

Armando Petrini

Maometto rivisitato. Gustavo Modena alle prese con Voltaire

*Istruire il popolo dogmatizzando
seriamente e placidamente io nol so;
non so che versare la mia stizza nelle satire*
(G. Modena)

Gustavo Modena si risolve a recitare *Maometto*, tradotto da lui stesso, nell'ottobre del 1857. Da diverso tempo quel lavoro, imperniato sulla «scabbia della superstizione»¹, stuzzicava i pensieri dell'attore. La versione modeniana di *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* risale infatti a una trentina di anni prima, iniziata «per ammazzare la noia d'una prigionia intimatami dai medici»² ma una volta conclusa messa poi da parte: «giaceva là dimenticato da trent'anni - scriverà Modena proprio nel momento della rappresentazione dell'autunno del '57 - e non me ne curava»³. Il lavoro di traduzione va probabilmente collocato fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. Forse proprio nel 1827 (trent'anni esatti prima del '57)⁴ quando il giovane Modena è costretto per un certo periodo all'assenza dalle scene per una «seria infermità»⁵. Oppure qualche anno più tardi, fra il '31 e il '33, mentre Modena è in esilio in Francia («quando io sognava, e sciupavo il mio tempo sfogliando speranze e libri»⁶) e si dedica fra l'altro a «schiccherare» dal francese⁷. È il periodo in cui realizza una versione italiana di *Les Enfants d'Édouard* di Delavigne, anch'essa poi «dimenticata» in un cassetto, ma a differenza del *Maometto* mai recitata. Un dramma, quello di Delavigne, di cui Modena sottolinea nella traduzione il

¹ Citiamo dal foglio di sala per la rappresentazione del 1858 a Torino, in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, ristampa anastatica a c. di A. Tinterri, Perugia, Morlacchi, 2011, p. 172.

² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, in «Ai miei amici. Strenna letterario-teatrale pel 1858», vol. XXI, 1857, p. 101.

³ *Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857*, in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, (d'ora in avanti E), p. 289.

⁴ Così anche Meldolesi nella sua cronologia modeniana in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 18.

⁵ *Biografia drammatica*, in «I Teatri», fasc. VIII, giugno 1827.

⁶ *Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858*, in E, p. 324 (Grandi attribuisce erroneamente la lettera a un Antonio Regli).

⁷ Ivi.

carattere «tragicomico» - è lui stesso a rilevarlo - «alla maniera di Shakespeare, e alla maniera delle storia del mondo nostro, che non è sole né una cometa, checché ne pensino e dicano gli spiritualisti»⁸.

Il testo di Voltaire non entra a far parte del repertorio di Modena neppure una volta conclusa la lunga parentesi dell'esilio (l'attore torna a recitare subito dopo il rimpatrio in Italia, nell'autunno del 1839), nonostante un'altra tragedia volterriana, *Zaïre*, trasformata in un *grottesco*⁹ e forse anch'essa tradotta dall'attore¹⁰, ne facesse parte, diventando uno dei suoi cavalli di battaglia.

Nel corso degli anni con ogni probabilità Modena si ritrova in qualche circostanza a ragionare di un'eventuale rappresentazione del *Fanatisme*, come nell'agosto del 1852 quando *Maometto* viene indicato sul «Pirata» da Francesco Regli fra i lavori che l'attore reciterà di lì a poco a Torino¹¹; ma poi non se ne fa nulla e quel testo resta ancora una volta nel cassetto, come conferma un riscontro puntuale dei *tamburini* dei teatri torinesi pubblicati in quei giorni.

Ciò che spingerà Modena a «scuotere la polvere dal manoscritto»¹² e a misurarsi in scena con *Maometto* è soltanto la successiva evoluzione delle vicende politiche, e paradossalmente proprio quel crescente sentimento di pessimismo e disgusto che maturerà in lui per ciò che gli sta accadendo intorno. Non potrebbe essere più esplicito nell'aggiornare Dall'Ongaro sulle sue scelte in una lettera del dicembre del '57: «[Io] trassi fuori per l'occasione del trionfo dei preti, i quali, checché si faccia e si dica, vanno riconquistando il mondo, grazie ai dilettanti di spiritualismo che da quarant'anni bestemmiavano il vero santo, Voltaire, e il suo secolo»¹³. Torneremo più avanti su questo argomento. Restiamo, per ora, al racconto delle vicende di quei mesi.

Modena recita dunque *Maometto* a Genova nel novembre del 1857 (e poco prima, nella fase di preparazione della Compagnia, a Casale Monferrato e ad Acqui) quindi a Torino nel giugno del 1858. Proprio all'inizio del '58, fra le recite genovesi e quelle torinesi, esce sulla «Strenna» di Regli un brano

⁸ Ivi, p. 325.

⁹ A. Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 83-84, 88-90.

¹⁰ Così lascia intendere Felice Romani in un'Appendice della «Gazzetta Piemontese» del 1858, riferendosi a due traduzioni recenti di *Zaïre*, una di Filippo Chiarella, l'altra appunto di Gustavo Modena (R, *Appendice. Letteratura*, in «Gazzetta Piemontese», 21 ottobre 1858). Non abbiamo altrimenti notizia di questa versione ed è anche possibile che l'appendicista si confonda con la traduzione modeniana dell'anno precedente del *Fanatisme*, pur essendo comunque strano che un amico dell'attore come Romani, per di più autore di una sua propria traduzione di *Zaïre* per Bellini, si sbagliasse su questo punto.

¹¹ R., *Gustavo Modena al teatro Carignano*, in «Il Pirata», 8 agosto 1852.

¹² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., p. 101.

¹³ *Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857*, cit.

della sua traduzione, l'intero Atto II¹⁴. L'anno successivo, nel 1859, pur avendo nel frattempo interrotto le rappresentazioni di *Maometto* (o forse proprio per questo) Modena sembra decidersi a pubblicare la versione integrale utilizzata in palcoscenico. Ne propone la stampa nell'autunno all'amico Pietro Manzoni, che dirige la collana del *Florilegio drammatico* («te le darò *gratis et amore tui*»¹⁵), ma poi cambia idea («Mi sono pentito d'avertelo proposto io stesso per la stampa perché... ma i perché sono tanti che mi ci vorrebbe un foglio di carta a scriverli tutti e giustificarli»¹⁶) e della cosa non si farà più nulla.

Il testo è comunque fortunatamente giunto sino a noi. Presso la Biblioteca del Burcardo di Roma è conservato infatti all'interno del Fondo Rasi un copione appartenuto ad Alamanno Morelli, la cui trascrizione risale al 1864 (tre anni dopo la morte di Modena) intitolato *Maometto o Il Fanatismo. Tragedia di Voltaire*, che riporta per intero la traduzione modeniana¹⁷. Pur se il nome di Modena non compare mai nel manoscritto – e questo è il motivo per cui nessuno fino ad oggi lo aveva ancora attribuito a lui – il testo è senz'altro quello dovuto alla sua penna. Lo si può agevolmente desumere compulsando la stesura dell'Atto II, che nel copione manoscritto coincide puntualmente con la versione pubblicata sulla «Strenna» nel 1858 (anche la titolazione è identica), tranne che per sei versi aggiunti da Modena al testo francese nel secondo atto (sui quali torneremo) presenti sulla «Strenna» e assenti nel copione. A questo proposito ci viene in aiuto una lettera proprio del 1864 di Giulia Calame, la moglie di Modena, indirizzata a Tommaso Salvini, che testimonia innanzi tutto l'esistenza di un copione modeniano del *Maometto* privo di quella «giunta» (trascritta infatti da Giulia all'attore); e in secondo luogo che, oltre a Salvini, anche Morelli si sta preparando a recitare quel testo, avendone evidentemente informato la stessa Calame¹⁸.

¹⁴ *Maometto o il Fanatismo. Tragedia di Voltaire. Traduzione di Gustavo Modena. Atto II*, in «Ai miei amici. Strenna letterario-teatrale per 1858», vol. XXI, 1857, pp. 99-117.

¹⁵ *Lettera a Pietro Manzoni del 17 settembre 1959*, in E, p. 350.

¹⁶ *Lettera a Pietro Manzoni del 20 ottobre 1859*, in E, p. 358.

¹⁷ Si tratta del copione segnato C.203.02 (Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo, Fondo Rasi), la cui scheda recita «Compagnia Drammatica Lombarda di Alamanno Morelli». Ora lo si può anche consultare on line, grazie al prezioso lavoro di digitalizzazione avviato dalla Biblioteca, all'indirizzo <http://www.burcardo.org/digitale-manoscritti.asp>. Devo un ringraziamento particolare alla dottoressa Selene Guerrieri che mi ha aiutato e consigliato nella ricerca dei materiali presso la Biblioteca. Allo stesso modo sono riconoscente alla dottoressa Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino per il consueto supporto nella fase di avvio della ricerca.

¹⁸ Così Giulia Calame: «Caro Tommaso, ho ricevuto il *Maometto*, e mi fa piacere il sentire che lo reciterai. [...] Morelli vuol farlo anch'esso; ha il vantaggio d'avere Monti e la Marchi che faranno bene Neri [sic] e Palmira. Rileggendo la parte di Gustavo vi trovo una giunta che qui ti trascrivo [...]» (*Lettera a Tommaso Salvini del 3 novembre 1864*, in *Epistolario di Giulia Modena. Con Appendice*, a cura di T. Grandi, Estratto da «Ateneo Veneto», nn.1-2, 1968, p. 121). Lo stesso Salvini fa riferimento a questo episodio nella sua autobiografia,

Sappiamo d'altra parte di diversi copioni modeniani che a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta passano, direttamente o indirettamente, alla Compagnia Lombarda di Morelli: è il caso per esempio del *Cittadino di Gand* e di *Pagliaccio* (anch'essi oggi conservati presso la Biblioteca del Burcardo¹⁹). La cosa non può certo stupire, visto il rapporto per così dire di contiguità – pur se estremamente controverso²⁰ – fra l'operato di Modena e l'attività della Lombarda sin dalla conclusione dell'esperienza della Compagnia dei giovani. L'epistolario di Modena poi conferma, in particolare per la seconda metà degli anni Cinquanta, il dialogo fra quest'ultimo e Morelli sulle questioni legate al repertorio della Lombarda (così come su altri aspetti della conduzione della compagnia)²¹. L'ipotesi dunque più probabile è che Modena stesso avesse passato a Morelli il copione, il quale poi lo trascrive nel 1864 in occasione di una sua imminente rappresentazione.

Ma torniamo al 1857. Recitare *Maometto* significa per Modena – lo abbiamo anticipato – cogliere una formidabile occasione per manifestare i propri sentimenti politici; estremamente netti, *more solito*, ma anche molto sofferti. La «tragedia arcitragica» - come scrive egli stesso – dello «scaltro Profeta» che sfrutta «pregiudizii e superstizioni» per mantenere e irrobustire il proprio potere gli fornisce un ottimo spunto per «aprire gli occhi alle cieche moltitudini» («se la cataratta degli occhi mentali fosse guaribile», aggiunge amaramente)²².

Tanto più se, proprio come avviene nel testo di Voltaire, gli obiettivi critici ultimi dell'autore non sono certo né Maometto né l'Islam ma, più in generale, le conseguenze dell'accecamento della ragione determinato dallo zelo religioso, da qualunque forma di zelo religioso («il più grande flagello dell'umanità», scrive altrove Voltaire)²³.

confermandone la dinamica: T. Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, p. 174.

¹⁹ Vedi A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., p.248 e n.; S. Brunetti, *Due copioni modeniani: Kean e Il cittadino di Gand*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a c. di A. Petrini, Roma, Bonanno, 2013, pp.126-133 Per ciò che riguarda *Pagliaccio*, si veda il manoscritto conservato alla Biblioteca del Burcardo, appartenuto alla «Dramm.a Comp.a Lombarda» e tradotto da Modena (Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo, Fondo Rasi, C.180.2). Il copione del *Cittadino di Gand*, anch'esso di provenienza della «Drammatica Compagnia Lombarda», è conservato con la segnatura Fondo Rasi, C.162.05.

²⁰ Cfr. A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., pp. 266-269.

