

PERSONA, COMUNITÀ, STRATEGIE IDENTITARIE

a cura di
Francesco La Mantia
Andrea Le Moli



PERSONA, COMUNITÀ, STRATEGIE IDENTITARIE

A cura di

Francesco La Mantia e Andrea Le Moli



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

VerbaManent/1

Persona, comunità, strategie identitarie

A cura di F. La Mantia e A. Le Moli

Direttore: Francesca Piazza

Comitato scientifico internazionale: Jagna Brudzinska (Ifis-Pan Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari (Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carvalho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster), Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-080-3

ISBN (online) 978-88-5509-082-7

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo

UPI Opera sottoposta a
UNIVERSITY peer review secondo
PRESS ITALIANE il protocollo UPI

© Copyright 2019 New Digital Frontiers srl
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)
90128 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

Alterità ed esotismo nella commedia per musica napoletana del Settecento: la *Dardanè* di Cerlone e Paisiello e le sue fonti

LUCIO TUFANO

La commedia per musica napoletana del Settecento accoglie volentieri la rappresentazione dell'altro e dell'altrove. Se nel primo cinquantennio i librettisti svolgono di preferenza il gomitolo dell'azione a Napoli o nelle sue vicinanze e vi introducono singoli personaggi appartenenti a etnie forestiere (armeni, cinesi ma soprattutto turchi, sia veri che finti)¹, nella seconda metà del secolo dislocazioni remote e affascinose vengono spesso prescelte allo scopo di rendere più vari e accattivanti gli allestimenti. In tal caso sono i personaggi napoletani a viaggiare e a giungere rocambolescamente in terre straniere per confrontarsi con strambe credenze, abitudini inconsuete e tradizioni bizzarre. La frizione tra nostrano ed esotico innesca equivoci dilettevoli ma, a un livello meno superficiale, lascia trasparire – sia pure nei modi semplificati e apparentemente innocui di un genere di largo consumo – le traiettorie dello sguardo che la civiltà europea rivolge a culture lontane e diverse. Interessante da questo punto di vista è la *Dardanè* di Francesco Cerlone musicata da Giovanni Paisiello per il Teatro Nuovo di Napoli nel 1772, che vorrei sottoporre in queste pagine a un breve esercizio di lettura.

¹Un'accurata rassegna è fornita da P. Maione, *Lo 'sbarco' dei turchi nella «commedja pe mmuseca» del primo Settecento*, in L. Sannia Nowé, F. Cotticelli, R. Puggioni (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Aracne, Roma 2005, pp. 173-187.

Bastino pochi cenni sugli autori, che occupano posti di rilievo nella tradizione operistica partenopea. Paisiello, all'epoca trentaduenne, ha già al proprio attivo larghi successi ed è specialmente apprezzato per le sue partiture comiche². Controversa – allora come ora – è invece la fama di Cerlone, anzitutto commediografo prolifico e solo occasionalmente poeta per musica, tanto celebre quanto bistrattato, amatissimo dagli attori e dagli spettatori ma severamente censurato dai critici per il limitato bagaglio culturale, la superficialità, la ricerca del facile effetto³. La sua produzione librettistica attende di essere perimetrata e perlustrata⁴.

Cerlone ricorre in più occasioni all'opzione esotica in quanto è ben consapevole delle sue potenzialità: «ho [...] per esperienza veduto – scrive – che quanto più per luogo dell'azione ci allontaniamo dalla nostra Italia, tanto più gradita riesce ad ogni spettatore; oltre l'utile che si ricava dal vedere sul teatro, come in uno specchio, i difetti di alcune nazioni o barbare o infedeli»⁵. In *Dardanè*⁶ egli sfrutta tale risorsa collocando la vicenda a «Mohilac, città maritima nell'Arabia Petrea sulle sponde del Mar Rosso»

²Valido e aggiornato è il profilo del compositore tratteggiato da L. Mattei nella 'voce' per il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 345-352; cfr. inoltre D. Foresio, *Il migrante dorato. Giovanni Paisiello, 1740-1816*, Bongiovanni, Bologna 2016.

³Sul personaggio cfr. la 'voce' di S. Giovanardi per il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 23, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, pp. 765-768; G. Maddaloni, *La lingua dell'opera teatrale di Francesco Cerlone*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna (XXV ciclo), Università degli studi di Napoli Federico II 2013.

