità in cui il Moro rimane avviluppato, come in una diabolica ragnatela. Ma anche l’ingenuo e impetuoso animo dell’Africano ha bisogno di qualche prova; e quale prova è migliore di una confessione, per di più (come abbiamo già avuto modo di sottolineare) se questa è del tutto spontanea? È lo stesso Othello a fornire il laccio che lo avvilupperà (III 3, 415 sgg.). Egli infatti richiede un «prova vivente», che parli da sola, e Iago gliela confeziona prontamente:

Give me a living reason, that she’s disloyal.

IAGO

I do not like the office,  
But sith I am enter’d into this cause so far,  
Prick’d to ’t by foolish honesty and love,  
I will go on: I lay with Cassio lately,  
And being troubled with a raging tooth,  
I could not sleep.  
There are a kind of men so loose of soul,  
That in their sleeps will mutter their affairs,  
One of this kind is Cassio:  
In sleep I heard him say «Sweet Desdemona,  
Let us be wary, let us hide our loves»;  
And then, sir, would he gripe and wring my hand,  
Cry out, «Sweet creature!» and then kiss me hard,  
As if he pluck’d up kisses by the roots,  
That grew upon my lips, then laid his leg

Over my thigh, and sigh'd, and kiss'd, and then  
Cried «Cursed fate, that gave thee to the Moor!»

OTHELLO

O monstrous, monstrous!

IAGO

Nay, this was but his dream.

OTHELLO

But this denoted a foregone conclusion<sup>50</sup>.

Certo, come ipocritamente suggerisce Iago con arte viperina, si tratta solo di un sogno: ma un sogno che, per Othello, è una prova decisiva, perché, per lui, «rivela un fatto già compiuto».

Possiamo qui sorvolare sull'insistenza da parte di Iago su particolari scabrosi (i baci sfrenati e la gamba che si intreccia), i più adatti peraltro a toccare la carnale sensibilità del Moro (e del pubblico di Shakespeare); possiamo anche sorvolare sul diabolico particolare del 'mal di denti': un elemento di quotidiana banalità e credibilità, che le riverbera anche sulle menzogne successive. È indispensabile però, ai nostri fini, sottolineare i tratti caratterizzanti di questo breve ma importantissimo racconto menzognero di Iago:

- a) Cassio parla nel sonno;
- b) Iago è lì, sveglio, che ascolta;
- c) le parole in libertà di Cassio, come una confessione, svelano e provano il suo adulterio.

Ora, se al posto di Cassio mettiamo Desdemona e al posto di Iago lo stesso Otello, ecco che ci troviamo di fronte alla situazione di Cosenza e di Berio-Rossini.

Tutto sembrerebbe molto diverso (il racconto falso / il fatto vero; il nome dichiarato / l'ambiguità dell'interpretazione; ecc.),

<sup>50</sup> L'episodio del falso sogno non è presente nella novella geraldiana: in essa tuttavia non mancano spunti interessanti, che oltre ad essere utilizzati da Shakespeare in modo diretto e palese, potrebbero anche avergli suggerito delle variazioni (mi riferisco soprattutto al colloquio tra l'alfiere e il capo di squadra, seguito e interpretato a distanza dal Moro: Giralda, p. 183 ~ Shakespeare, IV 1, 75 sgg.).

eppure, se si guarda bene a fondo, il motivo è lo stesso e ha la medesima funzione: delle parole d'amore, carpite a una persona (Cassio / Desdemona) durante il sonno, vengono prese come una confessione, come una prova del suo adulterio e confermano il marito 'tradito' nella più feroce delle risoluzioni. Anche in Shakespeare infatti, pur avvenendo in una fase precedente, la 'prova' del sogno ha un'importanza decisiva<sup>51</sup>: essa è seconda solo a quella, fatale, del fazzoletto, che Iago dirà, subito dopo, di aver visto nelle mani di Cassio (III 3, 441 sgg.)<sup>52</sup>.

Anche l' 'invenzione' di Cosenza ci appare, ora, come una trasformazione, pur se non immediatamente riconoscibile, di un motivo shakespeariano. Traslocato più avanti nell'azione, trasferito ad un altro personaggio (ma dall' 'adultero' all' 'adultera'), mutato da racconto menzognero a fatto di interpretazione ambigua<sup>53</sup>, il motivo del 'sonno rivelatore' ci mostra, una volta di più, che non c'è quasi mai nulla di assolutamente nuovo sulla scena.

<sup>51</sup> Assieme alla 'prova' del colloquio tra Cassio e Iago cui Othello assiste da lontano (IV 1, 75 sgg.) essa è forse richiamata anche in V 2, 69 sgg., proprio subito prima che Othello uccida Desdemona. Alla fanciulla che, riguardo al fazzoletto, chiede di chiamare Cassio, per fargli 'confessare' la verità, Othello replica infatti: «He has confess'd» *Desd.* «What, my lord?» *Oth.* «That he hath ... us'd thee» (e vd. anche oltre, V 2, 211-17). In ogni caso, questo di Cosenza è un esempio di trasformazione che comprende anche una traslocazione (vd. sopra, par. I 2).

<sup>52</sup> Come si sa, il definitivo convincimento del Moro, tuttavia, si avrà nella scena IV 1 quando, nell'episodio del colloquio Iago-Cassio osservato da lontano da Othello, il motivo della presunta 'confessione' (qui fatta in 'confidenza' e non più nel sonno) e quello della 'prova' del fazzoletto vengono collegati e fusi inesorabilmente assieme per l'arrivo di Bianca, che riconsegna stizzita a Cassio proprio il fazzoletto di Desdemona (IV 1, 146 sgg.)

<sup>53</sup> Anche circa *Zelmira* abbiamo appena visto (par. II 6) come un racconto falso (la simulata conoscenza, da parte di Rhamnès, del ritorno di Polydore nel suo precedente rifugio: de Belloy, IV 4) ed un fatto vero (l'avvicinarsi dei soldati con le fiaccole alle navi troiane: anonimo lucchese, IV 4) possano produrre il medesimo risultato: il trasalimento rivelatore, rispettivamente, di Euriale e di Zelmira.