²¹ Si vedano in particolare le lettere di questo periodo indirizzate da Modena a Gian Paolo Calloud e ad Amilcare Bellotti (ora in E).

²² *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., pp. 104-105.

²³ V. De Santis, *Dentro il testo*, in Voltaire, *Zaire*, a c. di V. De Santis e M. Fazio, Pisa, ETS, 2015, p.37. Gianni Iotti, uno studioso del teatro volterriano, ha osservato come in *Maometto* sotto «la copertura del contesto islamico» l'«attacco *philosophique*» si rivolge in modo «molto

Non solo Modena è ben compreso degli intendimenti volterriani ma si preoccupa per parte sua di sottolinearli quanto più possibile. Ancora nella *Lettera* pubblicata sulla «Strenna» scrive:

[Voltaire] creò un tipo di ferocia, di lascivia e di ipocrisia, e lo mandò sulla scena col turbante in capo a raccogliere maledizioni per conto d'altri cappelli non profanabili e rispettati *par ordre*. Affinché poi anche i più gonzi capissero la girata della cambiale, dedicò la tragedia a Benedetto Lambertini [papa Benedetto XIV].²⁴

Non meno chiaro nello *chiffon de papier* da lui stesso preparato per la prima rappresentazione torinese del giugno 1858 (un «commentaire politique du drame» secondo Marc Monnier²⁵):

Anche ai nostri giorni la scabbia della superstizione, sfruttata da furbi malvagi, spinge a trucidarsi fra loro i popoli barbari come i sedicenti incivili: guerra, fame e peste ci vengono regalate nel nome di Dio... e ne cantiamo il Tedeum! Voltaire [...] trascelse *Maometto*, quantunque al confronto di mille iene venerate e santificate, il creatore dell'islamismo fosse un agnello mansueto: ma la sorte cadde su di lui perché il turbante poteva venire inavvertito e senza pericolo a continuare e a completare *Tartufo* sulle scene francesi.²⁶

A esplicitare ulteriormente il sottinteso politico, Modena unisce alla rappresentazione di *Maometto* la declamazione di due Canti della *Divina Commedia*, concentrandosi sull'amatissimo Dante «eretico» («era un eretico - scrive nel 1856 - mascherato da cattolico»²⁷). Si tratta del XIX dell'*Inferno*, il canto dei Simoniaci²⁸, e del XXVII del *Paradiso*, con la feroce invettiva di San Pietro sulla corruzione della Chiesa, «cloaca / del sangue e de la puzza» (Pd, XXVII, 25-26)²⁹.

trasparente» contro «la superstizione religiosa» comunque intesa (G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Parigi, Champion, 1995, p. 71 e n.).

²⁴ *Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit., p. 104.

²⁵ M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des mortes?*, Paris, Hachette, 1880, p. 402.

²⁶ Cit. in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 172.

²⁷ G. Modena, *Il cattolicesimo di Dante*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 1957 p. 305.

²⁸ Lo si deduce dalla descrizione che possiamo leggere in una cronaca del giugno 1858 (*Teatro Carignano*, in «Gazzetta del popolo», 29 giugno 1858; il recensore scrive erroneamente XVIII Canto, «La Fama» del 5 luglio XVII Canto, ma si tratta certamente, visto il contenuto, del XIX).

²⁹ I Canti vengono declamati a Torino, mentre a Genova la cosa non risulta possibile, pur essendo nelle intenzioni modeniane, stante il diniego del teatro («Siamo dolenti però che il grande artista abbandoni le scene genovesi senza averci fatti sentire i sublimi Canti di Dante [...]. E di questo moviamo grave lagnanza all'Impresa di quel teatro»: *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 22 dicembre 1857). C'era evidentemente un po' di timore per l'entusiasmo degli ambienti operai e mazziniani nei confronti della presenza di Modena in città. Abbiamo testimonianza di manifestazioni a suo supporto impedito dall'autorità

Sappiamo poi che anche attraverso i rapporti diretti con i giornali Modena cerca di evidenziare quanto più possibile i riferimenti politici della rappresentazione. Ne abbiamo una conferma chiarissima in una lettera scritta poco prima dell'esordio torinese al direttore della «Gazzetta del Popolo», l'amico Felice Govean, per parte sua certo non insensibile alle sollecitazioni dell'attore. Scrive Modena:

datemi due botte di gran cassa per mandarmi questi buoni minchioni della Mecca subalpina a vedere come si passano le cose a Mecca araba e in tutte le sacristie dell'Orbe degli orbi. [...] Dite che questa recita equivale al cannone di Boston (il taciturno) puntato e sparato sui clericali. Dite che corrano in frotta a vedere nella Mecca araba simboleggiata la gran Puttana dell'Apocalisse e di Dante, la chiesa di Antonelli e di Nardoni. Che in questa sera Voltaire e Dante, uniti a braccetto faranno sbrego e breccia nella Bottega: due arieti colossali [...]. Avarizia, gola di regno, ipocrisia, frode, lussuria, tutti i peccati dei Farisei passeranno davanti agli scolpiti, alluminati, fotografati!³⁰

È evidente che qui Modena cerca anche la «gran cassa» della *réclame*, puntando a sfruttare a proprio favore il potenziale clamore determinato da un annuncio del genere («Al Carignano! Al Carignano! boum! boum! nel teatro a destra venendo da piazza Castello! – quello a sinistra [il Parlamento Subalpino] – il teatro delle farse – è chiuso, grazie a Dio, e non mi fa concorrenza per ora», continua ironicamente – e autoironicamente – nella lettera a Govean³¹). Ciò non di meno, e al di là della ovvia, ancorché contraddittoria, dialettica tipica dello *scandalo* che si instaura in una circostanza come questa, il risultato è quello di accentuare ulteriormente il profilo politico della proposta, finendo per indisporre, anziché attrarre, il pubblico della «Mecca subalpina». L'annuncio sulla «Gazzetta» dei giorni successivi è infatti molto netto, come aveva chiesto Modena; e anche piuttosto aspro, come certamente avrebbe voluto che fosse: «È cotesta una tragedia che fa arricciare i peli ai preti, agli impostori, che si servono della religione per commettere ogni sorta di iniquità. Maometto, Voltaire, Dante e S. Pietro che stafilano [sic] i pontefici per bocca di Modena!»³².

Il pubblico genovese è più sensibile alla corda politica modeniana. Genova non è Torino: basti ricordare il moto mazziniano organizzato in città nel giugno del 1857 legato alla tragica spedizione di Carlo Pisacane partita proprio da Genova in quei giorni. Pochi mesi dopo, al primo comparire di Modena al teatro Doria, la Polizia impedisce i festeggiamenti organizzati

(«L'Italia del Popolo», 19 dicembre 1857). La cosa si spiega oltre che per le specificità del clima politico presente a Genova forse anche con la vicinanza delle elezioni per il rinnovo della Camera dei Deputati, tenutesi il 15 novembre 1857.

³⁰ Lettera a Felice Govean di fine giugno 1859, in E, p. 315.

³¹ Ivi.

³² Teatro Carignano, in «Gazzetta del popolo», 29 giugno 1858.

dalla «banda operaia» in suo onore temendo una «dimostrazione politica»³³.

Tutto sembrerebbe chiaro insomma. Modena utilizza un testo che ha un'evidente connotazione politica con un altrettanto chiaro intento politico. Ma dobbiamo forse approfondire meglio. In cosa consiste infatti, più precisamente, l'accento politico di Modena? Che cosa interessa davvero all'attore in un frangente come quello di cui stiamo discutendo?

Potremmo intanto chiarire ciò che per Modena la politica, a teatro (e probabilmente anche al di fuori del teatro) non è mai: una forma semplicemente edificante o consolatoria. Se c'è un atteggiamento che, più in generale, Modena rifugge sistematicamente, quasi istintivamente, è il tentativo di compiacere il pubblico, di limitarsi a confortarlo - motivo certo non ultimo della sua grandezza³⁴.

Sono numerosi i personaggi negativi, oscuri, che l'attore costruisce in scena. Si tratta probabilmente delle sue caratterizzazioni meglio riuscite, quelle che il pubblico sembra amare di più e dalle quali è maggiormente affascinato: basti pensare a Luigi XI, a Ugolino, a Filippo: per certi versi anche a Saul.

Non sono le *disgrazie della virtù* ad attirare Modena ma la mostruosa grandezza del male: l'evidenza della forza perversa della tirannia, piuttosto

³³ *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 15 novembre 1857. Il giornale mazziniano è naturalmente molto attento a sottolineare gli aspetti politici legati alla presenza di Modena in città. Sia in positivo che in negativo. Ecco per esempio quanto possiamo leggere a proposito della beneficiata dell'attore con *Saul*: «Ci meravigliò non poco che in occasione della beneficiata di un artista sommo quale è il Modena i signori proprietari dei palchi non abbiamo illuminato il teatro. E diciamo *pensatamente* cioè, dappoiché ci venne dato di vedere una simile manifestazione d'omaggio in circostanze di assai meno importanza [...]. Ma alla luce che era stata bandita per preservarsi alle *ballerine* avevano pensato alcuni giovinotti, unitamente ai buoni operai, e stavano preparate diverse torcie nell'atrio». La cosa però non può avere corso perché Modena, intuendo che la Polizia avrebbe ancora una volta impedito la manifestazione, esce dal retro: «l'umile quanto grande artista, venuto in cognizione di ciò, se ne fuggì per così dire dal teatro, senza che quasi nessuno se ne accorgesse. E tanto meglio, noi diremo, dappoiché avendo la disgrazia di vivere sotto un governo che in tutto vede qualche cosa che lo spaventa [...] aveva preparato fuori del teatro un numeroso stuolo di guardie e di carabinieri [...] preparati ad intimare coll'aiuto delle daghe dei loro subalterni lo scioglimento di chi si fosse unito ad accompagnare fino alla propria abitazione il grande artista» (*Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 19 dicembre 1857; il racconto è confermato dalla cronaca del «Movimento» dello stesso giorno).

³⁴ D'altra parte Modena non si illude mai circa gli effetti del suo teatro sul pubblico. Già nel 1841 scrive a Zanobi Bicchierai: «ho detto il canto dei Simoniaci con gran gioia della mia bile, e del popolo che ascoltava [...] il pubblico applaudì frenetico - ma tutti andarono a cena, e il Papa sta, e se ne buggera delle chiacchiere» (*Lettera a Zanobi Bicchierai del 16 luglio 1841*, in E, p. 39). Sulle idee politiche di Modena, oltre agli studi complessivi sull'attore già citati, si veda anche L. Mango, *I dialoghi politici di Gustavo Modena*, in AA.VV., *Ripensare Gustavo Modena*, cit., pp. 85-99.

che il lacrimevole soccombere dell'innocenza. L'intento politico consiste nel rendere quella mostruosa grandezza e quella forza perversa attraverso uno stile realistico-grottesco, in grado di trasformare l'una e l'altra in qualcosa di cui il pubblico possa vedere, allo stesso tempo, la forza e la debolezza, ciò che le rende potenti e ciò che può sconfiggerle. I grandi personaggi *negativi* creati da Modena sono in questo senso sempre contraddittori, mostrando un volto mostruoso e *perciò* anche ridicolo. E d'altra parte, grazie alla suggestione di cui l'attore in scena è capace, gli spettatori possono anche sorprendere in sé una parte di quella forza oscura, percependone criticamente con ancora maggior efficacia la potenza.

Se così stanno le cose, si capisce meglio l'interesse di Modena per il testo di Voltaire.

Maometto è infatti una tragedia *in nuce* grottesca («arcitragica» la definisce Modena) tutta giocata – come ha osservato Riccardo Campi ripubblicando nel 1995 la traduzione settecentesca di Melchiorre Cesarotti – sul «*décalage* estraniante» grazie al quale «ciò che è consueto e prossimo viene descritto come inconsueto e remoto». In *Maometto* sono «improbabili e stravaganti civiltà esotiche» – scrive ancora Campi – a sovvertire «il punto di vista abituale» e a «giudicare le credenze occidentali», alimentando un gioco di sovrapposizioni che finisce anche per spiazzare l'elemento più propriamente tragico. In questo senso il testo dà vita a vere e proprie «figure di spostamento», innanzi tutto attraverso il suo protagonista, Maometto, che «possono esercitare la loro funzione estraniante e ironica anche senza comportare alcun elemento propriamente comico», costituendo un esempio paradigmatico, osserva Francesco Orlando citato dallo stesso Campi, di «ironia senza mobilitazione del riso»³⁵.