⁴Insufficienti appaiono le schede di M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Sandron, Palermo 1914, pp. 308-321; sbrigativa e imprecisa è, in particolare, quella dedicata a *Dardanè* (pp. 319-320).

⁵Avviso all'*Amico e benigno lettore*, in F. Cerlone, *Commedie*, vol. 8, per Vincenzo Flauto [...] a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1771, pp. non num.; fondamentale a tal proposito è l'indagine di F. Cotticelli, *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, Turchini Edizioni, Napoli 2006, pp. 383-420.

⁶Leggo dall'edizione originale del libretto: *La Dardanè. Commedia per musica di Francesco Cerlone da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Napoli nella primavera di quest'anno 1772*, nella Stamperia Avelliniana, Napoli 1772 (esemplare consultato: Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Lo.3780).

(p. 3). Il toponimo, ancorché deformato, rimanda a un luogo reale, Mohila ovvero Kalaat-el-Moilah, corrispondente all'attuale al-Muwaylih in Arabia Saudita. Nella dicitura adottata, Cerlone rispetta inoltre la tradizionale suddivisione della penisola in tre zone: Petrea (dalla città di Petra) a nord, Deserta al centro e Felice a sud.

In questo scenario favoloso agiscono otto personaggi. Quattro provengono da Napoli e si esprimono in vernacolo, così da rispettare le specializzazioni professionali degli interpreti e il gusto vigente. Al gruppo appartiene la coppia principale, costituita dalla gentildonna Costanza, finita schiava in Persia e qui appellata Dardanè, e dal faceto Don Frasconio (a creare i ruoli furono due professionisti applauditissimi, il soprano Marianna Monti e il basso Gennaro Luzio, mattatore al Nuovo); figure secondarie sono la schiava Mariena e il Gran Cadì, che sotto le spoglie mediorientali cela origini partenopee e, coerentemente con la sua natura anfibia, comunica attraverso uno stravagante miscuglio di lingua franca e dialetto napoletano. Gli altri quattro protagonisti sono arabi e parlano in toscano; si tratta dei bellicosissimi fratelli Muzafer (interpretato da un soprano) e Zafira, di Muffac signore di Mohilac e del valoroso Zadir, che a differenza degli altri tre proviene dall'Arabia Felice.

Provo a restituire le linee principali del *plot*, indubbiamente arzigogolato ma – come cercherò di mostrare più avanti – assai meno strampalato di quanto sembri. Muzafer divorzia da Costanza/Dardanè, ma subito si pente del gesto impulsivo e vorrebbe risposarla. L'unico modo previsto dalle leggi è che la donna sia impalmata da un altro uomo e che questi a sua volta la ripudi. Muzafer, Zafira e il Gran Cadì assoldano a tal fine Don Frasconio come *hulla* («*Hulla* – avverte una nota – si chiama chi sposa un'araba per subito ripudiarla», p. 13) e gli promettono una notevole somma di denaro a patto che egli non consumi il matrimonio e lasci la moglie dopo poche ore. Frasconio accetta, ma quando i due restano da soli in una stanza senza luce, Costanza/Dardanè riconosce alla voce il suo promesso sposo partenopeo, dal quale nell'antefatto è stata separata in seguito a un'incursione di pirati. Frasconio si guarda bene dal tener fede alle promesse e pretende di restare unito all'amata ritrovata; il suo atteggiamento suscita le ire e le minacce dei tre arabi, a stento trattenuti da Muffac, garante delle leggi. Accecato dalla ge-

losia, Muzafer fa rinchiodare gli sposi in un labirinto abitato da un animale feroce affinché vengano sbranati, ma qui giunge inaspettatamente Zadir, figlio del facoltoso mercante di Aden Armarmottin e in debito con Frasconio che gli ha salvato la vita. Uccisa la belva, il giovane decide di aiutare la coppia e suggerisce a Frasconio di assumere la sua identità: se creduto ricco e di elevata condizione sociale, il napoletano potrà meglio rivendicare il diritto a rimanere sposato. Non senza impaccio, Frasconio interpreta il ruolo fittizio, ma Muzafer non gli crede e manda a chiedere informazioni ad Aden. Gli sposi si rassegnano al peggio perché sanno che al ritorno del messo saranno sbugiardati; prima che ciò accada, Zadir giunge con un sontuoso carico di preziose mercanzie e dichiara di essere un servo inviato da Armarmottin per soccorrere l'adorato figlio, avvalorando le proprie parole con l'esibizione di una (finta) lettera autografa. Zafira e Muzafer continuano a perseguire gli sposi, ma l'intervento di Muffac pone fine alle loro angherie e conduce alla felice conclusione dell'azione; mentre Frasconio e Costanza/Dardanè possono partire indisturbati per l'Egitto, vengono annunciati altri due matrimoni, quello del Gran Cadì con Mariena, che ha riacquistato la libertà, e quello di Muffac con Zafira⁷.

