



**Citation:** Javier Gutiérrez Carou (2021) Estetica, testo e spettacolo da Venezia a Napoli: Francesco Cerlone adattatore de *I due fratelli nimici* di Carlo Gozzi. *Diciottesimo Secolo* Vol. 6: 133-147. doi: 10.36253/ds-12510

**Copyright:** © 2021 Javier Gutiérrez Carou. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.net/index.php/ds>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Editor:** Valeria Tavazzi.

Saggi

## Estetica, testo e spettacolo da Venezia a Napoli: Francesco Cerlone adattatore de *I due fratelli nimici* di Carlo Gozzi

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Abstract.** After exploring some of the possible channels of contact between Carlo Gozzi and the sphere of Neapolitan theatre, this study presents an analysis of the points of convergence and divergence between Gozzi's *I due fratelli nimici* and Francesco Cerlone's adaptation of the same play, giving special attention to consequences of aesthetics, ideology and spectacle.

**Keywords.** Francesco Cerlone, Carlo Gozzi, 18th century, theatre, dramaturgy.

### 1. I TESTI: UN'IPOTESI DI DATAZIONE

Il napoletano Francesco Cerlone (1722 - 1783?)<sup>1</sup> è autore delle riscritture di quattro fiabe teatrali e di tre drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: da una parte *Il re de' genj o sia La schiava fedele*, *Il mostro turchino*, *Zobeide o sia Il mago Sinadab*, e *La donna serpente* e, dall'altra, *Gl'inganni dell'immaginazione o sia le due notti affannose*, *L'aquila d'Aragona*, o *sia i due fratelli nemici* e *Il moro di corpo bianco*<sup>2</sup> (Tab. 1):

<sup>1</sup> Per tutti i dati riguardanti la biografia del Cerlone, cfr. l'efficace riassunto presente in G. Madaloni, *La lingua dell'opera teatrale di Francesco Cerlone* (tesi di dottorato inedita; tutor: N. De Blasi; cotutor: P. Bianchi), Napoli, Università degli Studi di Napoli "Federico II" 2013, pp. 1-31; e S. Giovanardi, s.v. «Cerlone Francesco», in *Dizionario biografico degli italiani* (<[www.treccani.it/enciclopedia/francesco-cerlone\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-cerlone_(Dizionario-Biografico)/>); 25/09/2020). La sua morte dovette necessariamente avvenire prima del 1785, dato che nel volume XX edito dal Venaccia si legge: «Le Commedie del nostro Concittadino Poeta Francesco Cerlone, essendo state ricevute da tutte le Nazioni [...] m'invogliarono a non defraudare il Pubblico di altre composizioni, che il nostro Autore nella sua morte avesse potuto lasciare...»; *Giacomo Antonio Venaccia al cortese lettore*, in F. Cerlone, *Commedie. Tomo Vigesimo*, Giacomo-Antonio Venaccia, Napoli 1785.

<sup>2</sup> Per le edizioni delle opere del Cerlone e, dunque, dei suoi adattamenti di testi di Carlo Gozzi si veda A. Scannapieco, *Un editore goldoniano nella Napoli del secondo Settecento* e l'appendice *Per un catalogo dei libri editi da Giacomo-Antonio Venaccia (1751-1785)*, «Problemi di critica goldoniana», IV, 1997, pp. 7-152; *Prospetto delle edizioni delle opere di Francesco Cerlone* pubblicato in appendice a F. Cotticelli, *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2006, pp. 383-420: 409-420. Mentre correggiamo le bozze del presente articolo è uscito anche il saggio di A. Scannapieco, *Da Venezia a Napoli, da Goldoni a Cerlone*, «Studi goldoniani», XVII, n.s., 9, 2020, pp. 27-54, che contiene alle pp. 38-54, una nuova

Tabella 1.

Carlo Gozzi	Francesco Cerlone	
Titolo originale ed edizione <i>princeps</i>	Titolo adattamento	Edizione
<i>Il mostro turchino</i> (Colombani II, 1772)	<i>Il mostro turchino</i>	Venaccia, XIV, 1778 Venaccia, XIV, 1796 Masi, XIX, 1828
<i>Il re de' geni o sia La serva fedele</i> (Colombani III, 1773; intestazione delle pagine del testo: <i>Zeim, re de' geni</i> )	<i>Il re de' geni o sia La schiava fedele</i>	Venaccia, XIV, 1778 Venaccia, XIV, 1796 Masi, XIX, 1828
<i>Zobeide</i> (Colombani II, 1773)	<i>Zobeide o sia Il mago Sinadab</i>	Venaccia, IX, 1780 Venaccia, XV, 1780
<i>La donna serpente</i> (Colombani II, 1773)	<i>La donna serpente</i>	Venaccia, XVIII, 1785 Masi, XVIII, 1828
<i>Le due notti affannose o sia Gl'inganni dell'immaginazione</i> (Colombani V, 1773)	<i>Gl'inganni dell'immaginazione o sia Le due notti affannose</i>	Venaccia, XVIII, 1785 Masi, XVIII, 1828
<i>I due fratelli nimici</i> (Colombani V, 1773; prefazione: <i>Il re tisico o sia I due fratelli nimici</i> )	<i>Laquila d'Aragona o sia I due fratelli nemici</i>	Venaccia, XIX, 1785
<i>Il moro di corpo bianco</i> (IX pseudoColombani, 1787)	<i>Il moro di corpo bianco</i>	Venaccia, XX, 1785

Purtroppo i dati sull'operato teatrale del Cerlone sono molto scarsi. In un nostro precedente saggio<sup>3</sup>, tenendo conto della presenza della maschera di Pulcinella nelle versioni cerloniane dei testi del veneziano, ipotizzavamo che gli adattamenti delle fiabe gozziane potessero essere stati realizzati fra gli anni 1760-1767 (idea che, alla luce delle indagini del Prota-Giurleo<sup>4</sup>, sembra definitivamente da scartare) o, molto più probabilmente, dopo il 1774<sup>5</sup>, mentre le versioni dei testi spagnoleschi

necessariamente dovevano appartenere a un periodo posteriore all'ultimo degli anni indicati<sup>6</sup>.