In più, proprio in questo testo, il tema dell'*innocenza minacciata* assume una coloritura particolare. Nel *Maometto* infatti, come scrive acutamente Gianni Iotti, ritroviamo «una valenza immediatamente politica alla labilità della ragione»³⁶, sia essa determinata dall'ignoranza (la folla della Mecca ingannata), sia essa determinata dal plagio (i due giovani ignari della propria identità, Palmira e Seid). In entrambi i casi «l'innocenza si identifica all'ignoranza: ed è, come tale, pericolosamente ambivalente. L'innocente è il semplice, il depositario della bontà naturale; ma anche colui di cui si può abusare e che, in quanto tale, diventa lo strumento temibile di quello stesso

³⁵ R. Campi, *Introduzione a Il Fanatismo ossia Maometto Profeta. Tragedia di Voltaire*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 12-13. Campi, riportandola, trasforma leggermente la frase di Orlando. La citazione corretta, che noi abbiamo utilizzato, è in F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 55-56.

³⁶ G. Iotti, *Virtù e identità*, cit., p. 72.

male di cui è vittima»³⁷. Palmira e Seid, così come i cittadini della Mecca, sono sì innocenti, ma allo stesso tempo colpevoli di non riuscire a contrastare quanto sarebbe necessario il disegno di Maometto. Il tema dell'innocenza-ignoranza diventa perciò ambivalente. Continua Iotti:

In quanto innocenza minacciata 'dall'esterno', essa è un tema melodrammatico e, insieme, ideologico: consistente nel mettere sotto gli occhi del pubblico lo spettacolo commovente della bontà corrotta, mentre lo si spinge a schierarsi ideologicamente contro i corruttori. Ma in quanto ignoranza, condizione di connaturata debolezza dei lumi razionali, il tema rischia di rinviare tragicamente alla condizione di generalizzata incapacità umana nell'uso della ragione³⁸.

Ci troviamo pertanto di fronte a «una oscillazione quasi impercettibile dell'accento semantico dell'opera»³⁹, che ora sottolinea il tema della «bontà corrotta» e ora quello, più sorprendente, dell'innocenza colpevole.

Ed è precisamente qui che si inserisce Modena con la sua riscrittura del testo, in quello spazio che la complessità e le oscillazioni del lavoro dischiudono, e che l'attore sfrutta fino in fondo per realizzare un vero e proprio adattamento dell'originale volterriano, cogliendo in pieno anche gli spunti grotteschi presenti *in nuce*.

La concezione modeniana è chiaramente rintracciabile da una lettura attenta della traduzione, che peraltro si giova certamente anche della verifica scenica. Il fatto che Modena decida di pubblicare il secondo atto del suo adattamento soltanto nei giorni immediatamente successivi alle prime recite dell'autunno del 1857⁴⁰ non conferma semplicemente il primato attribuito dall'attore alla «prova dei lumi»⁴¹ ma suggerisce anche di guardare al testo di cui disponiamo come possibile deposito di tracce di soluzioni sceniche adottate nel corso della rappresentazione.

Dal punto di vista letterario la traduzione ha due termini di confronto: l'originale francese innanzi tutto e in secondo luogo le versioni italiane in quel momento disponibili alla lettura. Su entrambi i piani Modena si muove piuttosto liberamente, tagliando, a volte aggiungendo, modificando

³⁷ Ivi.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ La lettera che Modena scrive a Regli inviandogli la traduzione è datata 25 novembre 1857 (*Lettera di Gustavo Modena a Francesco Regli o Due Parole d'Esordio*, cit.): nelle settimane precedenti l'attore aveva recitato *Maometto* prima a Casale Monferrato, poi ad Acqui e il 17 e 18 novembre a Genova.

⁴¹ *Lettera ad Alfonso Girardi del 5 gennaio 1856*, in E, p. 214. Vedi anche *Lettera a Giacinto Battaglia del 29 maggio 1858*, in E, p. 307.

qualche situazione o alcuni accenti, sempre con l'intento di evidenziare, all'interno di un testo che poteva vantare una robusta fortuna scenica, quella forza critica che riconosceva nelle intenzioni di Voltaire e che intendeva proporre al pubblico rafforzata dal proprio particolare sguardo. Con questo *Maometto* - scrive il giornale politico mazziniano «L'Italia del popolo» all'indomani della rappresentazione genovese del 1857 - Modena «andò più in là del filosofo francese».

Se il fanatismo cagione di guai, di delitti, di sangue, fu combattuto da Voltaire con tanta maestria e colla sferza del sarcasmo e col pugnale della tragedia [...] MODENA nello sviluppo di così salutar concetto non fu l'uomo, ma mostrossi a ver dire il *Titano* dell'arte drammatica⁴².

Potremmo in prima battuta, e riassuntivamente, circoscrivere entro tre ambiti principali gli interventi più significativi di Modena sul testo. Innanzi tutto l'attore evidenzia una particolare attenzione - nel suo caso d'altra parte consueta - per la dimensione propriamente *rappresentativa* della scrittura teatrale, badando più alla resa scenica della traduzione che alla sua semplice dimensione letteraria. In secondo luogo ci consegna una forte accentuazione della complessità di alcuni personaggi, soprattutto di Zopiro e di Palmira, che risultano nell'insieme più sfaccettati e dal tratto meno netto che in Voltaire e nelle traduzioni pubblicate. Infine si preoccupa di evidenziare quanto più possibile nella figura del protagonista un carattere scaltro, lucido, determinato, conferendo a Maometto accenti che in alcuni passaggi sconfinano nel grottesco.

Iniziamo dal primo aspetto. Modena è costretto in questo frangente a utilizzare il verso (l'originale volterriano è in alessandrini). Non è una situazione ideale per lui, che ripete spesso di trovarsi a disagio con questo tipo di scrittura (un «arcadico concetto», osserva in una lettera a Ippolito d'Aste, autore di uno *Spartaco* in versi scritto appositamente per lui⁴³), un po' per la rigidità che il loro utilizzo rischia sempre di determinare nel delineare i personaggi («i versi mi sciupano la verità»⁴⁴), un po' per la difficoltà di muoversi al loro interno con quella libertà espressiva a cui era abituato in scena («io sono nemico dei versi per un motivo che chiamerò egoismo. Nei versi ci devo stare imprigionato: laddove nella prosa faccio da padrone; accorcio, allungo, levo, aggiungo ogni volta che rappresento quel

⁴² Demetrio, *Gustavo Modena e la Compagnia Sivori e Seghezza*, in «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857.

⁴³ *Lettera a Ippolito d'Aste del 22 gennaio 1852*, in E, p. 155.

⁴⁴ Ivi.

personaggio»⁴⁵). D'altra parte è lo stesso Modena a sottolineare il rovescio della medaglia, e cioè che una struttura in versi può garantire agli attori un punto d'appoggio in scena più solido e consentire una più facile memorizzazione del testo (dato non trascurabile per un artista il cui difetto d'udito rendeva difficoltoso l'ausilio del suggeritore): «subisco i tuoi versi senza fare smorfie – scrive perciò ancora a Ippolito d'Aste – Anzi, dacché vedo che la prosa stenta a cacciarmisi in testa com'io ne ho bisogno – io che non posso contare sull'aiuto del soffione – mi sono proprio riconciliato coi versi; li imparo e li ritengo con due terzi meno di studio e di angoscia»⁴⁶.

Non sono pochi i testi in versi recitati da Modena: si tratta fra l'altro di alcuni fra i suoi lavori meglio riusciti e più costantemente presenti in repertorio: basti pensare a *Saul* o alle *Dantate*, insieme a *Luigi XI* probabilmente i vertici dell'arte modeniana.

Quel che è certo però è che Modena non cerca mai, né qui né altrove, i «bei versi», come afferma egli stesso: «io sto con Talma – scrive nel 1858 a Regli inviandogli la sua traduzione di *Les enfants d'Éduard* – il quale diceva agli autori drammatici: *Par pitié ne me faites pas des beaux vers!*», aggiungendo autoironicamente: «io sto dalla sua per molti *perché*: ma principalissimamente perché bei versi non ne so fare»⁴⁷.

Non *bei versi* dunque ma versi capaci di assecondare il lavoro espressivo degli attori e di favorire la riuscita migliore della rappresentazione. Scandire il verso in scena per Modena non significa farsi portatore semplicemente dei valori e dei significati letterari dell'opera, piuttosto servirsi di uno strumento dalle caratteristiche particolari che pur sempre, quando è utilizzato al meglio, si trasforma in un elemento espressivo della rappresentazione intesa nel suo complesso, che quindi può giovare del verso – e in qualche modo anche lo serve – ma non ne è subordinata.

Non è un caso che non tutti i critici apprezzino la traduzione modeniana. Accanto infatti a valutazioni molto positive (Felice Romani per esempio sulla «Gazzetta piemontese»⁴⁸, oppure Pier Ambrogio Curti nella prima biografia dell'attore pubblicata nel 1858⁴⁹) altri avanzano delle riserve. Valga per tutti l'opinione del critico del «Trovatore», che riferisce di «certi versi stentati, comuni e disarmonici da non capire se la fosse prosa o poesia»⁵⁰. Un giudizio certamente influenzato da una polemica anti-francese (così l'incipit del suo intervento: «Se i Francesi hanno detto roba di chiodi delle tragedie di Alfieri recitate a Parigi nella lingua in cui furono dettate, che diremmo noi delle loro talvolta tradotte e spesso tradite?»⁵¹)

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Lettera a Ippolito d'Aste del 26 agosto 1852, in E, p. 158.

⁴⁷ Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858, in E, p. 324.

⁴⁸ R., *Appendice. Bibliografia*, in «Gazzetta Piemontese», 29 gennaio 1858.

⁴⁹ P.A. Curti, *Gustavo Modena*, in «Il Fuggiloquio», 2 gennaio 1858.

⁵⁰ M., *Teatro Carignano*, in «Il Trovatore», 30 giugno 1858.

⁵¹ Ivi.

che risentiva forse anche degli echi della *querelle* Modena-Ristori, in quegli anni ricorrente e che proprio una quindicina di giorni prima aveva visto il «Trovatore» e il «Pirata» su fronti opposti («Il dì che i Parigini *vedranno* Modena *fischieranno* la Ristori», scriveva il secondo, a cui rispondeva a tono il primo: «È tempo di finirla con codesti critici da sassate che nulla rispettano, e, se loro conviene, gettano il fango su quanto abbiamo ancora di grande e d'illustre, come è appunto Adelaide Ristori»⁵²). Eppure, nonostante questi elementi debbano certamente aver avuto un peso, altrettanto sicuramente la valutazione del critico si riferisce poi proprio e precisamente alla traduzione presentata dall'attore al suo pubblico (fra l'altro - lo ricordiamo - nel frattempo già parzialmente pubblicata sulla «Strenna» di Regli). Una traduzione che rifuggendo l'accento aulico ed elevato dei «beaux vers» e collocandosi, come si può facilmente immaginare e come vedremo meglio fra poco, nel solco della poetica modeniana del *realismo grottesco*, poteva lasciare spazio a un fraintendimento di fondo: quello di chi confonde un approccio propriamente teatrale alla scrittura drammatica con un verseggiare «stentato» e «comune» e di chi giudica *mancata poesia* il tentativo di realizzare in scena l'*antipoesia* tipica del grottesco.

Accingendosi alla redazione del testo, Modena si confronta certamente anche con le traduzioni che ha sotto mano. Nel momento della prima stesura (fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta) la versione italiana di *Maometto* di gran lunga più diffusa è quella di Melchiorre Cesarotti (la cui prima edizione è del 1762, poi ristampata almeno nel 1796, 1802, 1809, 1842)⁵³. Ma è ben possibile che alla vigilia della rappresentazione del 1857 l'attore avesse presente anche una traduzione decisamente più recente, edita nel 1854, di Elisa Zwonar, autrice e critico teatrale di cui oggi sappiamo molto poco ma che proprio nel 1858 è oggetto di una polemica letteraria riferita fra le altre cose alla sua versione del *Fanatisme*⁵⁴.