Nell'intrecciare tanti e diversi accadimenti, Cerlone oscilla tra gusto romanzesco e compiaciuta trivialità. La sua raffigurazione del contesto arabo procede per accumulo di luoghi comuni amministrati con noncuranza. E tuttavia proprio la mancanza di approfondimento rende interessanti le descrizioni dell'autore meridionale, utili a fissare le coordinate di un immaginario stereotipato e di un sentire diffuso. Il *modus vivendi* degli 'infedeli' è violento e spietato. Muzafer e Zafira, in particolare, sono campioni di un comportamento disumano che giunge a estremi grotteschi. Aggressivi negli atteggiamenti ed eccessivi nei furori, i due fratelli usano espressioni

⁷Ho riassunto fin qui la trama in base alla fonte letteraria. Devo però segnalare che la partitura autografa di Paisiello (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, 16.8.30-31) diverge vistosamente dalla stampa in più luoghi del primo e del secondo atto e propone addirittura due versioni alternative del terzo (cfr. M.F. Robinson, *Giovanni Paisiello. A thematic catalogue of his works*, with the assistance of U. Hofmann, vol 1: *Dramatic works*, Pendragon Press, Stuyvesant 1991, p. 127). Tuttavia tali varianti, pur cospicue, hanno ricadute trascurabili sugli aspetti che intendo sviluppare nel presente contributo.

che li sospingono oltre i confini della *civilité*. L'amazzonica Zafira si dichiara capace di agire come «una barbara tigre» e minaccia di fare a pezzi Costanza/Dardanè e di bere il suo sangue (p. 11). Muzafer non è da meno, visto che promette alla sposa ripudiata di squarciarle il petto con le sue stesse mani (p. 47) e medita di spaccare in due Frasconio e di svellergli il cuore (p. 68). Si dissociano da questa propensione alla barbarie il principe Muffac, che pur con qualche tentennamento mostra tratti di equità e di compassione, e soprattutto il valoroso Zadir, capace di gratitudine, lealtà e generosità.

La suggestione esotica incide in misura rilevante sul piano visivo. L'avvio dell'azione si svolge in camere connotate dalla presenza degli immancabili cuscini («origlieri») e di non specificati «ornamenti barbarici» (p. 5). Nel secondo atto il provvidenziale arrivo a corte di Zadir offre l'occasione per una magnifica sfilata aperta da cammelli «carichi di baulli e casse coperte da nobili tappeti» con sopra «un pappagallo, una scimia, un moretto o altro a capriccio» e chiusa da «schiavi neri» che recano «preziosi donativi in grandi bacili di argento consistenti in sculti vasi, abiti ricchi e sfarzosi, turbanti, sciabe, collane, borze, piume» (p. 55).

Nel testo fanno capolino termini che si riferiscono – in modo ora pertinente, ora fantasioso – alla cultura materiale e alla tradizione religiosa del Medio Oriente: la «galiota torchesca alesandrina» (p. 9) che nell'antefatto rapisce i protagonisti durante la navigazione; il non identificabile «tanzano», descritto come «strumento arabo a dodici corde che, toccato maestrevolmente, è grato ed armonioso più dell'arpa» (p. 22); gli angeli «Munchir» e «Nechir» (Munkar e Nakir), definiti a piè di pagina come «due spiriti che con armi infocate accendono vivo fuoco nei petti de' musulmani» (p. 34); o ancora il «Gran Divan», la «caravanzera», il «basar» (p. 48). Inoltre, nei segmenti lirici destinati al canto collettivo, un'improbabile parlata pseudo-araba funge da significante deprivato di responsabilità semantiche e ridotto a pura patina sonora, a riflesso fonico della *couleur locale*. Così accade sia nell'introduzione «Tutuas, aillach, Hallà» (scena I.1), sia nel numero per soli e coro «Scendi a noi, gran Salavatan» (scena I.9), corredato di apposita 'traduzione'. Giochi linguistici siffatti, che spesso si prolungano in esilaranti fraintendimenti, suggeriscono a Paisiello trattamenti peculiari basati sulla ripetizione meccanica di brevi incisi che esaltano la grana della

Allegro non tanto

In pre-sen-za del Ca-di io ri-pu-dio Dar-da-nè con il la-bro, con il co-re u-na vol-ta, du-e e
tre, u-na vol-ta, du-e e tre, ri-pu-dio, ri-pu-dio Dar-da-nè u-na vol-ta, du-e e tre.