## 2. I CRITERI DI UNA SCELTA

Non è facile determinare i criteri seguiti dal napoletano per scegliere quali drammi del Gozzi proporre al pubblico partenopeo. Se partiamo dall'ipotesi di datazione dei testi del Cerlone che li vede posteriori al 1774 e, dunque, accettiamo che il Nostro poté avere a disposizione i volumi dell'edizione Colombani<sup>7</sup> del veneziano,

appendice sulle *Edizioni del teatro di Cerlone*. Gli adattamenti gozziani si trovano nei seguenti volumi delle opere del Cerlone edite dal Venaccia: *Il re de' genj e Il mostro turchino* (tomo XIV, 1778 e 1796); *Zobeide* (tomo IX, 1780 e XV, 1780); *La donna serpente e L'inganno dell'immaginazione, o sia Le due notti affannose* (tomo XVIII, 1785); *Laquila d'Aragona, o sia I due fratelli nemici* (tomo XIX, 1785); *Il moro di corpo bianco* (tomo XX, 1785). Nei volumi pubblicati dal Masi troviamo *La donna serpente e Gl'inganni dell'immaginazione, o sia Le due notti affannose* nel vol. XVIII (1828); e *Il re de' geni e Il mostro turchino* nel vol. XIX (1828). L'unica copia pervenutaci della prima edizione Venaccia che ci risulti è quella conservata presso la Bibliothèque National de France, attualmente consultabile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k326792r?rk=42918;4>.

<sup>3</sup> Cfr. J. Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi a Napoli: adattamenti, notizie, perplessità*, «Rivista di letteratura italiana», XXXIII, 2015, 2, pp. 37-50.

<sup>4</sup> U. Prota-Giurleo nel suo *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino 1962, p. 287 afferma infatti che Domenico Antonio di Fiore morì nel 1755 (a ricordare il dato è stata A. Scannapieco, *Da Venezia a Napoli, da Goldoni a Cerlone*, cit., p. 41 n).

<sup>5</sup> A. Scannapieco ricorda come unica ipotesi presente nel nostro saggio del 2015 quella di una doppia stagione di adattamenti gozziani da parte del Cerlone: «[Javier Gutiérrez Carou] giunge ad ipotizzare "una doppia stagione gozziana nella produzione del napoletano in perfetta coincidenza con le due fasi pulcinellesche cerloniane [fasi che lo studioso ascrive ai Pulcinella Di Fiore per il 1760-1767 e Cammarano dal 1774 in poi], dato che in tutti gli adattamenti dal Gozzi è sempre presente la maschera dello zanni: la prima, 1762-1767, per le versioni delle fiabe,

e la seconda, dal 1774 in poi, per i rifacimenti di drammi di ispirazione spagnola» (ivi, p. 39). La studiosa dimentica che, in realtà, affermavamo come più probabile (e ora riteniamo unica possibile alla luce dei dati precedentemente ricordati) una seconda ipotesi che assegnava tutti gli adattamenti cerloniani di opere di Gozzi a un periodo posteriore al 1770, infatti, dopo diversi ragionamenti, concludevamo: «a nostro avviso, dunque, sembra più plausibile pensare a un'unica stagione gozziana negli anni Settanta» (Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi a Napoli*, cit., p. 40).

<sup>6</sup> Si ricordi che le prime veneziane dei drammi spagnoleschi di Gozzi ebbero luogo nelle seguenti date: *Le due notti affannose*: 5/1/1771; *I due fratelli nimici*: ?/1/1773; *Il moro di corpo bianco*: ?/1/1776 (Fabio Soldini indica come data precisa della *première* il 20 gennaio; cfr. C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Regione del Veneto-Marsilio, Venezia 2004, p. 34). Per la datazione di questi testi si vedano le relative schede analitiche curate, rispettivamente, da Javier Gutiérrez Carou e Joaquín Espinosa Carbonell, Javier Gutiérrez Carou e Rita Unfer Lukoschik, e Susanne Winter, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Lineadacqua, Venezia 2011.

<sup>7</sup> *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Paolo Colombani, Venezia 1772-1774 (otto volumi, a cui furono aggiunti ulteriormente: *Tre opere teatrali del Conte Carlo Gozzi*, cioè *La donna innamorata da vero*, *Il moro di corpo bianco*, *Il Metafisico*, che formano il tomo IX delle sue opere, Fogliolini,

pubblicati fra il 1772 e il 1774, osserveremo che tre delle fiabe da lui scelte (*Donna serpente*, *Zobeide* e *Mostro turchino*) sono presenti nel secondo volume Colombani (1772), mentre la *princeps* dell'altra (*Re de' geni*) si riscontra in quello successivo, il terzo (1772, ma più probabilmente 1773)<sup>8</sup>.

Secondo i dati offerti da Gozzi nelle prefazioni delle sue fiabe, tenendo conto del loro maggiore o minore successo, misurato secondo il numero di repliche a Venezia al momento della rappresentazione, possiamo stabilire il seguente ordinamento:

	Elementi magici	Première	Repliche	Volume Colombani
<i>L'augellino belverde</i>	Sì	1765	19	III
<i>La donna serpente</i>	Sì	1762	18	II
<i>Il corvo</i>	Sì	1761	16	I
<i>Il re cervo</i>	Sì	1762	16	I
<i>Il mostro turchino</i>	Sì	1764	14	II
<i>Il re de' geni</i>	Sì	1765	12	III
<i>Zobeide</i>	Sì	1763	11	II
<i>I pitocchi fortunati</i>	No	1764	8	II
<i>L'amore delle tre melarance</i>	Sì	1761	7	I
<i>Turandot</i>	No	1762	7	I

Se osserviamo con attenzione i testi adattati dal Nostro, potremo constatare che Cerlone fece a meno delle fiabe prive di elementi magici e meravigliosi (*Turandot* e *I pitocchi fortunati*, le quali, inoltre, appartengono al gruppo di quelle che ebbero un minore successo)<sup>9</sup>. Tuttavia, tenendo conto di questo parametro, sarebbe sta-

Venezia 1787; e *Opere del Conte Carlo Gozzi. Tomo X, che contiene La figlia dell'aria, Bianca di Melfi, Cimene Pardo*, Curti q. Vitto, Venezia 1792, alcuni di essi editi prima singolarmente; cfr. J. Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica, con un inedito componimento in veneziano*, Supernova, Venezia 2006, pp. 93-95). Sui problemi di datazione dei dieci volumi cfr. Id., *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, «La Bibliofilia», CVII, 2005, 1, pp. 43-68, e Id., *Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, «La Bibliofilia», CVII, 2005, 2, pp. 171-173, saggi in cui, inoltre, è possibile consultare gli indici particolareggiati; per quanto riguarda lo smercio della collana e, dunque, il successo dell'impresa e l'ipotetica circolazione dei testi: Id., *Un epilogo per l'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: cataloghi e librai nella Venezia di fine Settecento*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braidà e S. Tatti, con una postfazione di A. Alimento, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 157-172. Per quanto riguarda le fiabe, si veda anche Id., *Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 453-471. Sull'intero percorso della progettazione e stampa della Colombani cfr. A. Scannapieco, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>8</sup> Vedi nota precedente.