La collazione fra il testo modeniano (d'ora in avanti M)⁵⁵, quello di Cesarotti (C)⁵⁶ e della Zwonar (Z)⁵⁷, oltre naturalmente al riscontro con

⁵² Vedi Fr., *Adelaide Ristori ed Il Pirata*, in «Il Trovatore», 12 giugno 1858.

⁵³ Tutt'oggi è la versione a cui si fa più frequentemente riferimento. La recente ristampa di *Maometto* a cura di Riccardo Campi (Modena, Mucchi, 1995) non a caso è una riproduzione anastatica della edizione Cesarotti del 1796.

⁵⁴ Vedi E. Zwonar, *Al Signor C...i*, in «L'Indicatore», 24 marzo 1858.

⁵⁵ Citeremo sempre dal copione, anche nel caso dei riferimenti all'atto II che si possono leggere sulla «Strenna» (vi sono alcune minime differenze fra le due lezioni, in questo frangente del tutto trascurabili). Ci affideremo alla versione della «Strenna» solo nel caso della 'giunta' di cui parla Giulia Modena, assente nel copione.

⁵⁶ *Maometto. Tragedia di Voltaire tradotta dall'Abate Melchiorre Cesarotti*, Milano, Visaj, 1842.

⁵⁷ *Il Fanatismo ossia Maometto Profeta. Tragedia in cinque atti di Voltaire. Liberamente tradotta in versi sciolti italiani e dedicata al Chiarissimo Signor Conte Girolamo Dolfin da Elisa Zwonar*, Venezia, Clementi, 1854.

l'originale francese (V)⁵⁸, permette di cogliere bene il significato e gli intendimenti dell'attore.

Innanzitutto la traduzione messa a punto da Modena si presenta fortemente asciugata rispetto alle altre versioni, compresa quella volterriana. Vale la pena richiamare un dato puramente quantitativo ma comunque significativo: l'attore riduce di circa un quarto il numero dei versi rispetto a Voltaire, di quasi la metà rispetto a Cesarotti e di più di un terzo rispetto alla Zwonar. Il primo atto della tragedia, a titolo d'esempio, è composto in M di 246 versi, in V di 334, in C di 464 e in Z di 407: un taglio molto robusto, quasi cento versi in meno rispetto a Voltaire, più di duecento in meno rispetto a Cesarotti. Il quinto atto, per fare solo un ulteriore esempio, conta rispettivamente 140 versi (M), 189 (V), 269 (C), 214 (Z), mantenendo l'entità dei tagli nelle proporzioni indicate.

In generale poi il testo di Modena evidenzia la ricerca di un tratto di sobrietà complessivo (una sobrietà relativa, naturalmente, trattandosi pur sempre di una tragedia in versi) che avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'attore, facilitare la messa a punto di una lingua adatta al tipo di recitazione che gli interessava, consentendo agli attori di scendere dai «trampoli»⁵⁹.

Sin dall'incipit, con la battuta d'apertura di Zopiro, l'antagonista di Maometto, che in M suona così: «Che mai chiedi o Fanor? Io questo capo / Chinar dinanzi a Maometto? Al vile / Impostor ch'io schiacciai, stendere amica / Questa mano, sin ora libera e pura?». Laddove il testo francese - più ampio, con meno punti interrogativi e l'aggiunta di qualche punto esclamativo - viene reso in modi più enfatici (e più letteralmente) in C e poi in Z.

M	C	Z	V
---	---	---	---

⁵⁸ Citeremo da: Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète. Tragédie* in *Répertoire général di théâtre français*, tome XI, Paris, Menard et Raymond - Versailles, Lebel, 1813.

⁵⁹ Lettera ad *** del 15 agosto 1833, in E, p. 5.

<p>Che mai chiedi o Fanor? Io questo capo / Chinar dinanzi a Maometto? Al vile / Impostor ch'io schiacciai, stendere amica / Questa mano, sin ora libera e pura? (c.2r)</p>	<p>Come Fanor? che a' suoi falsi prodigi / Io chini gli occhi affascinati? ch'io / Diami i prestigi a venerar di questo / Scellerato impostor? qui a lui prostrarmi / Dopo averlo esigliato? ah no, Zopiro, / Dai giusti Dei punito sia, se scorgi / Questa man fino ad or libera e pura / Macchiar sé stessa, e accarezzar vilmente / Perfidie ed imposture (p. 7)</p>	<p>Di que' falsi prodigi innanzi io deggio / Il mio ciglio chinare? Ardere incensi / A' prestigi d'un folle, e nella Mecca, / D'onde in bando per me se ne andava un giorno, / D'onor colmarlo? Ah no! Prima Zopiro / Puniscano gli dei che questa mano, / Libera e scevra d'ogni macchia ancora, / Tu vegga accarezzar larve bugiarde / Ed iniqua rivolta! (p. 9)</p>	<p>Qui? moi, baisser les yeux devant ces faux prodiges? / Moi, de ce fanatique encenser les prestiges! / L'honorer dans la Mecque après l'avoir banni! / Non. Que des justes dieux Zopire soit puni, / Si tu vois cette main, jusqu'ici libre et pure, / Caresser la révolte et flatter l'imposture! (p. 195)</p>
---	---	--	---

Va peraltro segnalato che qui come altrove, tagliando e asciugando il testo, Modena interviene anche sul contenuto. In questo caso per esempio omettendo quel richiamo di Voltaire agli «justes dieux» (mantenuto in C e in Z⁶⁰) che contribuisce a smorzare, sin dalla prima battuta, ogni ambiguità possibile circa il fanatismo a cui si intende fare riferimento.

Poco più avanti ancora Zopiro, rispondendo al luogotenente di Maometto, Omar, che finge di offrirgli la pace, si esprime nella versione modeniana in questo modo: «Io ti conosco, Omar; questo linguaggio / Mal suona sul tuo labbro. Accorto sei / Non credulo». Una battuta la cui incisività risalta dal confronto sia con l'originale francese che con le altre traduzioni, e che mira contemporaneamente a mostrarci uno Zopiro più consapevole che indignato, meno emotivo e più padrone di sé.

M	C	Z	V
Io ti conosco, Omar; questo linguaggio /	Io ti conosco, Omar; indarno tenti /	Io ti conosco, Omar; s'attenta invano /	Je te connois, Omar: en vain ta

⁶⁰ Dobbiamo ricordare fra l'altro che Melchiorre Cesarotti, Abate e Istitutore del seminario di Padova, è sinceramente convinto del valore edificante, ai fini dell'educazione cattolica, del *Mahomet* di Voltaire. Vedi al proposito R. Campi, *Introduzione*, cit., pp. 28 e sgg.

Mal suona sul tuo labbro. Accorto sei / Non credulo (c.4v)	Coll'accorto tuo dir farmi un pomposo / Fanatico ritratto. Eh cerca altrove / Chi si lasci abbagliar; quel che tu adori / Solo risveglia in me il disprezzo e sdegno (pp.18-19)	L'arte ch'in te s'asconde agli occhi miei / Larve pompose dimostrare; invano / Altrove abbagliar puoi spirti men fermi. / Quanto il popolo tuo somnesso adora / Alto dispregio desta in me (p.17)	politique; / Vient m'étaler ici ce tableau fanatique; / En vain tu peux ailleurs éblouir les esprits; / Ce que ton peuple adore excite mes mépris (p.204)
--	---	---	---

Ancora un esempio. Nel corso del II Atto Maometto svela al fido Omar che Seid e Palmira, i due giovani prigionieri, sono figli di Zopiro. Ecco Modena con al fianco l'originale:

M	V
M: [...] Son figli di Zopiro! O: Che?! M: Di lui (cc.7v-8r)	M: [...] Tous deux sont nés ici du tyran que je hais O: Quoi! Zopire... M: Est leur père (p.216)

E così le altre due traduzioni:

C	Z
M: [...] ambi son nati Del tiran che ch'io detesto O: Che? Zopiro?... M: Sì, Zopiro, è lor padre. (p.34)	M: [...] ambi son figli Del tiranno ch'abborro. O: E che? Zopiro... M: È ad essi genitore (p.28)

È molto evidente qui la ricerca modeniana di una lingua asciutta, che consenta all'attore di «di[re] molto con una sola parola», favorendo quelle «esplosioni» verbali che egli prediligeva: *Son figli di Zopiro!/Che?!/Di lui*⁶¹. Le poche notizie che abbiamo sulle rappresentazioni del '57-'58 confermano, anche sul piano della concezione scenica complessiva, una tensione anti-spettacolare peraltro in Modena piuttosto ricorrente. Marc Monnier, riferendo del *Maometto* visto al Carignano di Torino, scrive di un lavoro ben distante dallo «spectacle exhorbitant» che ci si potrebbe aspettare di trovare per esempio nei teatri di Parigi:

Vous annonceriez, n'est-ce pas, des décors peints par Decamps, des costumes d'Eugene-Delacrois, des musiquea de Félicien David, une exhibition

⁶¹ Lettera a Giacinto Battaglia del 25 aprile 1844, in E, p. 69 (Grandi attribuisce erroneamente la lettera al 1845).

d'odalisques, une reproduction exacte du Simoum, avec des vraies montagnes de sable engloutissant, les caravanes etc. dans les intermèdes, l'intervention de Karaguez entre des combats de zuaves et de turcos? Modena ne promettait rien de pareil en annonçant qu'il allait jouer Mahomet; les cinq actes devaient tourner sur eux mêmes dans le vestibule classique⁶².

Modena, scrive ancora Monnier, trattava il suo pubblico come una «société choisie dont il faut affriander l'esprit et non les yeux»⁶³.

In altri punti del testo Modena interviene per avvicinare quanto più possibile il linguaggio letterario a una forma più propriamente teatrale o comunque più adatta alle sue esigenze rappresentative.

Per esempio cercando di conferire un ritmo più immediatamente *drammatico* ad alcune scene cruciali.

Prendiamo lo scambio di battute fra Maometto e Zopiro alla fine del II atto, nel momento in cui il primo rivela al secondo che i suoi figli (Seid e Palmira), da lui creduti morti, sono invece ancora vivi e trattenuti prigionieri nel campo di Maometto. Modena frammenta il dialogo e aggiunge qualche battuta (da tre diventano sette), rendendo la scena più incalzante. Ecco il confronto fra Modena a Voltaire (e, a fianco, Cesarotti e Zwonar, come sempre molto letterali nella traduzione):

V	M	C	Z
M: [...] Tu pleures tes enfans, ils respirent tous deux Z: Ils vivoient! Qu'as-tu-dit? ô ciel! ô jour heureux! / Ils vivoient! C'est de toi qu'il faut que je l'apprenne! M: Elevés dans mon camp, tout deux sont dans ma chaîne (p.221)	M: [...] I figli tuoi / Tu piangi estinti?... Z: Che?... M: Li piangi estinti, / E... vivono! / Z: Che? Vivono? - Oh spietato /Mi deridi M: Non mento; ed i tuoi Numi / Ne attesto Z: Oh cielo! vivono i miei figli! / E da te deggio apprenderlo? M: Cresciuti / nel mio campo ambedue, sono miei servi (cc.9r-v)	M: Tu piangi / I figli estinti; essi ambedue son vivi. / Z: Vivi? ah che dici? oh fortunato giorno! / Son vivi i figli miei; numi! e lo deggio / Saper da te? M: Nudriti nel mio campo, / Sono i miei prigionieri (p.40)	M: Tu piangi i tuoi figliuol; vivono entrambi. / Z: Fia vero? Oh, che dicesti? Oh di felice! / Oh cielo, e non m'inganni! E dal tuo labbro / Uopo è ch'il sappia? M: Essi ne' campi miei / Crebbero e sono fra' miei ceppi (pp.32-33)

Allo stesso modo, nella scena successiva, quando Omar suggerisce a Maometto il nome di Seid per uccidere Zopiro (che Seid non sa essere suo padre) lo scambio è reso da Modena aggiungendo due brevissime battute, che hanno l'evidente compito di rafforzare il ritmo drammatico del dialogo.