Esempio 1 – G. Paisiello, *Dardanè*: «Tutuas, aillach, Hallà» (I.1), bb. 61-75

parola e ne moltiplicano l'effetto martellante.

E tuttavia *Dardanè* è testo tutt'altro che ingenuo, e nient'affatto sprovvisto si rivela il suo autore. Si osservi con maggiore attenzione l'introduzione dell'opera, occupata dal «solenne divorzio» di Muzafer e Costanza/Dardanè celebrato «secondo l'arabo costume» alla presenza di numerosi testimoni. Si consideri in particolare la formula pronunciata da Muzafer, evidenziata da Paisiello per mezzo del passaggio dall'iniziale *Andante* in 3/4 a un *Allegro non tanto* in 2/4 e di una declamazione nitida e ben scandita, come si conviene a una comunicazione ufficiale (esempio 1)⁸. In realtà qui Cerlone trasporta sulla scena un istituto realmente vigente nella civiltà islamica, ossia il ripudio mediante triplice dichiarazione pubblica noto come *talaq*. Sebbene la legge raccomandi che il marito ripeta la formula a distanza di ampi intervalli di tempo per lasciare spazio a un'eventuale riconciliazione, la pratica del triplice *talaq* simultaneo è storicamente documentata⁹. Ma c'è di più. Il diritto musulmano prevede pure che i due divorziati non possano risposarsi a meno che la donna, contratto un altro matrimonio con un soggetto diverso, resti vedova o venga di nuovo ripudiata. Il ricorso per tale

⁸Trascrivo dalla partitura autografa citata, vol. 1, cc. 19v-20v.

⁹Inverosimile, in questa scena, è semmai il fatto che Costanza/Dardanè proclami simmetricamente – sullo stesso disegno melodico innalzato di un'ottava – di voler lasciare l'odioso marito: «Io rinuncio Muzafer, / più marito mio non è, / co la vocca, co lo core / una vota, doie e tre» (p. 5); va da sé che il ruolo attivo e anzi paritario della donna nel *talaq* non trova riscontro nelle consuetudini dell'Islam.

effetto a un ‘marito temporaneo’ è attestato, ancorché deprecato. Il termine *hulla*, che nel libretto è utilizzato per definire il ruolo assegnato a Frasconio, si riferisce appunto a questa pratica (chi si presta all’unione fittizia andrebbe definito più propriamente *muhallil*)¹⁰.

Cerlone, d’altra parte, non è il primo a sviluppare il tema della sposa ripudiata e dell’*hulla*. La fortuna dell’argomento, che circola nella cultura europea dal principio del XVIII secolo, è stata in larga parte ricostruita dagli studiosi di Carlo Gozzi, in quanto il conte veneziano lo utilizza in una delle sue fiabe teatrali, *I pitocchi fortunati*¹¹. Provo dunque a riassumere origine e sviluppi di questa tradizione, ad aggiungere qualche dettaglio a quanto già noto e, soprattutto, a identificare le fonti specifiche alle quali Cerlone attinge per elaborare il proprio libretto. Il lettore tenga d’occhio l’onomastica dei personaggi e, soprattutto, metta in conto che probabilmente gli affioramenti censiti rappresentano solo una parte di una più ricca e ramificata avventura intertestuale.

Il punto di partenza è costituito dall’*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*, lunga novella che fa parte della raccolta *Les mille et un jours* apparsa per la prima volta a Parigi tra il 1710 e il 1712. L’opera, presentata come silloge di «contes persans» volti in francese, è in realtà una creazione originale di François Pétis de la Croix che, spacciandosi per mero traduttore, tenta con successo di sfruttare la dilagante fortuna della versione delle *Mille et une nuits* approntata da Antoine Galland e in corso di pubblicazione dal 1704. Nel racconto¹² si trovano tutti i principali nuclei narrativi e molti dei particolari che sostanziano la *fabula* della *Dardanè* di Cerlone e Paisiello.

¹⁰Traggo informazioni e definizioni da J.-P. Charnay, *Islamic culture and socio-economic change*, Brill, Leiden 1971, pp. 62-64.