<sup>9</sup> Così come anche non lavorò su *L'amore delle tre melarance* probabilmente perché stampato sotto forma di descrizione della recita, un'«analisi riflessiva», secondo la terminologia adoperata da Gozzi.

ta logica la proposta de *Il corvo* o de *Il re cervo*, accolti calorosamente dal pubblico veneziano, ma questi testi sono pubblicati nel primo volume, come anche *Turandot*, e tale circostanza potrebbe essere alla base delle scelte cerloniane, poiché infatti le fiabe adattate si trovano tutte nei soli tomi II e III<sup>10</sup>. A nostro avviso è possibile che Cerlone avesse avuto fra le mani solo tali volumi e che, all'interno di questi, scegliesse le fiabe con elementi magici e con un iniziale maggior successo (il che, oltre a considerazioni sul loro genere teatrale, giustificerebbe anche l'abbandono dei due testi lacrimevoli, *Il cavaliere amico* e *Doride*, presenti nel volume III).

Tutti questi criteri, non contraddittori fra di loro, potrebbero spiegare la motivazione delle scelte del Nostro in modo congruo. L'unica obiezione sarebbe la decisione di non adattare *L'augellino belverde* che, in realtà, applicando quanto appena detto, avrebbe dovuto essere il primo testo gozziano preso in considerazione. Questa fiaba, tuttavia, presenta una maggiore complessità filosofica e ideologica rispetto alle altre e forse tale circostanza – magari per il timore dell'insuccesso di una proposta inadeguata a un pubblico più disposto al divertimento che alla riflessione – fu alla base del rifiuto del prolifico drammaturgo partenopeo. Quanto appena detto costituisce, ovviamente, solo un'ipotesi ma offre un punto di partenza piuttosto coerente per capire alcune decisioni del napoletano (certo, con i dati finora a nostra disposizione non si potrebbe negare che forse le sue scelte furono solo il risultato del suo gusto personale, intuitivo e soggettivo).

D'altra parte, i due primi testi spagnoleschi adattati dal Cerlone (*Le due notti affannose* e *I due fratelli nemici*) non si riscontrano, all'interno del gruppo dei drammi presenti nei volumi Colombani, fra quelli con un maggiore numero di recite in origine:

	Maschere (Truffaldino)	Première	Repliche	Volume Colombani
<i>La principessa filosofa</i>	no	1772	18	V
<i>La caduta di Donna Elvira + La punizione nel precipizio</i>	no / sì	1768	17	IV
<i>La donna vendicativa</i>	sì	1776	9	IV
<i>Il pubblico segreto</i>	sì	1769	9	IV
<i>Le due notti affannose</i>	sì	1771	9	V
<i>I due fratelli nemici</i>	sì	1773	6	V
<i>Eco e Narciso</i>	no	-	-	V

<sup>10</sup> È vero, però, che uno dei personaggi de *La donna serpente* del Cerlone riceve il nome di Timur, una delle figure della *Turandot* gozziana, stampata nel primo volume Colombani, ma questi nomi orientalesgianti si riproponevano frequentemente in opere diverse e, dunque, Cerlone avrebbe potuto trovarlo in qualche altro testo.

Questa circostanza invita a pensare che, nel caso delle spagnolesche, Cerlone avesse a disposizione il solo V volume (insieme al II e III, come appena visto, per le fiabe) della prima raccolta delle opere di Gozzi, di cui avrebbe scartato *Eco e Narciso*, per ovvi motivi legati al genere del testo (una favola pastorale per musica), e *La principessa filosofa*, sia per la mancanza di maschere<sup>11</sup> nel *cast*, specie del Truffaldino che il Napoletano trasformava in Pulcinella<sup>12</sup>, sia per lo stesso motivo che l'aveva forse spinto a rifiutare *L'augellino belverde*: il maggiore spessore ideologico del testo (sempre che non si voglia vedere ancora una semplice scelta dettata dal gusto personale).

Purtroppo né il catalogo degli associati all'edizione Colombani, pubblicato nel volume IV delle opere gozziane, né l'integrazione dell'elenco presente nell'ultimo tomo presentano sottoscrittori napoletani (anzi, non v'è nessun abbonato a sud di Roma), per cui non disponiamo di un eventuale e ipotetico itinerario di arrivo dei libri nelle mani del Cerlone.

Per quanto riguarda *Il moro di corpo bianco*, abbiamo già indicato in altra sede che il Nostro dovette conoscere il dramma tramite circolazione manoscritta<sup>13</sup> poiché, sebbene recitato a Venezia nel 1776, vide la luce a stampa solo nel 1787, mentre l'adattamento del Cerlone era andato postumo sotto al torchio ben due anni prima, nel 1785<sup>14</sup>. Tuttavia non ci è possibile determinare se fu la fama del testo, che ottenne un clamoroso successo a Venezia, a spingere l'autore napoletano a procurarsene una copia o se, semplicemente, gli fu offerto da qualcuno legato all'ambiente teatrale: tutto ancora da indagare il rapporto di Carlo Gozzi con il napoletano Francesco di Sangro, principe di Sansevero, fertile autore teatrale a cui il veneziano dedica l'edizione singola di *Amore assottiglia il cervello* con un testo che contiene un'interessantissima affermazione che potrebbe spiegare l'arrivo de *Il moro di corpo bianco* prima della pubblicazione dell'originale gozziano:

*La gentilezza, colla quale m'ha Ella onorato di chiedermi delle mie inedite cose drammatiche, e di darmi poscia il ragguaglio (che fu per avventura generoso di troppo) del felice accoglimento, ch'ebbero quelle in sui Teatri di Napoli, obbliga la mia riconoscenza e la mia stima a qualche*

<sup>11</sup> Anche se Giannetto è una variazione del Pantalone (e Finetta, una servetta), nel testo gozziano manca un personaggio assimilabile al secondo zanni pulcinellesco.

<sup>12</sup> Nell'elenco delle *dramatis personae* de *G'inganni dell'immaginazione o sia le due notti affannose* del Cerlone manca Pulcinella (v. XVIII, 1785), ma poi il personaggio è regolarmente presente nel testo.

<sup>13</sup> Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi a Napoli: adattamenti, notizie, perplessità*, cit., pp. 45-50. Vedi più avanti alcuni importanti dati su Francesco di Sangro e Carlo Gozzi.

<sup>14</sup> Vedi nota 2.