⁶² C. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des mortes?*, cit., p. 402.

⁶³ Ivi.

V	M	C	Z
O: Pour un tel attentat je répons de Séide. M: De lui? O: C'est l'instrument d'un pareil homicide (p.223)	O: Il braccio è pronto M: E quale? O: Seid. M: Seid?! O: Non hai miglior strumento / E più cieco di lui. Credilo (c.10r)	O: Per un tale attentato, io t'assicuro / Di Seid M: Di Seid? O: Sì, questo è 'l vero, / Per un tal colpo, ed unico strumento (pp.41-42)	O: A tanto Seide è adatto; io di sua fede / Rispondo, io stesso M: Di Seide? O: È questi strumento adatto a tale eccidio (p.34)

Dove fra l'altro Modena approfitta per aggiungere un'ulteriore sottolineatura dell'accecamento fanatico di Seid («Non hai miglior strumento / E più cieco di lui»).

Ancora, la battuta che nella parte iniziale del I atto annuncia l'ingresso in scena di Palmira viene mutata in modo sostanziale nella versione modeniana, sia nella lettera che nel significato. Innanzi tutto non è più pronunciata da Zopiro ma da Fanor, consentendo così di interrompere la lunga tirata di Zopiro (che in Voltaire è complessivamente di 35 versi - in Cesarotti sono 48- e che Modena scompone in due parti rispettivamente di 8 e di 10 versi) e per altro verso di attenuare la potenziale ambiguità insita nell'attenzione di Zopiro per Palmira (che infatti in Modena accoglierà subito dopo con l'epiteto di «figlia» - involontariamente giusto - piuttosto che «Jeune et charmant object»). Inoltre la frase non allude più, come nell'originale, al rossore in volto di Palmira («Annonce en rougissant les vertus de son coeur») ma, più concretamente (e teatralmente, appunto) al suo avvicinarsi mantenendosi a distanza, timorosamente («Eccola. Timorosa ella s'arresta»).

V	M	C	Z
Z: [...] Elle veut me parler sous ces sacrés portiques, / Non loin de cet autel de nos dieux domestique; / Elle vient, et son front, siège de la candeur, / Annonce en rougissant les vertus de son coeur. [SCENE II] Z: Jeune et charmant object [...] (p.198)	Z: [...] Privo di figli, io cerco di temprare / Con diletto error, che l'alma appaga / L'affannosa tristezza che mi opprime F: Eccola. Timorosa ella s'arresta... [Scena seconda] Z: Figlia, t'accosta [...] (c.2v)	Z: In questi sacri portici ella cerca / Di favellarmi, qui non lungi all'ara / Dei domestici numi; eccola: ah come / La bella fronte del candor albergo / Mostra, arrossendo, la virtù del core! [SCENA II] Z: Giovane, e dolce oggetto [...] (p.11)	Z: [...] Ella parlarmi / Sotto quest'archi sacri ora desia, / De' nostri numi tutelar non lunge / Dall'altare. Ella viene, e quella fronte, / Del candor sede, di gentil rossore / Ricoprendosi, annunzia del suo core / Le virtudi [Scena Seconda] Z: O gentil, giovane fiore [...] (p.12)

Dello stesso tenore infine i cambiamenti introdotti da Modena nelle scene iniziali del secondo atto, quando finalmente Palmira e Seid - che non sanno di essere fratelli e figli di Zopiro - si ricongiungono.

Alla vista di Palmira, Seid prorompe in uno slancio affettuoso che in Voltaire suona così: «O charme de ma vie et de tous mes malheurs! / Palmire, unique objet qui m'a coûté des pleurs» (p.209). Una battuta resa quasi letteralmente in C e Z. Mentre Modena - *more solito* - traduce più liberamente, ancorando la frase di Seid alla concretezza del loro rapporto in scena («l'ascolto», «ti parlo»): «Oh prima e cara / Dolcezza di mia vita, io ti trovo / E l'ascolto e ti parlo» (c.5v).

Subito dopo Palmira racconta a Seid gli scongiuri rivolti a Zopiro:

Séide, au moment même, avant que ta présence / Vint de mon désespoir
calmer la violence, / Je me jetois aux pieds de mon fier ravisseur. / Vous
voyez, ai-je dit, les secrets de mon coeur: / Ma vie est dans les camps dont
vous m'avez tirée; / Rendez-moi le seul bien dont je suis séparée. / Mes
pleurs, en lui parlant, ont arrosé ses pieds (p. 210).

Modena asciuga i versi: «Vedi: in questo loco / Son pochi istanti, io mi prostrava al mio / Rapitore, e chiedeva libertade, / E piangeva, ma invano» (cc.5v-6r).

Giunge quindi Omar, che racconta ai due giovani di aver parlato al Senato: «Au conseil assemblé / L'esprit de Mahomet par ma bouche a parlé. / Ce favori du dieu qui préside aux batailles, / Ce grand homme, ai-je dit, est né dans vos murailles» (p.211). Reso fedelmente da C e Z e tradotto da Modena con parole teatralmente più efficaci («io gridai») e politicamente più esplicite («Voi negate la patria all'uomo di Dio»): «Sì; lo spirito / Del gran Profeta per la bocca mia / Nel Senato parlò. Padri, io gridai / Voi negate la patria all'uomo di Dio» (c.6r).

Il lungo racconto di Omar si conclude poi in Voltaire (e così anche in C e Z) con l'indicazione del repentino ingresso in scena di Maometto: «Mahomet marche en maître et l'olive à la main: / La trêve est publiée et le voici lui-même», cui segue la prima battuta del protagonista («Invincibles soutiens de mon pouvoir supreme [...]»), eccetera, pp. 212-213). Modena rende leggermente più graduale l'ingresso in scena di Maometto aggiungendo due rapidissime battute di Seid e Palmira dopo quella di Omar (assenti nell'originale francese), che si incaricano fra l'altro di rimarcare ulteriormente l'attaccamento fanatico dei due giovani al Profeta.

O: [...] nella invitta destra / Stringe ulivo di pace... ormai vedete / Ch'egli
qua giunge!
S: Oh gioia!
P: Oh di felice!
[SCENA III]
M: A voi, fermi, invincibili sostegni [...]
(c.6v)

Ci sono poi nella traduzione di Modena due scene che vengono tagliate (del tutto o parzialmente) perché si tratta di passaggi semplicemente descrittivi di qualcosa che sta per accadere in scena. Modena rinuncia in entrambi i casi alle situazioni descritte e lascia invece le vicende rappresentate, optando per il primato teatrale di ciò che viene agito direttamente di fronte agli spettatori. Alla fine della scena I dell'Atto IV Modena taglia la battuta di Omar rivolta a Maometto che espone lo stato d'animo di Seid al suo ingresso in scena («Tu vois sa démarche égarée; / De l'ardeur d'obéir son ame est dévorée», p. 242) lasciando che sia lo stesso Seid, attraverso il suo comportamento, a mostrarlo. Nel terzo atto l'attore elimina l'intera scena V, che attraverso il dialogo fra Omar e Maometto preannuncia la condotta ancora una volta di Seid.

In entrambi i casi le parti tagliate sono quelle che enfatizzano la determinazione del giovane nel compiere l'omicidio di Zopiro (che lui non sa essere suo padre) e la loro assenza consente dunque a Modena di evidenziare meglio il carattere oscillante (e forse anche tormentato) della sua condotta. Seid è accecato dal fanatismo, certo, ma il dubbio si insinua in lui. Il che lo rende in fin dei conti ancora più responsabile di ciò che accadrà.

Fra le rappresentazioni genovesi dell'autunno del '57 e quelle torinesi dell'estate del '58 Modena cambia la compagnia con cui recita (prima la Sivori-Seghezza poi la formazione di Napoleone Colombino) ma la parte di Seid è interpretata in entrambi i casi dal giovane *amoroso* Ercole Cavara, legatosi evidentemente a Modena; un attore di cui sappiamo molto poco, che un critico ci dice consegnare al pubblico un Seid particolare, «agitato da tante e svariate passioni»⁶⁴.

Questa accentuazione della complessità dei personaggi principali nella versione modeniana è ancora più evidente nel caso di Zopiro e Palmira.

⁶⁴ Demetrio, *Gustavo Modena e la Compagnia Sivori e Seghezza*, «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857. Com'è ben noto, in questi anni Modena è costretto frequentemente a unirsi a formazioni comiche modeste, di secondo o terz'ordine, con le quali riesce però forse a trovare meglio un'intesa e a far valere il proprio magistero. In alcune lettere dell'attore risalenti all'autunno del 1857 troviamo qualche riferimento alla compagnia Sivori-Seghezza («questa povera angosciata compagnia»; «modesti Comici del Sales coi quali devo imbrancarmi a Genova») e si ha anche una testimonianza dell'interesse di Modena per il «giovine Cavara», che evidentemente non conosce ma di cui ha sentito parlare, chiedendo perciò a Pisani di andarlo a vedere per sapergliene dire («io non so come reciti, so che è grasso come il Carnevale»). Vedi *Lettera a Carlo Pisani del 4 settembre 1857* e *Lettera a David Chiossone del 30 ottobre 1857*, in E, pp. 278 e 280.

Zopiro in Modena è insieme politicamente più netto e caratterialmente più umano. Come nel caso di Seid, ma in forma rovesciata, la sottolineatura dei lati più umani fa il paio con una maggior lucidità sul piano politico.

Sin dal primo atto viene introdotto per esempio un riferimento al sentimento di solitudine che lo pervade, assente in Voltaire. Rispondendo a Fanor che lo spinge a cercare la pace con Maometto, Zopiro gli ricorda che si tratta di un traditore («traître») da cui non ci si può aspettare che orribile schiavitù («horrible esclavage»), aggiungendo: «Moi, je garde à ce fourbe une haine éternelle» (p.196). Battuta che in Modena è tradotta così: «Ognun mi lasci! / Solo, coll'odio mio dunque rimango / A fargli guerra: e non m'arretro» (c.2r).

Più avanti, alla conclusione del I atto, Modena omette il riferimento di Zopiro al Senato come baluardo difensivo («Je vais / si le sénat m'écoute et me seconde, / Délivrer d'un tyran ma patrie et le monde», p. 208)), lasciando in prima battuta se stesso: «Ferma opponiamo resistenza. Il cielo / Infonderà virtù nella mia voce / Contro l'insidiator» (cc.5r-v). Alla fine del IV atto, poco prima di morire per mano di Seid, nell'originale francese Zopiro chiede ai figli di vendicarlo e di vendicare loro stessi («Par ce sang paternel, par vous, par mon trépas, / Vengez-vous, vengez-moi», p. 254). Modena toglie il riferimento ai figli e lo sostituisce con l'auspicio che sia «il popolo» a vendicarlo: «Allo apparir del giorno / Il popolo sia tratto in questo luogo / Dalla notizia del mio caso. Ad ira / sia commosso ed a vendetta» (c.18r). Dove si può cogliere fra l'altro la sottolineatura maggiormente politica presente nelle parole di Zopiro (il popolo, anziché i figli).

Di questo personaggio Modena attenua alcune rigidità presenti nell'originale volterriano e sottolinea la lucidità politica.

Quanto al primo aspetto valga questo esempio tratto ancora dalla prima scena del I atto. Fanor cerca di mettere in guardia Zopiro dalla troppa fermezza («trop de fermeté»). Ecco Voltaire (e a fianco la traduzione di Cesarotti – al solito molto fedele)⁶⁵:

V	C
Z: On ne perd les Etats que par timidié / P: On périt quelquefois par trop de fermeté. / Z: Périsson, s'il le faut. P: Ah! quel triste courage, / Quand vous touchez au port, vous expose au naufrage? (p.197)	Z: Lo stato non si perde / Che per viltà. F: Talvolta si perisce / Per soverchia forzezza. Z: E ben, si pera; / Se bisogna perir. F: Ah che funesto / Coraggio è il tuo, che già vicino al porto / Vuol esporti al naufragio! (pp.9-10)

⁶⁵ Per non appesantire troppo il testo limiteremo di qui in avanti il confronto alle sole tre versioni di Voltaire, Modena e Cesarotti.

