

LEONARDO TERRUSI

DISDEMONA E IL MORO:  
IL DESTINO IN UN NOME  
E UN NOME 'MANCATO'

*Abstract:* Disdemona, the only proper name in the tale III 7 of Giovan Battista Giraldi Cinthio's *Hechatommiti*, is nevertheless emblematic of the author's onomastic practice, since it alludes to the main theme of the story: that of fate, understood as the sum of the influences that family environment, social stereotypes and race can have on the individual's life. A deeper look shows that around the same theme gravitates also the epithet of the male character: 'the Moor', who then becomes *Othello* in Shakespeare's transposition, taking shape as well as a resounding 'failed' name.

*Keywords:* destiny, 'double' theme, 'failed name'

Una delle 'esperienze onomastico-letterarie', per così dire, più singolari e interessanti del tardo Rinascimento è quella attestata nell'opera di Giovan Battista Giraldi Cinzio. Innovativa, anzitutto, rispetto al quadro teorico coevo, dominato dalla netta distinzione tra nomi 'veri', prescritti per la tragedia, e quelli 'inventati', riservati ai generi comici: distinzione da Giraldi superata aprendo il recinto del tragico all'inventività onomastica.<sup>1</sup> Ma originale risulta anche la continua sovrapposizione, nella sua opera, di tali distinti campi, il tragico e il comico, sia perché le novelle più celebri dei suoi *Ecatommiti* esibiscono una chiara ispirazione tragica, sia, più cogentemente, perché la maggior parte delle sue tragedie si fonda su altrettante novelle della raccolta, pubblicata nel 1565, ma che egli dichiara concepita sin dalla giovinezza, e comunque prima delle tragedie.<sup>2</sup>

Variate tipologie potrebbero a rigore individuarsi tra i nomi di questi testi (non escluse quelle miranti prevalentemente a produrre l'*effet de réel*), ma a prevalere nella percezione dei lettori di ogni tempo sono senza dubbio i

<sup>1</sup> Mi permetto di rinviare su questo al mio *Onomastica tragica: la riflessione sui nomi in tragedia nel dibattito cinquecentesco*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 113-21.

<sup>2</sup> La primazia cronologica delle novelle è rivendicata nella *Dedica* a Luigi d'Este (all'inizio della II Deca), ma, come scrive SUSANNA VILLARI (nella sua *Introduzione* a GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a c. di S.V., Roma, Salerno 2012, I, pp. XI-XII), «la lunga gestazione deve aver necessariamente comportato un più complesso rapporto di interferenza tra novelle e testi teatrali». Accertata è la corrispondenza con altrettante novelle di ben sette tragedie (su nove): *Orbecche* (II 2); *Altile* (II 3); *Antivalomeni* (II 9); *Arrenopia* (III 1); *Selene* (V 1); *Epizia* (VIII 5); *Eufimia* (VIII 10).

nomi giraldiani caratterizzati da più accesa inventività e lussureggiante esotismo, di cui sono celebre esempio quelli della tragedia di *Orbecche* e della corrispondente novella II 2: da quello dell'eroina eponima ai vari *Malecche*, *Allocche*, *Selina*, *Sulmone*, ecc., che, per quanto in apparenza improbabili, si rivelano modellati su nomi orientali.<sup>3</sup> Ma segnatamente a distinguersi, all'interno di tale categoria, sono i nomi improntati a un insistito etimologismo grecizzante, come quelli della tragedia *Arrenopia* e della nov. III 1, la cui protagonista è appunto una donna travestita in sembianze maschili, come trasparentemente denuncia il suo nome, dal greco *arrhenopós* 'di aspetto maschile'; ma si pensi, per proporre solo qualche altro rapido riscontro, a due personaggi della nov. III 5, la meretrice *Aselgia* (da confrontare con *aselgbeia* 'impudenza', *aselghés* 'impudente'), opposta ad *Agata* (< *agathé* 'buona'); o ancora alla 'fedele' *Emména* (< *emméno* 'resto fedele') e al compiacente consigliere *Colasse* (< *kólax* 'adulatore') della nov. IX 9, il cui protagonista è del resto «un re, il quale *Anonimo* chiameremo per non palesare il suo nome proprio»: caso che, oltre a costituire una delle più antiche attestazioni letterarie di un personaggio che avrà larghissima fortuna (quello di 'Anonimo', appunto), si distingue per l'effetto paradossale e straniante della trasformazione di un epiteto/etichetta indicante l'assenza del nome in un nome proprio a tutti gli effetti. Si tratta di una tipologia in verità rappresentata nella raccolta da una vera profluvie di esempi (a ben vedere inaugurata sin dal titolo *Ecatommiti* 'cento novelle'),<sup>4</sup> spiegandosi certo con la ricerca, oltre che di un effetto di straniamento rispetto all'onomastica comune, di un'immediata trasparenza allusiva del nome (pur non sempre ineccepibile sul piano etimologico), rivolta a illustrare il carattere o il ruolo del personaggio suo portatore, se non il tema stesso del racconto in cui esso compare. Del resto, frequentissime sono anche nei racconti di Giraldo le *interpretationes nominis* esplicite, o le chiose di autore e narratori intorno alle scelte onomastiche o al potere esercitato dai nomi. Circostanze che confermano come egli intendesse rivitalizzare e rifunzionalizzare il potenziale significativo del meccanismo etimologico (ormai immobilizzato e 'catacresizzato', per così dire, nell'onomastica greca attestata di generi coevi come la commedia).<sup>5</sup> E dunque, più che alla manieristica ripresa di un'antica consuetudine novelli-