*dimostrazione. Per me sarebbero state sempre nell'oblio sommerse, se gli amici non mi avessero animato, spinto, anzi forzato a publicarle*<sup>15</sup>.

A nostro avviso, tuttavia, molto difficilmente si potrebbe pensare anche a un'eventuale diffusione degli adattamenti delle fiabe del Gozzi in territorio partenopeo prima dell'edizione Colombani, dato che la prima stampa della versione napoletana di questi testi è del 1778, dunque, posteriore alla Colombani, mentre i primi volumi del Nostro furono editi nel 1765 (vedi nota 2). Infatti ne *L'autore a chi legge*, di goldoniana memoria, del primo volume delle commedie del Cerlone (1765), il napoletano ricorda Goldoni e Chiari, ma non Gozzi, adoperando inoltre la solita retorica della decisione di stampare le sue creazioni contro la propria volontà solo per soddisfare le richieste degli amici:

*Eccomi alfine dopo molti anni di perplessità al pericoloso cimento di dare alla luce per mezzo delle stampe tutte le Commedie da me finora debolmente composte. Sa il Cielo con quanta ripugnanza alle premurose inchieste de' cari amici io condiscesi; ed in fatti, in un secolo così letterato ed erudito, in dove tanto strepito han fatto le Commedie del rinomato Goldoni, e del celebre Chiari, non è picciola impresa avventurarne appo loro altre venti da me tratto tratto composte, ed al rinnovar d'ogni anno sulle scene del Teatro Nuovo, de' Fiorentini, e di S. Carlino rappresentate*<sup>16</sup>.

Tornando ora al di Sangro, dobbiamo ricordare che sono state tramandate due lettere fra lui e Carlo Gozzi di particolare importanza per il nostro studio. Nella prima, datata 14 dicembre 1782, Gozzi parla proprio della commedia che poi dedicherà al napoletano:

*I molti discorsi che si fanno per Venezia sopra a questa semplice commedia [Amore assottiglia il cervello] mi faranno forse risolvere a darla alle stampe con un discorso preliminare, e se V. E. non isdegna, di porla all'ombra del suo nome rispettabile per farle sempre più conoscer[e] la mia stima, e quel vivo desiderio che ho d'essere considerato di V. E. [manca la solita formula «umilissimo servitore e amico» o qualcosa di simile]*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> C. Gozzi, *A Sua Eccellenza il Signor Francesco di Sangro de' Principi di Sansevero*, in Id., *Amore assottiglia il cervello. Commedia in verso sciolto del Co: Carlo Gozzi con due ragionamenti preliminari*, Giambattista Pasquali, Venezia 1782, pp. 1-4.

<sup>16</sup> F. Cerlone, *L'autore a chi legge*, in *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano. Tomo primo*, presso Vincenzo Flauto a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1765, p.n.n. L'argomento è ribadito, e arricchito, nella prefazione (*Amico, e cortese lettore*) del sesto volume (*Commedie di Francesco Cerlone Napoletano*, tomo sesto, Vincenzo Flauto a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1768, p.n.n.).

<sup>17</sup> C. Gozzi, *Lettera n° 27*, in Id., *Lettere*, cit., pp. 131-133: 133.

La seconda di tali missive fu spedita dal di Sangro a Gozzi. Inviata da Napoli il 25 agosto 1783, permette di capire che i testi del veneziano, o almeno alcuni di essi, erano inviati direttamente dall'autore al nobile napoletano, che avrebbe poi potuto farli circolare nell'ambiente teatrale partenopeo. Questo sembra ridimensionare la possibilità che i testi gozziani siano stati «trafugati» contro la volontà o, almeno, senza l'assenso dell'autore<sup>18</sup>. Afferma, infatti, nella sua missiva Francesco di Sangro:

*Sono ancora nella più grande ansietà di ricevere le due ultime Commedie, che tempo addietro mi scrisse di star*

<sup>18</sup> A. Scannapieco (in *De Venezia a Napoli, da Goldoni a Cerlone*, cit., che leggiamo in fase di correzione di bozze del presente articolo), sostiene che il testo di base per l'adattamento del Cerlone de *Il moro di corpo bianco* dovette essere un «copione trafugato». Per avallare tale ipotesi, la studiosa ricorda due testimonianze: una di Gozzi e un'altra del Venecia. La prima è desunta dal *Ragionamento che contiene, le verità, che si vedranno* (una sorta di prefazione ad *Amore assottiglia il cervello*): «come Gozzi stesso ci informa all'altezza del 1782, le sue opere venivano “rubate, e rappresentate con la stessa fortuna, da tutte le Comiche Compagnie, non solo della Lombardia, ma di Roma e di Napoli”» (ivi, p. 51). Accettando come verosimile l'ipotesi proposta dalla studiosa, anche se la lettera del di Sangro che ricordiamo nel paragrafo successivo del presente saggio la rende molto opinabile, ci sia permesso di ricordare, per offrire una panoramica più completa dei dati disponibili sull'argomento, che è arcinota la tendenza di Gozzi ad addossare ad altri la responsabilità di molte delle sue decisioni e perfino di alcuni suoi errori (come l'attribuzione a Sebastiano Muletto degli strafalcioni presenti nella *princeps* della *Marfisa bizzarra*, quando, in realtà, il correttore del testo fu l'autore stesso, come dimostrano alcuni documenti di archivio ritrovati dalla stessa A. Scannapieco: *La scena del libro*, Venezia, Marsilio 2006, pp. 19-20 e n.). Questo mette in dubbio l'affidabilità della frase del conte veneziano che, inoltre, sembra iperbolica. La seconda testimonianza, proveniente dalla prefazione del Venecia al volume che contiene *Il moro di corpo bianco*, recita: «Le Commedie del nostro Concittadino Poeta Francesco Cerlone, essendo state ricevute da tutte le Nazioni [...] m'invogliarono a non defraudare il Pubblico di altre composizioni, che il nostro Autore nella sua morte avesse potuto lasciare; quindi mi riuscì, tra i molti burroni rinvenirne alcune, che stimai non lasciarle nell'oblio in cui erano sepolte». Il brano merita il seguente commento della studiosa: «in particolare, rivela che le prime due commedie [*I tre fratelli rivali in amore* e *Il moro di corpo bianco*] “come erano parti non ancor maturi del nostro Poeta, si vedevano in più luoghi mutilati, ed in altri accresciuti di nuovi pensieri”. In realtà, se continuiamo a leggere il passo citato, potremmo osservare che l'affermazione dell'editore napoletano (oltre a ricordare il desiderio di molti autori di lavorare in continuazione per migliorare le proprie opere – e dovremmo parlare, dunque, di variantistica di autore e non di affidabilità della versione della fonte – e a sottolineare che i problemi testuali colpivano essenzialmente *I tre fratelli rivali in amore*, e non tanto *Il moro di corpo bianco*) potrebbe anche essere nata dalla necessità di giustificare una stampa trascurata; infatti, la citazione ricordata dalla studiosa continua così: «[...] come erano parti non ancor maturi del nostro Poeta, si vedevano in più luoghi mutilati, ed in altri accresciuti di nuovi pensieri, cosa per altro comune, mentre ogni valente Letterato cerca sempre migliorare i suoi parti con nuove aggiunte; perciò è avvenuto, che in alcuni luoghi dalla negligenza tipografica sono trascorsi piccoli errori, che ora ti noto; ed in particolare nella Commedia de' tre Fratelli rivali cioè... [segue errata corrige]» (*Giacomo-Antonio Vinaccia al cortese lettore*, in F. Cerlone, *Commedie*, tomo vigesimo, Napoli, Giacomo-Antonio Vinaccia 1785, p.n.n., ma 2).