Modena toglie l'insistenza di Zopiro («Périssions, s'il le faut») smorzandone il carattere testardo: «Z. Non si perde che per viltade un popolo. F. Si perde / Anche per troppo ardir. Tu tieni un mezzo / Da piegare il tiranno» (c.2v). In alcuni altri passaggi poi Zopiro enuncia con particolare forza e durezza l'«accecamiento delle menti umane» di cui è capace una guida politica e religiosa come Maometto. Nel dialogo con Palmira del I atto l'originale «Etrange eveuglement des malheureux mortels!» (p.201) diventa in Modena «Qual nuovo e strano / Accecamiento delle menti umane!» (c.3v) E poco più avanti, la battuta «O superstition! tes rigueurs inflexibles / Privent d'humanité les coeurs les plus sensibles» (p.201) viene tradotta da Modena con un rafforzativo, aggiungendo ancora una volta il riferimento allo sfregio della ragione e non semplicemente all'indurimento del cuore: «Superstizione!... è questo / Tuo degno effetto! Accechi tu le menti, / E i più teneri cori induri e serri / Alla pietà!» (c.3v).

C'è poi il caso di Palmira. Una figura della quale Modena esalta il tormento intimo, come presaga del corso tragico degli eventi, restituendoci un personaggio illuminato da chiaro-scuri, contraddittorio ma allo stesso tempo anche molto lucido.

Al suo primo ingresso in scena, prigioniera di Zopiro (che non sa essere suo padre), chiede allo stesso Zopiro di venire riconsegnata a Maometto: «Vos généreuses main s'empresment d'effacer / Les larmes que le ciel me condamne à verser. / Par vous, par vos bienfaits, à parler enhardie, / C'est de vous que j'attends le bonheur de ma vie» (p.199). Parole tradotte fedelmente da Cesarotti («La tua man generosa ognor s'affanna / D'asciugar quelle lagrime, che il cielo / Mi condanna a versar: il tuo bel core, / I benefici tuoi mi fanno ardita/ A favellarti», p.12) e che in Modena assumono un tono diverso, più tormentato e introspettivo, interrotte da un inciso significativo: «Deh perdona!... Ardita troppo forse». Ecco la battuta per intero: «Con pietosa / Assidua cura tu mi tergi il pianto / E mi conforti; ond'io... Che si benigno / Ti provai_ Deh perdona!... Ardita troppo / Forse... Ai tuo pie' sommo favor imploro» (c.3r).

Poco più avanti, quando ancora Palmira chiede a Zopiro di avere pietà del suo animo lacerato, Modena rafforza il tormento delle sue parole interrompendo la frase con un inaspettato e angosciato «che dico?».

V	M	C
Le jour de mon malheur, hélas! fut le sol jeur / Où le sort des combats a troublé leur séjour: / Seigneur, ayez pitié d'une ame déchirée, / Toujours présente aux lieux	Ahi! Che giorni di pianto / Mai non sorgano a me pria che turbato / Dall'armi vostre il sacro asil... che dico? / Deh perdona al mio cor che ognor presenti / Ha	Il giorno, / Il giorno, oimè, della sventura mia, / Fu il solo, in cui la guerra a turbar giunse / La loro pace: abbi pietà, signore, / D'un'alma lacerata, e ognor presente /

dont je suis séparée (p. 199)	i luoghi onde fui tolta! (c.3r)	Ai cari luoghi, onde divisa io sono (pp. 12-13)
----------------------------------	------------------------------------	---

I presentimenti di Palmira si fanno più netti nel dialogo con Seid all'inizio del terzo atto, quando il fratello, accecato dalle parole del Profeta, si appresta a uccidere Zopiro. Proprio perché più chiaramente presaga della sciagura imminente, Palmira è anche maggiormente risoluta nel tentativo di fermare Seid: sin dalla prima battuta, con un «non fuggir» rivolto a Seid aggiunto da Modena, e un perentorio «Parla» al posto dell'originale «Ne m'abandonne pas».

V	M	C
Demeure. Quel est donc ce secret sacrifice? / Quel sang a demandé l'éternelle justice? / Ne m'abandonne pas (p. 225)	Fermati, non fuggir. Qual sacrificio / Si dee compir? Di chi devi versare / Il sangue? Parla. (c.10v)	Ferma, dimmi, Seid; e quale è dunque / Questo segreto sacrificio? e quale / Sangue domanda la giustizia eterna? / Deh non m'abbandonar (p. 45)

Proseguendo il dialogo, Palmira si mostra più sospettosa che spaventata.

V	M	C
D'où vient qu'à ce serment je ne suis point présente? / Si je t'accompagnois, j'aurais moins d'épouvante (p. 225)	Arresta. Ohimè! Che imprendi? / Se prezzo io son dell'opra ond'è che al giuro / Non son presente? Ah qualche grave rischio / Voi mi celate, il veggo (c.10v)	Ma perché mai non posso / Esser presente anch'io? S'io fossi teco / Avrei meno spavento (p. 45)

Ancora, i «presentimenti atroci» di Palmira sono in Modena rivolti solo a Maometto («Maometto... Ma perché gelo a questo nome?») mentre i riferimenti a Zopiro presenti nell'originale francese («Je sens quel je le crains presque autant que Zopire») vengono eliminati.

V	M	C
Tout m'est suspect ici; Zopire m'intimide. / J'invoque Mahomet; et cependant mon coeur / Epreuve à son nom même une secrète horreur. / Dans les profonds respects que ce héros m'inspire / Je sens quel je le crains presque autant que Zopire. (p. 227)	Maometto... / Ma perché gelo a questo nome? E quale / Tremor mi assale a lui pensando? (c.11r)	Tutto è sospetto / Per me, tutto è pericolo; Zopiro / M'intimorisce; e se Maometto invoco, / Il mio cor, non so donde, anche al suo nome / Prova un segreto orrore: in quel profondo / Rispetto ch'ei m'ispira, io sento, io sento / Ch'egli mi sbigottisce quasi tanto / Quanto Zopiro (p. 48)

Nella parte conclusiva della tragedia Modena aggiunge per bocca di Palmira un riferimento insistito alla «viltà» del popolo, che resta soggiogato e vinto dagli inganni del Profeta, conferendo maggiore forza e lucidità all'atteggiamento della giovane.

V	M	C
eh quoi! sur eux ce monstre a tant d'empire! / Ils demeurent glacés, ils tremblent à sa voix. / Mahomet, comme un dieu, leur dicte encor ses lois (p.263)	Come? Tanto impero / Ha sopra voi quest'empio? Voi tremate / Vili e restate immoti? (c.20r)	e che? su lor quest'empio mostro / Ha tanto impero? ognun resta agghiacciato; / Ognuno trema al suo parlar? Maometto / Come un nume a costor detta la legge? (p.89)

Poco più avanti, ancora l'aggiunta di un «vili!», assente in Voltaire, indirizzato da Palmira al popolo:

V	M	C
Arrêtez. Le barbare empoisonna mon frère. / Monstre, ainsi son trépas t'aura justifié! / A force de forfaits tu t'es déifié (p. 264)	Uditemi! L'iniquo / Avvelenò Seid... fermate... Oh vili! / Mostro! Dunque per forza di delitti / Ti sei tu fatto Dio! (c.20v)	Ah! no, fermate / Il barbaro senz'altro ha avvelenato / Seid: al traditor! colla sua morte / Ti giustificichi, a forza di misfatti / Ti sei divinizzato (p. 91)

Quindi Palmira si uccide, pronunciando una battuta che in Voltaire esprime il desiderio di «un dieu plus equitable» in grado di riservare «un avenir pour les coeurs innocents». Modena, nel contesto di un finale profondamente modificato nel tono complessivo (come vedremo fra poco), cancella il riferimento al *dieu equitable* e inasprisce gli accenti di Palmira, che non solo chiede a Maometto di rispettarla in punto di morte («rispetta almen quest'ora», riverberando così attraverso le sue parole una condotta del protagonista che lambisce qui, come vedremo, il grottesco) ma trasforma anche la battuta finale «Tu dois regner; le monde est fait pour les tyrans» in un più cupo «Vincesti e regnerai! / Il mondo è dei malvagj».

V	M	C
Je meurs. / Je cesse de te voir, imposteur exécration. / Je me flatte, en mourant, qu'un dieu plus équitable / Réserve un avenir pour les coeurs innocens. / Tu dois régner; le monde est fait pour les tyrans (pp.264-265)	Va: ti scosta, / Aborrito! Rispetta almen quest'ora / Del mio morir... Vincesti e regnerai! / Il mondo è dei malvagj (c.20v)	Io moro / Io cesso finalmente di vederti / Esecrando impostor: io spero almeno / Nel mio morir che un altro Dio più vero / E più giusto del tuo serbi una vita / Per i cori innocenti; in questa, iniquo, / Tu dei regnare; il mondo è dei tiranni (p.91)

E siamo infine al protagonista, Maometto, recitato dallo stesso Modena con la consueta forza suggestiva: «fu miracolo se non siamo partiti di teatro musulmani», scrive «Il Trovatore»⁶⁶. Fa qui capolino il meccanismo del «pathos della vicinanza», utilizzato in questa circostanza come in altre dall'attore per avvicinare lo spettatore, attrarlo a sé, per poi allontanarlo, spiazzarne sottilmente lo sguardo⁶⁷.

Il Maometto di Modena è un personaggio caratterizzato per un insistito tratto cinico, che si presenta meno segnato dagli empiti di furore che la figura del conquistatore della Mecca potrebbe far presagire. Una soluzione interpretativa che serve fra l'altro a togliere il più possibile al protagonista ogni ammicco esotico e a riportarlo alla dimensione meno geograficamente e culturalmente collocata della malvagità assetata di potere.

Al suo primo apparire in scena Maometto rimprovera severamente Seid per aver deciso di introdursi alla Mecca senza avvertirlo. Modena traduce l'originale francese «Qui fait plus qu'il ne doit ne sait point me servir» (p. 213) (reso da Cesarotti con «Chi fa più che non dee non è mio servo», p. 30) in un più sprezzante «Del far più che non dessi io ne disgrado. / Non ha voler chi mi è soggetto» (c.7r): non si tratta cioè solo di *servire* Maometto ma di *rinunciare alla propria volontà*. La conclusione della battuta («sachez m'obéir» - per Cesarotti «meglio impara / a ubbidir me») in Modena diventa un più netto «Obbedir sappi / A me tu ciecamente» (Ivi): non solo obbedienza ma obbedienza *cieca*.

L'ostentato cinismo di Maometto emerge piuttosto chiaramente analizzando per esempio il modo in cui Modena traduce, adattandola, la scena cruciale del II atto, il dialogo fra il Profeta e Zopiro.

Innanzitutto in Voltaire il luogo dell'incontro è presidiato - per volontà dello stesso Maometto - da Ercida con un gruppo di soldati. Modena omette questo particolare e i due si incontrano essendo dunque

⁶⁶ M., *Teatro Carignano*, in «Il Trovatore», 30 giugno 1858.

⁶⁷ Vedi A. Petrini, *Gustavo Modena*, cit., pp. 115 e sgg.

effettivamente soli. Il che determina per un verso una maggior spavalderia di Maometto, che non teme l'incontro *vis à vis* con il suo antagonista, per un altro che il loro dialogo non è ascoltato da nessuno e appare perciò più franco: a parlare non è il condottiero che sa di essere inteso anche dai suoi uomini ma Maometto che si rivolge direttamente a Zopiro e a lui solamente. Nell'adattamento modeniano infatti la prima battuta del dialogo non è di Zopiro (come invece avviene in Voltaire) ma dello stesso Maometto, che non ha bisogno di aspettare l'incipit del suo avversario e cerca da subito un piano più intimo del rapporto: «accostati, e in me fisa / Senza arrossir lo sguardo» (c.8r) traduce l'originale «Vois Mahomet sans crainte, et parle sans rougir» (p.217). Nel descrivere i propri intendimenti, poco più avanti, Maometto è più esplicito e brutale: omette i riferimenti alla necessità di distruggere «*idolâtrie*» e «*foiblesse*» perché i suoi inganni non sono altro che «*util giogo*» per la patria.