¹¹Cfr. G. Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806). L’homme et l’oeuvre*, 2 tomi con num. unica delle pagine, Champion, Paris 1977, pp. 506-513; Id., *Carlo Gozzi e il teatro della «Foire»*, in «Problemi di critica goldoniana», 13 (2006), pp. 243-253; G. Herry, «*I pitocchi fortunati*», *les contes persans et «Mesure pour mesure»*, *ibi*, pp. 267-277.

¹²Cito dalla seconda edizione parigina: *Les mille et un jour [sic]. Contes persans*, La Compagnie des Libraires, Paris 1729, nella quale l’*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara* occupa le pp. 274-331 del vol. 1 e 1-65 del vol. 2; sulla struttura e il contenuto del racconto cfr. F. Hahn, *François Pétis de la Croix et ses «Mille et un jours»*, Rodopi, Amsterdam/New York 2002, pp. 101-109.

Due innamorati, Couloufe e Dilara, vengono improvvisamente separati a causa di una leggerezza commessa dalla fanciulla che scatena la rabbia di Mirgeah, re di Caracorom, e lo induce a scacciare il giovane, suo favorito. Dilara finisce sposa a Samarcanda dell'impulsivo Taher, figlio del ricco Mouzaffer, che la ripudia e poi si pente. Couloufe, ridotto a vivere di elemosina presso una moschea, viene assoldato come *hulla* per consentire ai due di ricongiungersi; il matrimonio temporaneo viene celebrato senza che gli sposi si vedano. Rimasti soli e al buio, i due si riconoscono alla voce e perciò l'indomani Couloufe dichiara di non voler ripudiare la moglie. Su suggerimento di Dilara, egli si spaccia per il figlio di un grande mercante di Cogenda per guadagnare tempo. Prima che il messo inviato ad accertare la verità ritorni e lo smascheri, il re di Samarcanda Usbec-Can, che ha visitato gli sposi sotto mentite spoglie per conoscerne le peripezie, mette in scena l'arrivo di un finto emissario del mercante di Cogenda che reca cammelli carichi di beni preziosi e una lettera fittizia; lo stratagemma fugge ogni dubbio circa l'identità di Couloufe e il re ordina che la coppia viva per sempre in un sontuoso appartamento del suo palazzo.

I contatti con la creazione di Cerlone sono evidenti, ma prima di poter sostenere un rapporto di derivazione diretta è necessario esaminare le persistenze e i mutamenti dei motivi appena isolati nelle diverse epifanie teatrali del soggetto che precedono *Dardanè*. La prima *pièce* ispirata all'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara* è *Arlequin hulla ou La femme répudiée*, atto unico a firma di Alain-René Lesage e Jacques-Philippe d'Orneval recitato a Parigi nel 1716¹³. Il transito dalla pagina alla scena non è casuale, visto che Lesage aveva collaborato con Pétis de la Croix alla stesura della sua silloge pseudo-persiana. In *Arlequin hulla* la vicenda, ambientata a Bassora, si presenta prosciugata e modificata in alcuni tratti salienti. La differenza fondamentale rispetto alla fonte consiste nel fatto che l'*hulla* e la moglie ripudiata, qui Arlequin e – si noti – Dardané, non hanno alcun legame pregresso e si incontrano per la prima volta al momento delle nozze. Inoltre la donna è innamorata del marito Taher, figlio di Moussafer, e per-

¹³Il testo è incluso in *Le théâtre de la Foire ou L'opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent*, vol. 2, chez Étienne Ganeau, Paris 1721, pp. 353-397.

tanto è atterrita all'idea di dover trascorrere la notte con un altro uomo. In barba ai patti, Arlequin vorrebbe consumare il matrimonio, ma Taher si ingegna di impedirglielo trattenendolo a cena, facendogli servire un liquore addizionato con sonnifero e ubriacandolo. Infine un suo servo fa irruzione travestito da luogotenente del cadì insieme a un drappello di finti arcieri e minaccia di giustiziare Arlequin, colto in flagrante nell'atto di bere vino. Per trarsi d'impaccio, l'*hulla* accetta a malincuore di rinunciare ai suoi diritti di sposo e si ritira in buon ordine; il breve componimento, dunque, sacrifica completamente l'elaborato stratagemma messo in campo nella novella per salvare la coppia principale. Un'innovazione piccola ma importante è l'introduzione della formula del *talaq*, assente nell'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*; un iman spiega infatti ad Arlequin che Taher, adiratosi con Dardané, ha pronunciato di fronte a due testimoni le parole prescritte dalla legge: «Dardané, je vous répudie / une fois, deux fois et trois fois» (p. 369).