*conducendo al loro termine, dove mi persuado, che siano giunte da molto. Mi promise di parteciparmele, ond'è, che più volte le ho desiderato favorevole l'estro, e l'opportuna comodità di abbandonarvisi, affinché potesse ultimare quella sua comica fatica, ed io goderne le bellezze, ed ammirarne le qualità, ed il carattere. Non ho peraltro ricevuto più riscontri di tal suo lavoro, quindi oltre la mia particolar dispiacenza, mi sono di continuo rammarico le giuste querele degli amici, cui avevo comunicato di presto aspettare quelle due sue nuove produzioni. Questa notizia era troppo interessante per tutto il Pubblico di Napoli, perché da qualche individuo del medesimo, che la sapeva, non si rendesse generale; e quindi non dovess'io soffrire le pubbliche universali lagnanze per vedersi defraudato nelle sue speranze. Senz'alterar la verità posso assicurarla, che ha così prevenuto l'animo di tutti questi cittadini, che ne è divenuto l'idolo il più gradito, e basta che si senta di essere sua qualche commedia annunciata dal cartellone, perché il teatro sia infallibilmente pieno nella sera»<sup>19</sup>.*

Un altro legame fra Gozzi e Cerlone sembra essere stato Antonio Sacchi; infatti Cerlone ricorda il Truffaldino nella prefazione di uno dei suoi volumi di commedie come allestitore di, almeno, una sua *pièce*, il che potrebbe, forse, essere anche indizio di un qualche rapporto di carattere artistico-commerciale:

*La seconda commedia [del quinto tomo delle mie opere] è la fortunata Ninetta; dico fortunata per lo favorevole incontro riportato così in Napoli, come in Venezia, e nel Teatro Filarmonico di Verona, allorchè fu rappresentata dal celebre Sacco, famosissimo Arlecchino con la sua compagna*<sup>20</sup>.

Anche nella succitata lettera di Gozzi al di Sangro il veneziano parla del Sacchi in un modo che permette di intuire una forma di collaborazione piuttosto assidua anche fra Francesco di Sangro e il capocomico:

*Ho veduto il Sacchi mortificato perché V. E. ha sospeso di mandarle il Rinnegato*<sup>21</sup>. *Ciò che non si potesse recitare in Venezia, può essere esposto senza mutilazioni ne' Teatri delle principali Città dell'Italia nelle quali questa Truppa si porta nella primavera e nell'estate ogn'anno. Rimase pure il Sacchi med.<sup>mo</sup> sorpreso di vedere pubblicamente vende-*

<sup>19</sup> P. Molmenti, *Carlo Gozzi inedito*, «Giornale storico della letteratura italiana», 87/259, 1926, pp. 36-73: 67 (la lettera e i rapporti fra i due nobili furono già ricordati da A. Scannapieco, in *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit., pp. 118-120).

<sup>20</sup> *Francesco Cerlone al lettore*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano. Tomo quinto*, presso Vincenzo Flauto a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1766, p.n.n.

<sup>21</sup> Si tratterebbe di una *pièce* del Di Sangro che non siamo riusciti a identificare (forse *Il delinquente per amore*, edita nel tomo III delle *Produzioni teatrali di Francesco di Sangro de' Principi di Sansevero fra gli Arcadi Polieno Epidotico*, Donato Campo, Napoli 1786-1791, 7 tomi).

re l'Assassino<sup>22</sup> a stampa fatto pubblicare, non si sa da chi durante le recite<sup>23</sup>.

In questo modo, dunque, possiamo osservare un quadrangolo relazionale fra alcuni dei più significativi rappresentanti dell'attività teatrale del secondo Settecento della città lagunare (Gozzi, Sacchi) e dell'urbe partenopea (Cerlone, Di Sangro) su cui ci ripromettiamo di tornare in un'altra sede.

### 3. LAQUILA D'ARAGONA O SIA I DUE FRATELLI NEMICI

Nella trasformazione del dramma gozziano nella versione per il pubblico napoletano<sup>24</sup> è possibile osservare certe tendenze conservatrici, che denomineremo centripete, rispettose delle forme della fonte, e altre, centrifughe, che tendono ad allontanare il risultato finale dalla proposta gozziana, insieme alla presenza di alcune operazioni a metà strada fra le due precedenti.

#### 3.1. Tendenze centripete

- Rispetto al titolo originale: in questo caso, a differenza di quanto capita in altri adattamenti gozziani, il titolo originale diventa un sottotitolo (come anche ne *Gl'inganni dell'immaginazione o sia Le due notti affannose*, con inversione dell'ordine di titolo e sottotitolo della fonte) fatto precedere da Cerlone da una denominazione di sua creazione (*L'aquila d'Aragona*), riferita all'immediato antefatto dell'azione<sup>25</sup>. Questo elemento

<sup>22</sup> Fabio Soldini, curatore dell'edizione delle lettere di Carlo Gozzi succitata, identifica quest'Assassino con il «Giulio Villenwelt assassino o sia La forza della gratitudine, commedia in prosa del signor Francesc'Antonio Avelloni veneziano detto il poetino, il cui testo sarà stampato a Venezia presso Antonio Curti nel 1792. Tra i personaggi compare "Jonas, assassino fu servo di Veinam"» dato che nella lettera Gozzi nomina esplicitamente il personaggio di «Jonas» (Gozzi, *Lettera n° 27*, cit., p. 131). Anche se l'identificazione sembra corretta, non è chiaro, in assenza di altre lettere gozziane o del Di Sangro, il motivo per cui poteva interessare tale testo ai due drammaturghi.