<sup>3</sup> Più dettagliata rassegna ne propongo in *I nomi in tragedia nel dibattito tardorinascimentale*, «Italianistica» (*In memoria di Bruno Porcelli*, a c. di Alberto Casadei, Marcello Ciccuto, Davide De Camilli, Giorgio Masi, Luisa Avellini), XLII (2013), 3, pp. 196-207.

<sup>4</sup> Per i quali (come anche per l'interpretazione dei nomi precedentemente citati) si rinvierà alle puntuali chiose di Susanna Villari nell'edizione a sua cura, oltre che più in generale alla sua *Introduzione*, p. XXIV.

<sup>5</sup> In cui greci generalmente erano i nomi di amorosi, fanciulle e padroni: cfr. VALENTINA GRITTI, *Introduzione* a L. ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, Firenze, Cesati 2005, pp. 16-17.

stica, o alla tardiva emersione di un logoro etimologismo medievale, l'operazione giraladiana potrebbe ascriversi semmai a una suggestione neoplatonica non priva di altri illustri esempi cinquecenteschi (come gli *Asolani* bembiani o i *Ragionamenti* del Firenzuola).<sup>6</sup>

A esemplificare la complessità sottesa all'onomastica giraladiana, tradizionalmente liquidata come superficiale o esagerata,<sup>7</sup> può intervenire la settima novella della Deca III, quella, per intenderci, di Disdemona e del Moro di Venezia, senza dubbio la più celebre degli *Ecatommiti*, in virtù della ripresa che qualche anno più tardi (1603) ne darà William Shakespeare con il suo *Othello. The Moor of Venice*, a sua volta poi trasposto nei celebri libretti di Francesco Berio di Salsa per Gioacchino Rossini (1816), e soprattutto di Arrigo Boito per Giuseppe Verdi (1887). L'elemento onomastico più appariscente della versione originaria sta nel fatto che solo uno dei personaggi ha un nome proprio, *Disdemona*, appunto, mentre tutti gli altri sono designati con epiteti generici: il Moro (colui che diverrà *Othello*), l'*Alfieri/-o* (futuro *Iago*), sua moglie (*Emilia*), il *Capo di Squadra* (poi *Micheal Cassio*). *Disdemona*,<sup>8</sup> dunque, è l'unico nome proprio della novella giraladiana, ma esemplifica perfettamente, divenendone quasi paradigma, la tipologia allusivo-grecizzante di cui si è detto. È probabile infatti che, almeno nelle intenzioni di Giralda, il nome sia da far risalire a un greco *dysdaímon*, composto di *dys-*, preverbio negativo, e *daímon*, 'divinità, sorte, destino', assumendo dunque il significato di '[colei] che ha un destino avverso', dunque 'infelice' (sebbene non manchino ipotesi differenti).<sup>9</sup> Con tutta evidenza ciò coinciderebbe con la sorte del personaggio, vittima della folle gelosia del marito, il quale si lascia stoltamente subornare dall'insinuazione, avanzata dal crudele Alfieri, che la moglie lo tradisca con il Capo di Squadra.<sup>10</sup> Ancor più rilevante è il fatto che tali

<sup>6</sup> Cfr. FRANCO PIGNATTI, *La novella esemplare di Sebastiano Erizzo*, «Filologia e critica», XXV (2000), pp. 40-68: 63-64.