Evidentemente il pubblico parigino è molto intrigato dal tema, se nel 1728 i *comédiens italiens* allestiscono un altro e diverso *Arlequin hulla*. Ne sono autori Pierre-François Biancolelli, figlio del più celebre Giuseppe Domenico detto 'Dominique' e perciò spesso indicato con lo stesso appellativo, e Jean-Antoine Romagnesi¹⁴. Sebbene il motivo dell'*hulla* resti centralissimo, cospicue sono le varianti rispetto alle due attestazioni precedenti. Ambientata in un'impresata isola, la *pièce* ripristina la conoscenza pregressa tra la moglie ripudiata Fatime e l'*hulla* Arlequin, protagonisti di un indimenticabile *flirt* in Marocco e subito costretti a separarsi. A differenza delle sue omologhe Dilara e Dardané, Fatime è donna emancipata e sbarazzina e perciò si compiace di aver riacquistato la libertà attraverso il divorzio. Il marito pentito Acmet assolda l'*hulla* e gli impone di non guardare la sposa, temendo che la bellezza della fanciulla lo faccia invaghiare. Di notte, al buio, i due si riconoscono non per il timbro della voce, ma grazie alla narrazione delle rispettive disavventure. L'intervento finale del benefattore

¹⁴Dominique [P.-F. Biancolelli] - [J.-A.] Romagnesi, *Arlequin hulla et La revue des theatres. Comédies en un acte*, Briasson, Paris 1731, pp. 1-52; per i numeri musicali che corredevano la *performance* cfr. J.-J. Mouret, *Quatrième recueil des divertissemens du Nouveau Théâtre Italien*, chez l'Auteur, Paris s.a.; non mi risulta che questa *pièce* sia stata presa in considerazione nell'ambito degli studi gozziani.

è soppiantato da un abusato espediente teatrale, ossia l'agnizione per mezzo di un oggetto: un prezioso bracciale rivela che Fatime è figlia del cadì, il quale, anziché punire l'*hulla* per aver mancato alla parola data, concede ai due innamorati di rimanere uniti nonostante le proteste di Acmet.

L'*Arlequin hulla* del 1728 non sembra alimentare *I pitocchi fortunati* di Carlo Gozzi¹⁵, che si riallaccia piuttosto al racconto di Pétis de la Croix e all'atto unico di Lesage e d'Orneval. La «fiaba tragicomica in tre atti» viene rappresentata per la prima volta a Parma nel 1764 e presto ripresa a Venezia, dove gode di perdurante fortuna¹⁶. L'autore vi combina con maestria vicende indipendenti che convergono solo alla fine. Regista del gioco d'incastri è Usbec, re di Samarcanda, il quale, travestito da iman presso una moschea, sollecita e raccoglie i racconti di quattro mendicanti (Saed, Pantalone, Brighella e Truffaldino) e ne indirizza le azioni al fine di ripristinare la giustizia e di punire il perfido visir Muzaffer, responsabile di infami soprusi. Noto incidentalmente come già in questa cornice si infiltrino elementi provenienti dalle due fonti francesi: l'ambientazione a Samarcanda, i nomi degli antagonisti e la figura dell'indigente che staziona presso la moschea, fugacemente impersonata dallo stesso Usbec e poi moltiplicata nei pitocchi. Le dimensioni e gli obiettivi del presente contributo non mi consentono di inseguire Gozzi nei meandri del suo vertiginoso periplo drammaturgico. Uso dunque violenza al testo e ne estrapolo la sola linea incentrata sul tema dell'*hulla*¹⁷. Si tratta della vicenda di Saed, la quale d'altra parte è la più ampia delle quattro storie intrecciate e l'unica che non abbia per protagonista una maschera. In essa l'autore veneziano offre la trasposizione teatrale più completa dell'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*, della quale riprende tutti i tratti salienti non senza sensibili ritocchi. Ritroviamo perciò la separazione degli amanti, Saed e Zemrude, dovuta all'indiscrezione della donna che scatena l'ira del re Mirgeano; il divorzio di Zemrude dal ricco marito Tartaglia, sia pure con una variante significativa nella formula utilizzata («ho eseguita la legge tartara. Le sono andato dinanzi, l'ho guardata con un zeffo infernale, ho gridato tre volte:

¹⁵Cfr. C. Gozzi, *Opere*, vol. 2, per il Colombani, Venezia 1772, pp. 299-397.