<sup>23</sup> Gozzi, *Lettera n° 27*, cit., p. 132.

<sup>24</sup> Una veloce analisi dell'adattamento cerloniano rispetto all'originale può essere consultata in S. Uroda, *Per l'edizione de I due fratelli nemici di Carlo Gozzi*, tesi di dottorato inedita, tutor prof. R. Ricorda, cotutor prof. R. Arqués Corominas, Università Ca' Foscari di Venezia - Universitat Autònoma de Barcelona 2016, p. 26.

<sup>25</sup> L'aggiunta di un titolo originale, unico caso in Cerlone, inviterebbe a soffermarci su tale circostanza, anche perché Gozzi, nella prefazione al testo, indica che fu presentata al pubblico del teatro sotto il titolo de *Il re tisco o sia I due fratelli nemici* (p. 283) e, dunque, né l'originale spagnolo *Hasta el fin nadie es dichoso*, casomai Cerlone avesse potuto conoscerlo, né l'adattamento gozziano includono riferimenti all'aquila che asporta il velo dell'Infanta: ci ripromettiamo di affrontare l'argomento in un'altra sede.

conservativo in tutti gli adattamenti<sup>26</sup> potrebbe stare a indicare il desiderio di additare chiaramente la fonte dei suoi testi. Se così fosse, questa circostanza non sarebbe tanto una manifestazione di rispetto nei confronti dell'autore dell'originale quanto, più probabilmente, la testimonianza della notevole fama di Gozzi nel Meridione italiano, di cui Cerlone voleva approfittare a proprio vantaggio. Non riusciamo a identificare il motivo che spinse il Nostro ad aggiungere un titolo di sua invenzione a quello dell'originale. Si potrebbe pensare al desiderio di evitare un'eventuale confusione con i suoi *Tre fratelli rivali in amore*, pubblicati nel 1785 insieme a *Il moro di corpo bianco* nel ventesimo volume Venaccia, ma, non conoscendo le date di stesura e di recita dei testi, è ipotesi azzardata.

- Rispetto ai nomi dei personaggi: l'unico cambiamento significativo è la trasformazione delle maschere di Brighella e di Tartaglia in D. Ramiro e in D. Alonzo (chiamato anche D. Alvaro) a volte anche con il trapasso di frasi da Brighella a D. Alonzo e da Tartaglia a D. Ramiro, e la napoletanizzazione del secondo zanni, Truffaldino, in Pulcinella (ovvio adattamento geografico-linguistico-culturale del personaggio):

Dramatis personae	
<i>I due fratelli nemici</i>	<i>L'aquila d'Aragona</i>
D. Alfonso, re d'Aragona <sup>27</sup>	Il re di Aragona (1°) <sup>28</sup>
D. Eleonora, infanta sorella del re	Infanta sorella del re (2°)
D. Ruggiero, conte d'Urgel	D. Ruggiero, padre di D. Corrado e di D. Garzia (4°)
D. Corrado, figlio di D. Ruggiero e della madre del re, ma creduto figlio della seconda moglie di D. Ruggiero	D. Corrado, giovane virtuoso, figlio di D. Ruggiero e cugino del re (5°)
D. Garzia, figlio di D. Ruggiero e della seconda sua moglie, sorella di D. Gastone	D. Garzia, giovane fiero, temerario e insolente, figlio di D. Ruggiero e cugino del re (6°)
D. Gastone, cognato di D. Ruggiero	D. Gastone, nemico occulto di D. Corrado e affezionato a D. Garzia (7°)
D. Rosaura	Rosaura, amante di D. Corrado (3°)

<sup>26</sup> Si osserva una minima variante, forse per sinonimia, nel sottotitolo di *Zeim*, che in Gozzi recita *La serva fedele* e in Cerlone *La schiava fedele*, così come anche ne *La Zobeide*, cui Cerlone aggiunge il sottotitolo *o sia Il mago Sinadab*.

<sup>27</sup> I personaggi sono indicati rispettando l'ordine con cui compaiono nell'elenco delle *dramatis personae*. In nessuno dei due testi sono elencate le compare che non parlano o hanno solo una funzione strumentale.

<sup>28</sup> Il numero fra parentesi accanto al nome di un personaggio indica l'ordine in cui compare nelle *dramatis personae* di Cerlone.

Pantalone, aio di D. Corrado e D. Garzia	D. Errico, aio dei due fratelli (10°)
Tartaglia, ministro del re	D. Ramiro, confidente e cacciatore del re (9°) / D. Alvaro
Brighella servo di corte, drammaturgo	D. Alvaro o D. Alonzo, anche se nelle <i>dramatis personae</i> questo personaggio è indicato con il primo dei nomi nel testo della commedia, si alterna con il secondo, ma si tratta dello stesso personaggio, un confidente e cacciatore del re (8°) / D. Ramiro
Truffaldino, villano marito di Smeraldina e servo di D. Rosaura	Pulcinella, servo di Rosaura e sposo novello di Smeraldina (12°)
Smeraldina, villana moglie di Truffaldino e serva di D. Rosaura	Smeraldina, pastorella servetta di Rosaura (11°)

Il rispetto dei nomi originali è quasi omogeneo in tutti gli adattamenti delle spagnolesche e delle fiabe da parte del Cerlone e, dunque, lo si riscontra anche ne *Gl'inganni dell'immaginazione*, ma non ne *Il moro di corpo bianco*, anche se in questo caso non gli possiamo attribuire con sicurezza tale modifica poiché ignoriamo di quale versione si poté avvalere il Nostro per redigere l'adattamento<sup>29</sup>.

Nel testo che ci interessa, *I due fratelli nemici*, la conservazione dei nomi va accompagnata anche dal mantenimento dei tratti caratteriali che definiscono i diversi personaggi, forse con la sola eccezione di D. Garzia, nella cui personalità è possibile osservare un deciso incrudelimento – nonostante fosse già fortemente connotato in questo senso nella fonte gozziana –, particolarmente nell'attribuzione di una battuta di D. Gastone dell'originale a D. Garzia, in cui si chiede l'immediata morte di D. Corrado (si ricordi, fratello di D. Garzia) se questi resiste all'arresto:

<i>I due fratelli nemici</i> , II.8.4-5	<i>Laquila d'Aragona</i> , II.4.5-7
D. GASTONE Troppo debile vecchio?... ( <i>a' soldati</i> ) L'assalite; arrestatelo tosto, e, s'èi resiste, questo regio recinto rispettabile colla sua morte vendicato sia.	5 D. GASTONE Povero vecchio, ti compatisco, l'età canuta ti fa delirare; Olà? arrestatelo.
5 D. RUGGIERO Ah inumani!... ah crudeli!... ah traditori... Fuggi, Corrado, salvati.	D. GARZIA E se egli resiste uccidetelo a noi presente. <i>a soldati che vanno ad assalir Corrado</i> D. RUGGIERO Ah inumani! ah crudeli! ah traditori... fuggi; salvati, o mio Corrado.