<sup>7</sup> Sprezzanti i giudizi di FRANCESCO FLAMINI, *Il Cinquecento*, vol. 8, Milano, Vallardi 1898, p. 260, o di ADOLFO GASPARY, *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Loescher 1891, vol. II, parte II, p. 210.

<sup>8</sup> La forma in *Des-*, poi prevalsa in rifacimenti e allusioni, nasce forse da un mero errore materiale della *princeps* shakespeariana: cfr. *The Arden Shakespeare. Othello*, a c. di Ernst Anselm Joachim Honigmann, London, Arden 2006.

<sup>9</sup> In particolare HENRY e RENÉE KAHANE, *Desdemona: A Star-Crossed Name*, «Names», XXXV (1987), 3-4, pp. 232-35, pensano che Giralda, la cui conoscenza del greco sarebbe stata assai approssimativa, intendesse semmai riferirsi a *deisidaímon* 'religiosa, timorata di Dio', e il tema della novella corrisponderebbe non all'infelicità ma alla fede di *Disdemona*. Per l'interpretazione invalsa cfr. EMIDIO DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 2000, s.v., p. 126; ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, I, p. 335.

<sup>10</sup> A distinguere la trama della novella dalla trasposizione shakespeariana è del resto la motivazione che spinge l'Alfieri: la sua infatuazione per la donna, tramutatasi in odio nel momento in cui ne

risonanze del nome siano marcate attraverso una reiterata *interpretatio nominis*, evocata implicitamente in sintagmi come «*infelice Disdemona*» (50)<sup>11</sup> e «*misera donna*» (52) con cui il personaggio è più volte indicato; e più apertamente nel commento della brigata dei narratori nell'introduzione alla novella successiva, dove, compiangendo la sorte di *Disdemona*, si biasima la scelta di quel nome malaugurato da parte del padre: «fu pianto il caso della *misera donna* [si noti la nuova occorrenza del sintagma], *biasimando il padre che le avesse posto nome d'infelice augurio*. E si diterminò, tra la brigata, *che essendo il nome il primo dono, che dà il padre al figliuolo, dovrebbe imporgliete e magnifico e fortunato*, come che bene e grandezza così gli volesse indovinare» (III 8, 2).<sup>12</sup> Si delinea così la curiosa e anzi paradossale parabola di questo nome, coniato dall'immaginazione di Giraldis quale esempio artificiale di un nome che non si dovrebbe mai dare a un figlio, e che invece al contrario (proprio grazie alle fortunate trasposizioni successive della storia da lui ideata) si trasformerà in un nome reale,<sup>13</sup> del tutto immemore del suo originario stigma negativo. Ma, al di là di questa notazione, ciò che forse più importa notare è come il nome della protagonista sia dalla brigata indicato quale elemento decisivo per l'estrazione di una 'morale' del racconto appena esperito. Una morale che corrisponde non all'esecrazione della gelosia del marito (come forse il lettore moderno si aspetterebbe, influenzato dalla versione shakespeariana), motivo di cui anzi non si fa affatto menzione, ma semmai al riscontro del potere, in tal caso nefasto, dei nomi, dell'influsso che essi cioè possono avere sulla sorte di un individuo, e quindi della responsabilità dei padri a cui spetta la loro imposizione. Che il tema detenga per Giraldis una speciale rilevanza lo conferma la sua inopinata ripresa, con sovrapposizioni pressoché letterali, nel *Primo dialogo della vita civile*, collocato insieme ad altri due *Dialoghi* all'inizio della Seconda Parte degli *Ecatommitti*, una sorta di *excursus* extradiegetico in cui l'autore rende esplicito il valore assegnato all'intera raccolta: quello appunto di un trattato civile, che coniuga la riflessione etica, politica e sociale con la casistica concreta delle varie novelle:

intuisce l'irrealizzabilità. Ancora, è lo stesso Alfieri nella novella a sopprimere materialmente *Disdemona*, con la complicità solo passiva del Moro, il quale non si suiciderà come nella tragedia, ma sarà prima esiliato e poi ucciso dai parenti della donna.