V	M	C
Ne me reproche point de tromper ma patrie; / Je détruis sa foiblesse et son idolâtrie: / Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir, / Et, pour la rendre illustre, il la faut asservir (p.218)	Non appormi / A delitto se inganno la mia Patria; / Util giogo io le apporto: a farla illustre / Convien pria farla schiava (c.8v)	Non rinfacciarmi / D'ingannar la mia patria; io ne distruggo / L'idolatria, al debolezza; io vengo / Sotto un rege ad unirla, e sotto un nume; / E per farla famosa io deggio prima / Farla mia serva (p.37)

Ancora più esplicito subito dopo, quando Modena aggiunge al discorso di Maometto pochi ma fortissimi versi - assenti in Voltaire - sul «fascino irresistibile» e «fatale» dell'«Uom dal Cielo eletto a dominare le genti» attraverso l'«inganno», la «suprema forza cui Dio fe' serva ogni virtù» (si tratta della «giunta» cui si riferisce Giulia Modena nella lettera a Salvini di cui abbiamo detto). In questo passaggio Modena raggiunge probabilmente l'apice del crudo realismo attribuito al Profeta e contemporaneamente anche dell'allusione politica esplicita al cristianesimo. L'«Uom dal Cielo eletto» non è certo, per il pubblico, semplicemente la guida religiosa dell'Islam ma indica evidentemente ogni guida religiosa, ovunque collocata. Maometto d'altra parte non dice qui a Zopiro «conosco il tuo popolo», come in Voltaire («*je connois ton peuple*») piuttosto, in modo chiaramente più estensivo, «conosco gli uomini».

V	M	C
Z: [...] Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire, / de porter l'encensoir, et d'affecter l'empire?	Z: [...] Chi ti fece / Profeta, e re? M: La mia mente, il coraggio.	Z: [...] Sei profeta e rege! / Che autorità, che dritto hai tu? M: Quel dritto / Che una

⁶⁸ Citiamo in questo caso dalla versione modeniana pubblicata sulla «Strenna» perché, come abbiamo ricordato, la «giunta» è assente dal copione (*Maometto o il Fanatismo. Tragedia di Voltaire. Traduzione di Gustavo Modena. Atto II. cit.*).

<p>M: Le droit qu'un esprit vaste, et ferme en ses desseins, / A sur l'esprit grossier des vulgaires humains. Z: Et quoi! tout factieux qui pense avec courage, / Doit donner aux mortels un nouvel esclavage? / Il a droit de tromper, s'il trompe avec grandeur? M: Oui; je connois ton peuple, il a besoin d'erreur. / Ou véritable ou faux, mon culte est nécessaire. [...] (p. 219)</p>	<p>Z: Ogni scaltro può dunque a suo talento / Soggiogare i mortali? M: Sì; conosco / Gli uomini: al bene, al mal s'usan per sola / Forza d'inganno. È la suprema forza / Cui Dio fe' serva ogni virtù: supremo / Dritto è l'ingegno. Ascondesi nel guardo, / Nella voce dell'Uom del Cielo eletto / A dominar le genti un incompreso / Fascino irresistibile, fatale. / Vuoi tu cozzar col Fato? Il culto mio / Vero o falso, t'è pur forza seguirlo [...] (pp. 113-114)⁶⁸</p>	<p>mente sublime, e vasta, e forte / Ha sul debole volgo de' mortali. Z: Che? Dunque ogni ribelle, purché pensi / Con audacia e co forza, può portare / Nuove catene al mondo? può ingannarlo, / Se lo fa con grandezza? M: Sì, Zopiro; / Io conosco il tuo popolo, bisogna / Pascerlo con errori: o vero o falso / Necessario è 'l mio culto [...] (p. 38)</p>
--	---	---

La lucidità di Maometto (che sembra quasi ironica: «Vuoi tu cozzar col Fato?») fa il paio qui con l'attenuazione dei tratti che potrebbero farlo apparire come un personaggio semplicemente crudele.

Alla conclusione del dialogo con Zopiro, per esempio, quando questi rifiuta la proposta di Maometto di consegnargli la Mecca in cambio della restituzione dei figli («Maometto a conoscermi apprendi: la mia scelta non è dubbiosa: Addio», c.9v), Modena cancella la battuta immediatamente successiva di Maometto, che in Voltaire promette di essere più crudele e inesorabile di Zopiro («Je serai plus que toi cruel, impitoyable», p. 222), sostituendola con una significativa pausa del protagonista («Pausa di Maometto», c.9v), rimasto solo prima dell'arrivo di Omar. Questi, giunto in scena, riferisce del precipitare degli eventi e della necessità di eliminare Zopiro, consentendo dunque al Profeta di assumere la decisione non sulla scorta dell'impeto della battuta precedente (che viene appunto omessa) ma in base a un ragionamento più freddo, quasi distaccato. Le parole di Maometto - che in Voltaire sono «Ils sentiront la mienne; ils verront ma fureur. / La persécution fit toujours ma grandeur: / Zopire périra» (p. 222) - vengono trasformate nella versione modeniana in un più asciutto «Or de cader Zopiro» (c.10r). L'astuzia di Maometto è poi ulteriormente sottolineata dal lieve ma significativo cambiamento della battuta in cui questi spiega a Omar che è necessario piacere al popolo. «Il faut pourtant lui plaire» dice in Voltaire (p.223): Modena attribuisce a Maometto un pensiero più scaltro, e anche più forte: «Oh amico, è forza / E temerlo, e piacergli» (c.10r): bisogna saper piacere al popolo ma anche temerlo.

La conclusione del dialogo con Omar, che coincide con la fine del secondo atto, tiene insieme nell'originale francese diversi stati d'animo di Maometto: «Allons, consultons bien mon intérêt, ma haine, / L'amour, l'indigne amour, qui malgré moi m'étraine, / Et la religion, à qui tout est soumis, / Et la nécessité, par qui tout est permis» (p. 224). In Modena la

situazione è sciolta con un più sbrigativo e netto «Eh! tutto è giusto / 'Ciò che per dritta via guida all'Impero'» (c.10r)⁶⁹. Amore, religione e necessità si compenetrano qui in una cosa sola: il potere.

Veniamo quindi al tema cruciale del sentimento che lega Maometto a Palmira. Modena lo declina in modi significativamente diversi rispetto a Voltaire. Nel copione modeniano l'amore del Profeta passa per un'accentuazione maggiormente carnale del desiderio e allo stesso tempo appare inestricabilmente unito a una forma di odio per entrambi i giovani (che Maometto vede stretti troppo affettuosamente).

Non a caso durante il primo incontro con Palmira e Seid Modena muta il riferimento volutamente ambiguo presente in Voltaire: «Palmire, c'est assez: je lis dans votre coeur» (p. 214) («Io ti leggo nel cor», in Cesarotti, p. 31). Una frase che Modena intende invece rivolta a entrambi, sia a Palmira che a Seid («Basta Palmira. Io leggo / Nei vostri cuori», c.7r)), modificandone sensibilmente il senso: laddove in Voltaire vibra per un momento un trasporto più intimo d'amore per Palmira, qui traluce una forma di gelosia per i due giovani maggiormente evidente. Poco più avanti il Profeta ammette di fronte a Omar di «odiarli entrambi» (c.7v) («détester» è il termine di Voltaire, p. 216).

Nel copione modeniano Maometto prova sentimenti particolarmente forti e contraddittori, di cui sono una spia le battute aggiunte quando questi si sente troppo scrutato da Omar per il suo comportamento. La prima è pronunciata da Maometto alla fine dell'incontro con Seid e Palmira, subito dopo aver detto «io leggo nei vostri cuori». In Voltaire Maometto si rivolge a Omar decidendo che è tempo di aprirgli il cuore: «Toi, reste, brave Omar; il est temps que mon coeur / De ses derniers replis t'oeuvre la profondeur» (p. 214). In Modena Maometto è invece come spaventato dallo sguardo di Omar, che evidentemente coglie qualcosa di inconfessabile, e lo costringe a parlare: «A che mi guardi? / Vuoi tu leggermi in core Omar? Ascolta!» (c.7r).

La seconda è poco più avanti, quando Maometto sta per svelare a Omar di amare Palmira. In Voltaire Maometto ha uno slancio nei confronti di Omar, ancora una volta per aprirgli il cuore: «Ah! connois mes fureurs et toutes mes foiblesses» (p. 215) In Modena al contrario Maometto è impaurito, e tentenna: «La mia vergogna / Ti svelo, o taccio?» (c.7v).

Del rapporto con Palmira Modena attenua complessivamente gli aspetti che alludono in modo più trasparente alla corda sentimentale. Oltre ai passaggi già evidenziati, è illuminante per esempio l'omissione della battuta in cui Maometto dice a Zopiro che intende sposare Palmira. La frase è alla fine del dialogo del secondo atto sul quale ci siamo soffermati più sopra. In Voltaire suona così: «Je te rendrai ton fils, et je serai ton gendre»

⁶⁹ Nel copione l'ultimo verso è scritto fra virgolette, come se si trattasse di una citazione, alludendo così probabilmente a un modo di dire la frase ancora più rimarcato.

(p.222) (in Cesarotti «allor ti rendo il figlio, e son genero tuo», p. 41), battuta che Modena traduce semplicemente con «allora i figli tuoi ti rendo», eliminando il riferimento al matrimonio con Palmira (c.9v).

Il contraltare di questa attenuazione del sentimento amoroso è la sottolineatura di un desiderio più brutale nei confronti della giovane. Lo si vede bene nella scena dell'incontro fra i due nel terzo atto. Maometto si spazientisce per l'insistenza di Palmira nel ribadire l'affetto per Seid e contemporaneamente nel voler comparire «rispettosa» nei suoi confronti: «Trop de respect souvent mène à l'ingratitude» (p. 229) le dice malizioso Maometto. Una battuta che in Modena rivela un'impazienza più manifesta: «Altro non sai / Che riverenza offrirmi! Ella conduce / Sovente a ingratitude» (c.11v). E subito dopo, di fronte alla reazione intimorita di Palmira per gli «sguardi spaventevoli» di Maometto («sévère» in Voltaire) la versione di Modena è più pesantemente allusiva riguardo alle aspettative frustrate di Maometto, con l'aggiunta di una frase esplicita (e probabilmente anche ironica) assente nell'originale: «forse alcun altra maggior cosa sperar potea colui / Che prese cura dei tuoi giorni, e t'ama... come figlia».

V	M	C
Reposez-vous sur moi de vos vrais intérêts: / Je suis digne du moins de votre confiance. / Vos destins dépendront de votre obéissance. / Si j'eus soin de vos jours, si vous m'appartenez. / Méritez des bienfaits qui vous sont destinés. (p. 229)	I tuoi riposti / Pensieri indagar volli e... ne son pago. / Or tu dell'avvenire ti abbandona / Al tuo padre e Signor. Io merto almeno / Confidenza da te. Forse alcun altra / Maggior cosa sperar potea colui / Che prese cura dei tuoi giorni, e t'ama... come figlia (cc.11v-12r)	Abbastanza ho provati i sentimenti / Che nutri in cor: sopra di me riposa, / De' tuoi veri vantaggi: almen son degno / Della tua confidenza. Il tuo destino / Dalla tua ubbidienza omai dipende. / S'ebbi cura di te, se tu sei mia, / Merita gli alti benefizj ch'io / A te già destinai (p. 51)

Rimasto solo in scena, Maometto maledice quella «semplicetta» di Palmira (c.12r) («sa naïveté» in Voltaire, p.230; «la sua natia sincerità» in Cesarotti, pp.51-52) che osa straziargli il cuore (Modena aggiunge una battuta significativa: «Di cento aspidi in petto / Sento i morsi e lo strazio... e taccio, e fingo / Il sorriso sulle labbra», c.12r). Per lei il Profeta dice di provare «rancore» più che un sentimento di odio e amore, come in Voltaire: «ma haine et mon amour» (p. 230).