<sup>29</sup> In questo testo, inoltre, nel ruolo della servetta non si riscontra l'abituale Smeraldina, ma Colombina.

- Rispetto allo svolgimento del *plot*: tranne per l'inserimento di alcune scene senza legame con il filo principale dell'azione in cui intervengono Pulcinella e Smeraldina, l'unica variazione significativa dell'argomento si riscontra nel fatto che il rapporto fra Rosaura e D. Corrado nel testo cerloniano è presentato in modo più esplicito già quasi dall'inizio (studieremo in paragrafi successivi entrambe le situazioni).

- Rispetto ai dialoghi, che seguono a tratti l'originale in modo letterale: sono numerosissimi i casi in cui Cerlone riproduce pedissequamente le parole utilizzate dal veneziano fino al punto che, come ricordava Croce, il dialogo è «tutto contesto di versi ed emistichi melodrammatici»<sup>30</sup>. Questa circostanza potrebbe essere un significativo indizio della necessità dell'autore di produrre dei testi nuovi in un breve lasso di tempo. Ne offriremo solo uno dei possibili e cospicui esempi:

<i>I due fratelli nemici</i> , III.10.2-4	<i>Laquila d'Aragona</i> , III.2.4
D. ROSAURA Corrado, che t'avvenne?	ROSAURA Corrado mio!... che ti avvenne!
D. CORRADO Signora, son perduto. Don Gastone... don Garzia... de' soldati, avidi tutti della mia morte, sono alle mie spalle...	D. CORRADO Signora son perduto! D. Gastone, D. Garzia, ed i loro Soldati avidi tutti della mia morte mi sono alle spalle! se la vostra pietà non mi soccorre trucidato sarò!
Se la vostra pietà non mi soccorre, trucidato sarò.	
D. ROSAURA Misero!... Io sento romor vicino...	ROSAURA Misero!... io sento rumor vicino!...

### 3.2. Alcune modifiche fra il conservatorismo e l'innovazione

Nonostante siano rispettati la struttura generale e l'intreccio dell'originale, la divisione in atti e in scene non coincide fra i due testi, presentando significative alterazioni. Si tratta, dunque, di una situazione a metà strada fra il rispetto e lo stravolgimento del testo gozziano.

<sup>30</sup> Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p. 470. Di questa critica si mostra consapevole il Nostro nel *Francesco Cerlone a chi legge* del quarto tomo delle sue opere: «Ella [un'altra critica che si rivolge alle sue commedie] si aggira su questo, che le mie commedie sono scritte in prosa, ma lo stile è poetico. Io non so dissimularlo; anzi sono stato avvertito esser elleno di versi endecasillabi, e assai sonori ripiene. L'accusa è giusta [...] egli è certo però, che le commedie mie, sebbene scritte con uno stile poetico, hanno ottenuto il loro intento, dappoiché più d'ogni mia aspettazione sono state gradite dal pubblico» (F. Cerlone, *Francesco Cerlone a chi legge*, in *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano. Tomo quarto*, Vincenzo Flauto, a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1765, p.n.n.).

Gozzi	Atto	I											
	Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	— <sup>31</sup>	—
Cerlone	Atto	I											
	Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		

Gozzi	Atto	II											III						
	Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	—	9	10	11	12	—	1	2	3	4
Cerlone	Atto	II																	
	Scena	1	2	3	4	5	6	7	8 <sup>32</sup>	10 <sup>33</sup>	11	12	13	14	15				

Gozzi	Atto	III																		
	Scena	—	5	6	7	8	9	—	10	11	12	13	14	15	16	17	18			
Cerlone	Atto	III																		
	Scena	1	— <sup>34</sup>	2	3	4	—	5 <sup>35</sup>	6	7	8	9	10	11	12	13 <sup>36</sup>				

Come si può osservare, mentre Cerlone omette solo le scene III.5 e 9 dell'originale, ne aggiunge due nuove nell'atto primo (*L'aquila d'Aragona*, I.9 e 10), due e mezza nel secondo (*L'aquila d'Aragona*, II.7 e prima metà di 8, e 12) e due nel terzo (*L'aquila d'Aragona*, III.1 e 5).

La prima delle scene cassate, *I due fratelli nemici* III.5, è un breve (otto endecasillabi) soliloquio patetico di D. Corrado in cui il personaggio si lamenta della sua situazione quando è declassato a contadino. Si tratta di un taglio coerente con una chiara tendenza del Napoletano a eliminare i passi di questo tenore del testo gozziano, come vedremo più sotto. L'altra scena eliminata dal Cerlone, *I due fratelli nemici* III.9, è un dialogo di carattere metateatrale fra Brighella, Tartaglia e Pantalone: di nuovo il Nostro si mostra pienamente coerente, poiché la componente autoriflessiva dell'originale gozziano è totalmente assente nel testo partenopeo.

<sup>31</sup> Quando una scena manca di corrispettiva in uno dei testi, perché aggiunta o soppressa dal Cerlone nel suo adattamento, indichiamo la situazione con il trattino lungo nella versione in cui non è presente.

<sup>32</sup> Solo la seconda metà della scena de *L'aquila d'Aragona* II.8 trova riscontro nelle scene de *I due fratelli nemici* II.9 e 10.

<sup>33</sup> Nell'edizione che seguiamo, da questa scena in poi, si produce un errore nella numerazione dovuto al salto del «IX»: manteniamo l'erronea numerazione per agevolare la consultazione dell'edizione originale.

<sup>34</sup> Cerlone omette un breve soliloquio, otto versi, di D. Corrado presente nell'originale.

<sup>35</sup> Le scene de *I due fratelli nemici* III.9 e de *L'aquila d'Aragona* III.5 non sono equivalenti: mentre la prima è un lungo dialogo metateatrale fra Brighella e Tartaglia, nella seconda intervengono Smeraldina, D. Alvaro (= D. Alonzo) e Pulcinella.

<sup>36</sup> La conclusione è presentata in modo totalmente diverso nei due testi: nell'opera gozziana sotto forma di narrazione metateatrale svolta in un dialogo fra Tartaglia e Brighella con l'assenso del Re, nella versione di Cerlone con lo scambio di battute fra i diversi personaggi.