<sup>11</sup> Lo nota RENATO RAFFAELLI, *Otello*, Pesaro, Fondazione Rossini 1996, p. 39 nota 95; analogamente, la *Desdemona* shakespeariana sarà definita «ill-starr'd wench» 'fanciulla nata sotto una cattiva stella' (V 2).

<sup>12</sup> Da questo passo, si opinerà, potrebbe essersi originata la figura del padre (Brabantio) dell'*Otello*, assente nella novella giraldisiana, dove si accenna solo, più genericamente, a un'avversione dei parenti di *Disdemona* al matrimonio con il Moro.

<sup>13</sup> Cfr. DE FELICE, *Dizionario...*, cit., e ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi...*, cit.

Voglio che sappiate che il *primo dono, che fa il padre al figliuolo, è il nome*, col quale egli dee essere nomato per tutto il corso della sua vita. E però egli dee cercare di dargliele onorato, acciò ch'indi cominci con buono augurio la vita del fanciullo che si dee *avezzare* agli amaestramenti per ornarlo di virtù; perché pare che il nome sia quasi come un augurio della qualità dell'animo, che dee avere il fanciullo. E quindi è che io non ho mai lodati coloro che pongono nome a' lor figliuoli di Astorri, di Leoni, di Pardi, di Orsi, di Chiapini, di Cani, di Mastini, come i bambini si avessero ad assomigliare a simili fiere. Siano gli uomini nomati con nomi che portino seco grandezza e dignità, o religione e santità, e lascinsi i loro alle fiere silvestri (ed. cit., t. II, pp. 977-78).

La ripetizione della stessa riflessione conferma *a fortiori* la sua importanza per l'interpretazione della novella, suggerendo forse il vero motivo per cui quello di *Disdemona* è l'unico nome proprio che viene lì pronunciato: perché, insomma, è proprio in questo nome che si tematizza il 'sugo della storia'. Ma in che cosa davvero consiste quest'ultimo? Soltanto nell'intenzione di stigmatizzare l'imposizione da parte dei genitori di nomi di cattivo auspicio, come suggerirebbe la lettura più superficiale e 'ingenua'? Viene il sospetto che esso coincida in realtà con una riflessione più profonda sul ruolo che il 'destino' esercita sulla vita di un individuo: un destino inteso più ampiamente come somma di condizionamenti familiari e ambientali, di convenzioni sociali e culturali. A suggerire tale lettura è, oltre alla stessa etimologia del nome, la precisa caratterizzazione che la novella dà di *Disdemona*: sin dall'inizio ritratta come una donna che intende sottrarsi al futuro tracciato per lei da famiglia e convenzioni sociali. In questa chiave può esser letta già la sottolineatura iniziale da parte del narratore del fatto che *Disdemona* sia attratta dal Moro per la sua virtù e non per «appetito donnesco» (6), come vorrebbe invece uno stereotipo ampiamente diffuso: già in questo insomma *Disdemona* romperebbe gli schemi della condotta che da lei (pur in negativo) ci si attenderebbe. Ancor più eloquentemente, la novella rimarca subito dopo come *Disdemona* decida di sposare il Moro «ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono perché ella altro marito si prendesse che lui» (*ibid.*), caparbiamente sfuggendo, cioè, al disegno immaginato per lei dai suoi famigliari. A questo stesso quadro interpretativo può esser ricondotto il discorso che *Disdemona* rivolge alla moglie dell'Alfieri, quando, lamentandosi dell'improvviso cambiamento del suo amato *Moro*, divenuto malinconico e scostante (perché già roso dalla gelosia), ella dichiara il timore che il fallimento della sua unione potesse dare «esempio alle giovani di non maritarsi contra il voler de' suoi» (39),<sup>14</sup> alimentando viepiù il pregiudizio contro quelle che oggi chiameremmo unioni interetniche:

<sup>14</sup> Da ricondurre al tema, di tutta la Deca, dei matrimoni contratti contro la volontà dei genitori: VILLARI, ed. cit., p. 621.