E poi c'è il finale della tragedia, dove Maometto, portando alle estreme conseguenze alcuni elementi del personaggio già delineati negli atti

precedenti, mostra un cinismo baldanzoso che sfocia in qualche spunto apertamente grottesco. Un tratto, come anticipavamo, già presente *in nuce* nell'«ironia» che emerge in particolare in questa parte del testo volterriano. Che la corda tragica di Modena fosse piuttosto una corda tragi-comica che drammatica è cosa ben nota e di cui abbiamo molte e ampie testimonianze⁷⁰. Non stupisce che la circostanza venga richiamata dallo stesso Modena - pur non riferendosi mai esplicitamente a *Maometto* - sia nel momento in cui egli mette probabilmente a punto la traduzione del testo, scrivendo nei primi anni Trenta a un suo corrispondente: «Tu riderai di questo stile della Mandragora portato da me profanamente nei sacri, sublimi concetti di Melpomene»⁷¹. Sia molti anni più tardi, nell'autunno del '57, quando si accinge a portare in scena per la prima volta il testo di Voltaire, informando David Chiossone - autore di un *Cuore di marinaio* che Modena recita insieme a *Maometto* - di aver «preso vaghezza» di «dare un po' di comico» al protagonista del suo dramma⁷². Il cronista dell'«Italia del popolo», trattenendo probabilmente un'eco di questi accenti grotteschi, scrive che l'attore, recitando *Maometto* e *Cuore di marinaio*, porta in scena «tinte da Michelangelo»⁷³.

L'atto V si apre in Modena con una battuta di Maometto assente nell'originale (in cui l'incipit è invece consegnato a un lungo intervento di Omar)⁷⁴: «Omar che porti? Gli hai sedati? hai vinto? / Il Popolo che vuol?» (c.18v) Parole che rafforzano la determinazione e l'irruenza di Maometto, confermata anche dalla traduzione poco più avanti della frase «Faut-il toujours combattre, out tromper les humains!» (p. 258) («Dunque bisogna sempre / O ingannare o combattere i mortali?» in Cesarotti, p. 83), che diventa in Modena: «Ne' potrò giammai dal sangue delle stragi cessar?» (c.18v).

Giunta Palmira in scena, sconvolta dal dolore per la morte del padre e per la piega tragica che l'intera vicenda sta assumendo, Modena l'affronta

⁷⁰ Vedi in particolar modo G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 29-50; A. Petri, *Gustavo Modena*, cit., passim.

⁷¹ Lettera a *** del 15 agosto 1833, in E, p. 5. Vedi anche la già citata Lettera a Francesco Regli del 22 novembre 1858, in E, p. 325: «Calcai sul comico, perché a quei giorni io leggeva il *Cromwell* di V. Hugo, ed *Il re Achab* del nostro Cecchi».

⁷² Lettera a David Chiossone del 20 ottobre 1857, in E, p. 279.

⁷³ Demetrio, *Teatro Doria*, in «L'Italia del Popolo», 15 dicembre 1857.

⁷⁴ In Voltaire la battuta di Omar in apertura d'atto serve anche ad annunciare la morte di Zopiro: «Zopire est expirant», eccetera. Parole che nella versione modeniana non sono necessarie perché qui Zopiro muore in scena alla fine dell'Atto IV, come si deduce non tanto dal testo, che anche nel copione di cui disponiamo sembra lasciare aperte diverse possibilità, quanto da una recensione del 1857 che si congratula per il modo in cui Seghezza, che interpreta Zopiro, recita la morte in scena: «soprattutto noi diremo che il signor Seghezza seppe morire. E non è piccol vanto per un attor drammatico quello di saper morire in sul palco scenico» (Demetrio, *La Compagnia Sivori e Seghezza al Teatro Doria in Genova*, in «L'Italia del Popolo», 27 novembre 1857).

schernendola quasi. È sufficiente qui il confronto con l'originale volterriano:

M	V
I primi / Tuoi bassi affetti or dieno luogo a nuovo / E più sublime amore. In alto stato / Puoi salire, ove sappi mertarlo. / Il tuo maestro, il Re dello universo / Si abbassa insino a te: piace al mio core / D'amarti: or si conviene che il tuo risponda / A così gran bontà! (c.19r)	Ne songez plus qu'au vôtre; et si vous m'êtes chère, / Si Maohomet sur vous jeta des yeux de père, / Sachez qu'un sort plus noble, un titre encor plus grand, / Si vous le méritez, peut-être vous attend. / Portez vos vœux hardis au faite de la gloire; [...] Vos premiers sentiments doivent tous s'effacer / A l'aspect des grandeurs où vous n'osiez penser. / Il faut que votre coeur à mes bontés réponde, / Et suive en tout mes lois, lorsque j'en donne au monde (p. 259)

Frasi come «il Re dello universo si abbassa insino a te» oppure «piace al mio core d'amarti» (assenti in Voltaire), pronunciate in questo frangente, suonano indubbiamente grottesche. Le stesse parole di Palmira, che replica a Maometto ripetendo l'espressione retorica che questi le rivolge, alimenta la stessa nota (Maometto: «si conviene che il tuo risponda a così gran bontà» - Palmira: «Ecco, così rispondo alla tua gran bontade», c.19v)). Così come raggiunge lo stesso effetto poco più avanti quell'insistere ostentato di Maometto sulla corda del *potere* («sappi che io posso») piuttosto che dell'*amore* («apprenez que mon coeur»), prima di essere interrotto da Omar.

M	V
Ben m'avveggo, / Ch'io fui tradito. Ma non già per questo / Ti sottrarrai dall'obbedirmi. Sappi / Ch'io posso... (c.19v)	Je vois qu'on m'a trahi; mas quoi qu'il en puisse être, / Et qui que vous soyez, fléchissez sous un maître. / Apprenez que mon coeur... (p. 260)

Quando poi Seid muore avvelenato per mano di Maometto, e questi fa credere che sia per «favor di Dio», sfruttando a proprio vantaggio ciò che accade in scena per incutere timore e soggiogare il popolo, la situazione, già di per sé giocata sul filo da Voltaire, viene resa parossistica da Modena. L'attore infatti aggiunge un'*a parte* di Omar nel momento della massima tensione drammatica, quando cioè Seid sta per colpire Maometto ma l'effetto del veleno gli fa venire meno le forze («Si sveni!... Oh rabbia! io manco!»). Proprio in quel punto Omar interrompe il crescendo tragico, dicendo tra sé «Or siamo sicuri della vittoria!» (battuta assente in Voltaire), riportando perciò l'attenzione del pubblico, in anticipo sullo svolgersi dei fatti, sul nodo della vicenda: il trionfo inaspettato di Maometto (c.20r). Nel rapido finale che segue c'è ancora tempo per un colpo di scena. Diverso però da quello che leggiamo in Voltaire, dove Maometto nel monologo

conclusivo (una «pantalonnade», secondo quando scrive lo stesso Voltaire⁷⁵) si lascia andare al pentimento e ai rimorsi: «c'est moi qui suis puni. Il est donc des remords»; e ancora:

Dieu, que j'ai fait servir au malheur des humains, / Adorable instrument de mes affreux desseins, / Toi que j'ai blasphémé, mais que je crains encore, / Je me sens condamné, quand l'univers m'adore / [...] Père, enfans malheureux, immolés à ma rage, / Vengez la terre et vous, et le ciel que j'outrage. / Arrachez-moi ce jour, et ce perfide coeur, / Ce coeur, né pour haïr, qui brûle avec fureur (p. 265).

Nel finale di Modena non sembra esserci spazio per il sentimento e per la pietà, tutto è più crudo e anche più feroce.

Con il suicidio di Palmira il Profeta si sente come smarrito per la perdita dell'oggetto del suo desiderio, che fino all'ultimo cerca di conservare per sé («Va: ti scosta / abborrito! – gli urla Palmira morente, con parole che non troviamo in Voltaire – Rispetta almen quest'ora / Del mio morir»). Maometto si rivolge quindi disperato a Omar («Ahi ch'ella muore!... / Omar!...») il quale a propria volta lo fulmina con un secco «Profeta!»: tutte battute aggiunte da Modena e assenti nel testo originale (c.20v). Seguono i versi conclusivi di Maometto, privati di ogni riferimento al pentimento e preceduti dall'indicazione di una pausa estremamente significativa e apparentemente antidrammatica, che ha però il compito di interrompere l'andamento incalzante della scena e concentrare l'attenzione del pubblico sulle parole che stanno per essere pronunciate: «Intendo...» dice Maometto rivolto ad Omar; e poi: «Vil mio core / Taci non palesarti... Omar nascondi / Ch'io folleggiai d'amore e il truce fatto. / Guaj se cade la larva ond'io mi copro! / Svanisce il Dio, se in me tradito è l'uomo!».

V	M
M: Elle m'est enlevée... Ah! trop chère victime! / Je me vois arracher le seul prix de mon crime. / De ses jours pleins d'appas détestable ennemi, / Vainqueur et tout-puissant, c'est moi qui suis puni. / Il est donc des remords! ô fureur! ô justice! / Mes forfaits dans mon coeur ont donc mis mon supplice! / Dieu, que j'ai fait servir au malheur des humains, / Adorable instrument de mes affreux desseins, / Toi que j'ai blasphémé, mais que je crains encore, / Je me sens condamné, quand l'univers m'adore. / Je brave en vain les traits dont je me sens frapper. / J'ai trompé les mortels, et ne puis me tromper. / Père,	M: Ahi ch'ella muore!... / Omar!.. O: Profeta!... M: (pausa) Intendo... Vil mio core / Taci non palesarti... Omar nascondi / Ch'io folleggiai d'amore e il truce fatto. / Guaj se cade la larva ond'io mi copro! / Svanisce il Dio, se in me tradito è l'uomo! (c.20v)

⁷⁵ Cfr. G. Iotti, *Virtù e identità*, cit., p. 79. Sul rapporto fra Voltaire e la scena vedi anche M. Fazio, *Voltaire. Le lettere agli attori*, in «Acting Archives Review», A.II, n. 3, maggio 2012.

<p>enfants malheureux, immolés à ma rage, / Vengez la terre et vous, et le ciel que j'outrage. / Arrachez-moi ce jour, et ce perfide coeur, / Ce coeur, né pour haïr, qui brûle avec fureur. / Et toi, de tant de honte étouffe la mémoire; / Cache au moins ma foiblesse, et sauve encor ma gloire: / Je dois régir en dieu l'univers prévenu; / Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu. (p. 265)</p>	
---	--

Maometto ha vinto, e sulla sua vittoria rocambolesca si chiude il sipario. Ma il suo è un trionfo amaro e dalle tinte grottesche, e allude piuttosto alla sconfitta, altrettanto amara e grottesca, di chi, abbandonando le prerogative della ragione, contribuisce a tenere in piedi la «larva» che copre il potere.

* * *

Concluso il corso di recite a Torino dell'estate del 1858, Modena, per quel che ci risulta, non torna più su *Maometto*, nonostante non fossero mancati progetti al riguardo. Per esempio di recitarlo insieme a Luigi Taddei in una tournée ad Istanbul («quello sarebbe il teatro da far fortuna - scrive a Majeroni - ... grazie al palo»⁷⁶). Il progetto però rientra rapidamente, dal momento che Modena ne avverte subito l'irrealizzabilità su di un piano economico. Scrive infatti a Dell'Ongaro: «io non vado né a Costantinopoli, né a Smirne, né tampoco in Ispagna malgrado i replicati inviti e il luccicare delle Californie promesse. Il teatro italiano fuori d'Italia si chiama Ristori; non si va a recitare che con lei»⁷⁷. Una stagione del teatro italiano si stava ormai chiudendo e un'altra, ben diversa, nasceva sotto le insegne delle tournée mondiali dei nuovi divi *grandattorici*.

⁷⁶ Lettera ad Achille Maieroni del 4 dicembre 1857, in E, pp. 285-286.

⁷⁷ Lettera a Francesco Dall'Ongaro del 31 dicembre 1857, in E, p. 289.