¹⁶Le notizie si ricavano dalla prefazione che si legge *ibi*, pp. 301-303: 302.

¹⁷Si vedano le scene I.4 e II, II.4-8, III.1-5, 10-II e 14 dei *Pitocchi*.

“ti ripudio, ti ripudio, ti ripudio” e pu, e pu, e pu, le ho sputato tre volte in faccia e l’ho ripudiata», pp. 330-331); il pentimento per il gesto compiuto e il ricorso a un *hulla* (ma Gozzi scrive *ulla*); l’incontro degli innamorati in una camera senza luce, il riconoscimento per mezzo della voce e il successivo rifiuto dell’*hulla* di rinunciare alla sposa. Anche il salvataggio della coppia ricalca l’espedito dilatorio della novella ma ne abbrevia lo sviluppo, giacché l’arrivo delle ricche mercanzie da Cogenda non è mostrato in scena bensì solo annunciato. La funzione di *deus ex machina* è assegnata da Gozzi al re Usbec, così da istituire un felice collegamento tra la cornice e la storia di Saed. Alla figura del cadì corrisponde il visir Muzaffer, che però è giudice corrotto e accecato dalla cupidigia. Gozzi, dunque, segue da vicino la traccia della novella pseudo-persiana, ma tiene sul suo scrittoio anche l’*Arlequin hulla* del 1716, tanto è vero che utilizzerà i nomi di Dardanè e Taer nel *Mostro turchino*. Diverso, però, è il senso delle due esperienze sceniche: se l’atto unico di Lesage e d’Orneval, pur nelle sue limitate pretese, è una critica morale dei costumi europei sviluppata attraverso arguti e ironici parallelismi con il mondo persiano, la fiaba di Gozzi è una riflessione politica sull’esercizio del potere e sulla sua esposizione alle derive della corruzione e della prepotenza.

Come si colloca Cerlone rispetto alla costellazione testuale fin qui descritta? Di primo acchito, l’ipotesi che egli abbia tenuto presente la creazione di Gozzi risulta allettante. Com’è noto, il commediografo meridionale conosceva e apprezzava la produzione dell’illustre collega veneziano, del quale rielaborò liberamente quattro fiabe teatrali e tre drammi spagnoleschi¹⁸. E tuttavia alcuni elementi inducono a escludere che *I pitocchi fortunati* costituiscono il modello di *Dardanè*. Il primo è di ordine cronologico: l’opera di Paisiello va in scena nella primavera del 1772, mentre la prima edizione dei *Pitocchi* dovrebbe risalire agli ultimi mesi dello stesso anno¹⁹. Questo ostacolo, in realtà, non è insuperabile. È stato dimostrato che le creazioni sceniche gozziane circolavano ampiamente ben prima della pubblicazione

¹⁸Cfr. J. Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi a Napoli: adattamenti, notizie, perplessità*, in «Rivista di letteratura italiana», 33/2 (2015), pp. 37-50.

¹⁹Cfr. Id., *L’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La bibliofilia», 107 (2005), pp. 43-68: 53, n. 24.

sia attraverso copie manoscritte, sia grazie alla mobilissima attività delle compagnie teatrali²⁰. I fattori sostanziali che mi inducono a sostenere la non contiguità dei due lavori e, quindi, l'indipendenza di Cerlone da Gozzi sono tutti interni ai testi. Di fatto, in *Dardanè* non vi è alcun ingrediente che Cerlone non potesse ricavare dall'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara*, disponibile anche in italiano²¹, e/o dal primo *Arlequin hulla*²². Dal conte pseudo-persiano provengono gli snodi fondamentali della *fabula*, le funzioni dei personaggi principali e alcuni dettagli peculiari, specialmente per quanto riguarda lo stadio del salvataggio. Nel testo di Lesage e d'Orneval, Cerlone trova in più la formula del *talaq* simultaneo, ricalcata quasi alla lettera, e soprattutto il nome della protagonista femminile; una significativa somiglianza lega inoltre le scene I.2 dell'atto unico francese e I.5 del libretto napoletano, entrambe contenenti la prima apparizione del personaggio destinato a servire da *hulla*. Di contro, in *Dardanè* non è dato trovare nessuno dei tratti caratteristici o esclusivi della fiaba di Gozzi. D'altra parte trovo poco economico supporre che Cerlone si sia preso la briga di espiantare la vicenda di Saed dall'intricato viluppo dei *Pitocchi*, di liberarla faticosamente dalle aderenze alle altre componenti di quella ingegnossissima costruzione e di recuperare gli elementi in essa soppressi o compressi attraverso una paziente collazione con le precedenti incarnazioni del soggetto. Al contrario, l'*Histoire de Couloufe et de la belle Dilara* e l'*Arlequin hulla* del 1716 contengono tutti i materiali utilizzati dal drammaturgo partenopeo, che a