«temo molto [...] che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la *natura* e il *cielo* e il *modo della vita* disgiunge da noi» (*ibid.*). La 'natura', il 'cielo', il 'modo della vita', il destino-*standard* di una donna della sua epoca disgiungerebbero e negherebbero insomma l'unione col Moro che Disdemona ha invece testardamente coltivato e perseguito. Ma più che un cedimento di Disdemona, per stanchezza o delusione, a quegli stessi pregiudizi, si leggerà in queste sue parole semmai il disappunto per la loro possibile riemersione, e dunque l'ennesima rivendicazione di una sfida e di un rifiuto. E allora, come si diceva, è proprio questo il tema al centro della vicenda del personaggio di Disdemona e anzi dell'intera novella: quello del destino, il 'destino' contenuto nel nome, quello avverso che alla fine la condurrà alla morte, ma anche quello da lei ostinatamente sfidato e rifiutato fino a quel punto.

Lo specifico onomastico della novella giraldiana starebbe dunque nel contrasto tra l'anonimato generale e la nominazione esclusiva, marcata per giunta da un'insistita *interpretatio*, di *Disdemona*: un contrasto che mira a suggerire, come s'è detto, la centralità del tema evocato dal nome. Eppure, è innegabile che, dell'onomastica di questo racconto, a colpire l'attenzione del lettore moderno sia anzitutto, semmai, un'assenza: quella del nome proprio del protagonista maschile. L'assenza, insomma, di quello che in Shakespeare diverrà *Otello*, uno dei nomi più potenti e celebri tra tutti i nomi creati dalla letteratura, come prova il suo statuto di antonomasia o deonimico ancor oggi vitale nel significato di 'geloso'.<sup>15</sup> Verrebbe anche in questo caso da chiosare, un po' malinconicamente, un altro paradosso: a fronte del massiccio impegno onomaturgico e della lussureggiante inventività onomastica, come si è detto in apertura, del Giraldi novelliere e tragediografo, a passare davvero alla storia è stato semmai un suo nome 'mancato'; quello di Otello, appunto. Un lavoro esegetico plurisecolare ha accumulato una serie pressoché inesauribile d'ipotesi sull'origine di questo nome. Posto che la sua paternità sia da ascrivere direttamente a un'iniziativa onomaturgica shakespeariana,<sup>16</sup> resta tuttavia ancora aperto il dibattito sulla

<sup>15</sup> Cfr. NUNZIO LA FAUCI, *Nomi propri, luoghi comuni*, in *I Nomi nel tempo e nello spazio*. Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, Pisa, 28 agosto-4 settembre 2005, a c. di Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Davide De Camilli, Bruno Porcelli, vol. I, Pisa, Edizioni ETS 2007, pp. 605-13.

<sup>16</sup> In regresso appaiono ipotesi di un attingimento da altre fonti coeve, come il *God's Revenge Against Adultery* di John Reynolds o l'anonimo *Euordanus. Prince of Denmark* (cfr. J. MADISON DAVIS, A. DANIEL FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, New York and London, Routledge 1995, pp. 686-88). Altra questione è se 'Cinthio' sia fonte integrale della tragedia (direttamente o attraverso il *Premier Volume des Cent Excellentes Nouvelles* di Chappuys, 1583, se non per tramite del Florio), o contaminata con altre fonti italiane (ad esempio con episodi dell'*Orlando* ariostesco): su questo

sua derivazione: da un raro nome (o cognome) del Veneto cinquecentesco? o piuttosto dal diminutivo di *Otho*, se non da *Oth(o)man*? oppure si tratta di un anagramma di *Thorello* (nome del marito geloso di un *play* di Ben Jonson, in cui lo stesso Shakespeare aveva recitato qualche anno prima)?<sup>17</sup> Non è questa la sede per addentrarsi nella questione, che del resto riguarda più la storia del *play* shakespeariano che quella del suo ipotesto giraldiano, sul quale qui si vuole indagare. Se proprio si vuol rimanere nei paraggi della tragedia inglese, interessante sarà semmai notare come al suo interno non cessi di agire la risonanza di un altro nome lì utilizzato per designare il medesimo personaggio, alternandosi a quello ufficiale di *Othello*. Mi riferisco a *the Moor*, ‘il Moro’, epiteto che si configura anch’esso come nome proprio, e non perché s’intenda qui riprendere l’ipotesi che si trattasse originariamente di un cognome (‘Moro’, appunto),<sup>18</sup> ma per l’uso che ne fa Shakespeare. Il quale infatti lo alterna, nelle battute dei personaggi, al nome ufficiale di *Othello*, che anzi compare solo nella scena III del I Atto.<sup>19</sup> Sino a quel punto il personaggio è invece designato, appunto, come *the Moor*, nome che continua a prevalere nelle battute dei suoi ‘detrattori’, come Iago o Brabantio, mentre *Othello* prevale tra i personaggi a lui legati da rapporti di accettazione e affetto, come Desdemona o Cassio. È una dialettica, quella tra *the Moor* e *Othello* (inaugurata sin dal titolo del *play* shakespeariano) che rientra dunque in quella particolare funzione ‘asemantica’ dei nomi che Pasquale Marzano ha definito «la messa in evidenza della frequenza e/o della qualità dei rapporti fra personaggi»,<sup>20</sup> e che in ogni caso non resta inerte sul piano dei significati, implicando, secondo alcuni, una problematica razziale,

cfr. JASON LAWRENCE, *‘Who the Devil Taught Thee So Much Italian?’: Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester University Press 2005, pp. 136 ss.

<sup>17</sup> DE FELICE, *Dizionario...*, cit., s.v., p. 292, pensa a un diminutivo di *Oto*, *Otto*, o dell’inglese antico *Otho*, *Odo* o *Otes*, o a un derivato da *Otello* o *Otelio* variante di *Odilio*; ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi...*, cit., I, pp. 992-93, ricordano che come primo nome *Otellus* è attestato sin dal XIII sec. (in Piemonte). TEOMAN SIPAHIGIL, *Othello’s name, once again*, «Notes & Queries», 18 (1971), pp. 147-48, lo correla al padre gesuita Girolamo Otello di Bassano (1519-81; deriva da *Othman* per F.N. LEES, *Othello’s name*, ivi, 8 (1961), pp. 139-41, da *Otone* per ROBERT F. FLEISSNER, *The Moor’s Nomenclature*, ivi, 25 (1978), p. 143. Una sintesi in *The Arden Shakespeare. Othello*, cit., pp. 333-35.

<sup>18</sup> Tesi risalente a RAWDON LUBBOCK BROWN, *Ragguagli sulla vita e sulle opere di Marin Sanuto*, Alvisopoli, Venezia 1837, vol. 1, nota 94, pp. 226-35; Shakespeare avrebbe infatti arricchito la storia con particolari tratti da ambasciatori veneziani e riscontrati nei *Diari* di Marin Sanudo, segnatamente per la figura di Cristofalo Moro, luogotenente veneziano a Cipro nel primo Cinquecento, che, come riferisce EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, VI, Orlandelli, Venezia 1853, p. 586, sposò nel 1515 una donna soprannominata per il suo temperamento *Dimonio Bianco*, da cui scaturirebbe ‘Desdemona’.

<sup>19</sup> Per voce del Duke of Venice: «Valliant Othello».

<sup>20</sup> PASQUALE MARZANO, *Le funzioni narrative dei nomi asemantici*, in *Quando il nome è «cosa seria»*. *L’onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, Pisa, Edizioni ETS 2008, pp. 59-76: 61.

e in altri termini la sospensione del personaggio tra assimilazione (*Othello*) e alienazione (*the Moor*).<sup>21</sup>