²⁰Cfr. Id., *Carlo Gozzi a Napoli*, cit., pp. 45-48.

²¹La raccolta di Pétis de la Croix era stata tradotta sin dal 1720: cfr. *Novelle persiane divise in mille ed una giornata*, 5 voll., presso Giovanni Malachin & Sebastian Coletti, Venezia 1720; altre edizioni italiane seguirono nel corso del secolo.

²²La scarsa bibliografia cerloniana non segnala contatti con questi testi; tuttavia Scherillo indica le *Mille e una notte* come una delle fonti d'ispirazione dell'autore (cfr. *L'opera buffa*, cit., pp. 308-309 e 311, n. 1), e ciò può far ipotizzare più ampiamente una sua dimestichezza con la novellistica di ispirazione orientale; di Lesage il napoletano conosceva senz'altro il romanzo *Le diable boiteux* in quanto lo indica come modello di un suo precedente libretto: cfr. l'avviso *Al rispettabile pubblico* premesso a *L'osteria di Marechiaro. Commedia per musica di Francesco Cerlone da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini l'inverno di quest'anno 1768*, per Vincenzo Flauto, Napoli 1768, pp. 3-4 (esemplare utilizzato: Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Lo.2539).

quelli aggiunge elementi accessori in parte obbligati (gli amori delle coppie secondarie) e in parte di libera invenzione (il labirinto con la belva feroce) all'insegna di un'attitudine contaminatoria consueta. Un modo di procedere, questo, coincidente con la franca dichiarazione che Cerlone inserisce nella prefazione di un altro suo libretto, *L'osteria di Marechiaro* del 1768:

o buone o triste, le mie commedie sono mie; e se da qualche libro traggo talvolta un spiritoso pensiero, non sono solo né il primo, ma sieguo le traccie non solo del celebre Metastasio, Goldoni e Chiari, ma eziandio di tutti i poeti del nostro secolo. Se da qualche commedia già stampata ne prendessi gran porzione, o da qualche soggetto all'impronto, e ne formassi un'altra, sarei degno di taccia e meriterei la burla; ma prender qualche idea da libri graziosi ed eruditi è stile lodevole ed usato da' più eccellenti maestri²³.

Attraverso la vivace rielaborazione del fortunato soggetto 'arabo' ma in realtà 'persiano' e in fin dei conti francese, Cerlone giunge a una rappresentazione dell'alterità in chiave puramente ludica, nella quale il confronto tra il qui e l'altrove è occasione di lieto sorriso più che di approfondita riflessione²⁴. Una piccola chiosa: il tema dell'*hulla* non si esaurisce musicalmente con *Dardanè* e, superata la svolta del secolo, trova un'ulteriore declinazione in un fortunato *opéra-comique* del 1805, *Gulistan ou Le hulla de Samarcande* di Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière e Nicolas Daylarc. Ma questa è un'altra storia.

²³*Ibidem*; analoghe dichiarazioni si leggono in riferimento alla commedia *La sofferenza premiata*: cfr. l'avviso *Al benigno lettore*, in F. Cerlone, *Commedie*, vol. II, a spese di Giacomo-Antonio Venaccia, Napoli 1775, pp. non num.

²⁴A proposito dell'esotismo cerloniano, F. Cotticelli, *Problemi della drammaturgia*, cit., p. 395, parla giustamente di «un principio ludico e commerciale [...] e solo in ultima analisi uno sguardo al di là del proprio orizzonte [...] che non lascia spazio ad un'autocritica di sé, ma ad un ulteriore distanziamento del 'barbaro' e dell'«infedele», teso forse al rafforzamento di un'identità culturale».

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Dicembre 2019
Presso la ditta Photograph s.r.l. - Palermo
Progetto grafico di copertina: Luminita Petac
Editing e Typesetting: Gabriele Schimmenti