Si tratta di una dialettica che legittimamente potrebbe iscriversi all'interno del perturbante tema dei nomi del 'doppio'.<sup>22</sup> Ma ciò che più conta è che essa, anche in assenza di uno sdoppiamento onomastico *stricto sensu*, è presente in realtà già nella novella giraldiana, dove pur si concentra tutta all'interno di quell'unico nome con cui vi era designato il valoroso Capitano al servizio della Serenissima, devoto marito di Disdemona: il 'Moro', appunto – con la maiuscola, verrebbe da scrivere (così come in effetti è nella *princeps* e nelle edizioni antiche) –, un epiteto che si configura *naturaliter* come portatore di un contrasto, di un dissidio interno. Quello intercorrente tra il valore negativo che il termine 'moro' detiene nella tradizione letteraria e anzi, per così dire, nel 'discorso socio-culturale' coevo, e la connotazione immediata di magnanimità, di valore morale e militare, con cui senza mezzi termini è subito presentato nella novella giraldiana il personaggio. Risulta estranea a Giralardi, è vero, l'esplicita valenza razziale (e razzista) assunta dal termine in tutta una tradizione novellistica (da Masuccio a Bandello a Cornazzano),<sup>23</sup> ma una risonanza negativa sembra comunque caratterizzarlo ad esempio in *Ecatommitti* II 6, dove compare uno schiavo traditore ripetutamente definito come il «malvagio *moro*» o «*moro* astuto». E seppur indirettamente, una connotazione negativa dell'area semantica cui il nome 'moro' appartiene si dirama dal soprannome *Africano*, assegnato al protagonista della giraldiana novella I 4, esplicitamente chiosato come «cognome che al suo proprio nome si confacea», con allusione al blasone degli africani come persone rozze e ingenuie.<sup>24</sup> Pur emancipandosi dall'invalso pregiudizio razziale, l'epiteto conserva insomma anche in Giralardi un alone di diffidenza e di estraneità, e a confermarlo in ultima analisi è un passo della stessa novella di Disdemona, quello che descrive la reazione delle autorità veneziane alla notizia dell'omicidio di una loro concittadina da parte del Moro: un

<sup>21</sup> EDWARD BERRY, *Othello's Alienation*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 30 (1990), 2, *Elizabethan and Jacobean Drama*, pp. 315-33: 322.

<sup>22</sup> Sul quale è d'obbligo il rimando a DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Bruno Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 79-97.

<sup>23</sup> Sforandolo forse solo quando ricorda che Disdemona si era innamorata di lui «tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro». Cfr. per tutto KARINA FELICIANO ATTAR, *Genealogy of a Character: A Reading of Giralardi's Moor*, in *Visions of Venice in Shakespeare*, a c. di Laura Tosi, Shaul Bassi, Farnham and Burlington, Ashgate 2011, pp. 47-64. Sulla dialettica tra 'nero' / 'arabo' / 'musulmano' e, appunto, il più connotato 'moro' in Masuccio, cfr. RAFFAELE GIRARDI, *Raccontare l'altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Napoli, Liguori 2012, pp. 88-89.

<sup>24</sup> VILLARI, ed. cit., I, p. 143 nota 8.

passo in cui questi è definito «il barbaro».<sup>25</sup> D'altronde, nell'introduzione alla novella, il narratore Curzio, per definire la purezza richiesta alle donne, introduceva una similitudine di antica origine letteraria, che accosta quel pudore a un «candido armelino, senza punto di macchia» (3).<sup>26</sup> Difficile evitare l'impressione che l'eco di quel *candore*, simbolo di pudicizia muliebre, non si riverberi contrastivamente sulla presentazione, subito oltre, del *Moro*, non fosse altro che per evidenziare, e *contrario*, la natura davvero candida e pura dell'amore di Disdemona, contro apparenze e luoghi comuni, verso il suo capitano *Moro*.

Confermando la sua 'doppia' natura, il nome *Moro* assume dunque nel corso della narrazione un valore bifronte o, se si preferisce, di *vox media*. Contravvenendo alla sua latente accezione negativa, esso è attestato con un valore allocutivo 'neutro' nei discorsi diretti rivolti al personaggio da Disdemona (allocuzioni in cui 'Moro' assume davvero il sapore di nome proprio sostitutivo), o quando la donna parla di lui con la moglie dell'Alfieri.<sup>27</sup> Ma anche quando la stessa Disdemona sembra cedere allo stereotipo sulla natura irascibile e passionale dei mori,<sup>28</sup> si noterà come lei stessa conosca una reazione di stupore nel vedere il marito effettivamente adirarsi («fuor del suo costume ... *riscaldato*»), svelando dunque come il Moro, fino a quel momento, fosse rimasto almeno ai suoi occhi lontano da quel *cliché*,<sup>29</sup> lontano, insomma, dal 'destino' inscritto nella connotazione ovvia (per il tempo e per l'ambiente) del suo nome. È semmai il Moro stesso a cadere vittima dell'equivoco pregiudiziale che attornia la sua denominazione: già nella sua reazione alle parole della moglie appena citate, che invero il luogo comune dell'iracondia 'moresca' («A queste parole *più irato*, rispose il moro»). Poi soprattutto nel momento in cui il perfido Alfieri sferra l'argomento decisivo per far esplodere la gelosia del Capitano con una precisa insinuazione: che Disdemona lo abbia tradito perché le era «venuta a noia questa vostra *nerrezza*» (23): perché stanca, insomma, del suo essere *Moro*, si potrebbe commentare. Parole che danno corpo al pregiudizio razziale insito nel nome, ma che,

<sup>25</sup> «I signori veneziani, intesa la crudeltà usata dal *barbaro* in una lor cittadina, fecero dar delle mani addosso al moro in Cipri e condurlo a Venezia e con molti tormenti cercarono di ritrovare il vero» (58). La Villari chiosa: 'straniero'.

<sup>26</sup> L'espressione è già in Petrarca, *Tr. Mortis* I, 20, Ariosto, *Orl. Fur.* VI, LXIX, 2, e anche in Masuccio e Bandello.

<sup>27</sup> Cfr. rispettivamente: «le dava gran noia il vedere il *moro* turbato. E non ne sapendo la cagione, un giorno mangiando gli disse: 'Che vuole egli dir, *moro*, che poi che vi è stato dalla signoria così onorato grado, ve ne state tanto maninconico?'» (8-9); e «Io non so che mi dica io del *moro*» (39). Si tenga conto che la minuscola (*moro*) corrisponde a una scelta dell'edizione moderna da cui si cita (mentre il maiuscolo prevale, come si è detto, nelle edizioni a stampa antiche).

<sup>28</sup> «Ma voi mori sete di natura tanto caldi ch'ogni poco di cosa vi move ad ira e a vendetta» (21).

<sup>29</sup> Cfr. su questo ATTAR, *Genealogy...*, cit.

nonostante la loro falsità, commenta il narratore, «*passarono il core al Moro insino alle radici*» (24). È così che da questo punto in poi il Moro sembra arrendersi, aderendovi, a tutti i tratti del destino/*cliché* di cui il suo epiteto era portatore: nel convincersi che la moglie lo avesse trattato davvero da ‘moro’ (e cioè che la sua fosse in realtà un’infatuazione passeggera, conforme in ciò allo stereotipo dell’«appetito donnesco» verso la fisicità esotica dei ‘mori’); nell’abbandonarsi poi a quell’iracondia che, come la novella ricorda, si dice tipica dei ‘mori’. E ai pregiudizi sui mori egli cede anche (soprattutto) quando dà stoltamente credito alle insinuazioni dell’Alfieri, conformandosi in tal modo all’ingenuità attribuita agli ‘africani’, come non a caso rimarcherà il commento successivo della brigata: «Né meno fu biasimato il Moro, che troppo follemente avesse creduto».

Appare insomma evidente come in Giraldi il nome *Moro* sia al centro di un complesso ‘gioco’ di scarti, tra apparenza e verità, destino e libertà individuale, fungendo da conferma e anticipazione dell’esito tragico della novella. Ma è così che anch’esso mostra di gravitare intorno al tema centrale della novella, quello suggerito dall’*interpretatio* etimologica del suo unico nome proprio, *Disdemona*. Il tema del destino, che dunque è a ben vedere inscritto nelle risonanze di entrambi i nomi: il ‘destino’ a cui *Disdemona* aveva deciso di sottrarsi, il ‘destino’ a cui invece finisce per cedere il Moro.

*Biodata:* Leonardo Terrusi insegna Italiano e Latino nel Liceo «Flacco» di Castellaneta. Ha svolto attività di ricerca presso l’Università di Bari (dottorato, post-dottorato, assegno di ricerca), conseguendo l’abilitazione scientifica nazionale di seconda fascia per Letteratura italiana (10/F1) e Linguistica e Filologia (10/F3). Tra le sue pubblicazioni in volume l’edizione di L. Manfredi, *Philadelphia* (Bari 2003), le monografie *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano* (Bari 2005), *I nomi non importano* (Pisa 2012), il repertorio curato insieme a Bruno Porcelli *L’onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005* (Pisa 2006), la curatela, insieme ad Angelo Chielli, della miscellanea *Filologia e letteratura* (Bari 2014). È componente del Comitato di redazione di questa rivista, di cui ha curato insieme a Donatella Bremer e Matteo Milani il numero precedente.

lterrusi@libero.it