Le scene aggiunte appartengono, con una sola eccezione, a un unico filone comico che serve a incrementare i dialoghi buffi che vedono Pulcinella come protagonista: così in I.9, un ampio dialogo fra Pulcinella e Smeraldina; in II.7 e la prima metà di 8, un lunghissimo scambio di battute fra un Paggio e il secondo zanni partenopeo (con qualche brevissimo intervento del Re alla fine della scena 7 e l'arrivo di D. Alvaro in 8); in II.12, un nuovo dialogo fra Pulcinella, Smeraldina e un paggio (che, inoltre, costituisce l'unico caso di scena a soggetto del testo napoletano, su cui torneremo più sotto); in III.1, uno scambio di battute fra Pulcinella e D. Ruggiero; e anche in III.5, in cui dialogano Smeraldina, D. Alvaro e Pulcinella.

L'unica eccezione alla tonalità buffa delle scene aggiunte dal Cerlone è costituita dal dialogo fra D. Corrado e D. Rosaura di I.10, inserito *ex novo* in chiusura dell'atto primo, in cui i personaggi si dichiarano il loro reciproco amore, anticipando quanto invece si manteneva in *suspense* per più tempo nell'originale e risolvendone anche una piccola incongruenza. Infatti nel testo gozziano riscontriamo solo dichiarazioni individuali dei personaggi fino a II.8.2 in cui Rosaura intima a D. Corrado di smettere di amarla: tale battuta riesce un po' brusca perché prima non c'è stato nessun momento in cui il giovane abbia svelato i suoi sentimenti alla donna, mentre nella versione napoletana, in cui i due innamorati hanno avuto la possibilità di palesarsi i loro reciproci sentimenti in una scena tutta nuova aggiunta dal Cerlone (I.10), il dialogo diventa più coerente:

<i>I due fratelli nemici</i> , I.10.39 e 46	<i>L'aquila d'Aragona</i> , I.8
D. ROSAURA ( <i>a parte</i> ) Alla corte potrò più facilmente	Ø
a don Corrado palesar l'ardore che per lui sento al cor. Qual miglior mezzo per ottenerlo sposo aver potrei dell'Infanta benevola ed amica?	
[...]	
D. CORRADO ( <i>da sé</i> ) S'io amava un dì Rosaura, insuperabil fiamma or per lei sento. ( <i>entra</i> )	

<i>I due fratelli nemici</i> , I. Ø	<i>L'aquila d'Aragona</i> , I.10.1-2
Ø	I D. CORRADO D. Rosaura? bell'Idol mio; voi venite alla Reggia, voi favorita del Re! voi figlia di sì gran personaggio! V'amai Pastorella; v'amo più adesso che si gran donna siete... ah gradite la mia fedel servitù, m'offro vostro umil servo, e vostro cavaliere; amante ancor detto avrei, se merito avessi bastante di possedere il vostro cuore! <i>amoroso assai</i> ROSAURA Ah D. Corrado! che mai dir vi poss'io? Voi siete degno d'amore... Vi ama il popolo, le squadre, la corte, il Re; folle io sarei se distinguer non sapessi il gran merito vostro; a che celarlo? io v'amo, vi adoro; vi stimo quanto la luce degl'occhi miei, da che vi vidi, restai ferita... ogni altra averebbe con arte un tanto amor celato, ma nò, schietta son io, ed il ver vi confesso!

<i>I due fratelli nemici</i> , II.8.2	<i>L'aquila d'Aragona</i> , II.6.2-4
D. ROSAURA Don Corrado, è indiscreto il pianto mio, è ingiusto, è folle. Voi cessar dovete d'amarmi più... La sorte vi destina in questo giorno a tal sublime oggetto... Che solo vergognosa debolezza... La sorte vostra disturbar potrebbe.	ROSAURA Ah! D. Corrado; è ingiusto, è folle, è indiscreto il pianto mio, voi però cessar dovete di amarmi. D. CORRADO Io cessar di amarvi!... ah! prima vedrete sconvolti gl'ordini di natura, che spento l'amor mio verace. ROSAURA No, amarmi più non dovete; la sorte vi destina in quest'oggi a grandezze reali.

Si osservi, dunque, come tale manipolazione dell'argomento a favore di una maggiore coerenza della presentazione e dello sviluppo del rapporto fra i due personaggi mette in evidenza che Cerlone era un attento lettore della sua fonte: il fatto che in varie occasioni riproducesse letteralmente il testo dell'originale non deve portarci a pensare che si trattasse di un autore sbadato e disattento.

I cambiamenti nel rapporto fra i due personaggi, in realtà, si riscontrano anche nel momento in cui è necessario che essi si allontanino, quando D. Corrado passa a occupare il ruolo di contadino. Mentre in Gozzi l'accettazione della nuova situazione da parte del giovane, che implica la sua rinuncia all'amore di Rosaura, provoca l'ira della donna, in Cerlone dà luogo a un triste, ma sereno, congedo. Inoltre, il Napoletano fa finire il secondo atto proprio in questo punto (si ricordi che nella versione veneziana tale sezione si concludeva con la falsa scoperta che D. Corrado non era figlio di D. Ruggiero, col suo conseguente declassamento), scelta che, a nostro avviso, porta a dotare la vicenda dell'amore fra D. Corrado e Rosaura di una maggiore significatività nella versione napoletana, in concorrenza con il filo argomentativo rela-

tivo al problema della nobiltà e della successione al trono, cardinale nel testo gozziano. In questo modo, Cerlone porta la fonte a un'evoluzione in senso, potremmo dire, arcadico, in cui il controllo dei sentimenti supera l'impe- to barocco delle passioni incrementando inoltre il peso del filone amoroso del *plot* a discapito di quello 'politico':

<i>I due fratelli nemici</i> , III.4.31-39	<i>L'aquila d'Aragona</i> , II.15.29-43
D. ROSAURA ( <i>altera</i> ) Or ben; si pensi dunque al decoro mio... Dagli occhi miei t'invola tosto. ( <i>don Corrado con una mano agli occhi savvia. Rosaura l'osserva, e commossa</i> ) Don Corrado, dite; v'ho forse discacciato? D. CORRADO Sì, scacciato. D. ROSAURA Ah, mi perdona. L'alma mia non ebbe alcuna parte nell'error del labbro. ( <i>ella piange</i> ) D. CORRADO Signora, riflettete all'onor vostro. 35 D. ROSAURA ( <i>con dispetto</i> ) Ben dici... Io me l'avea dimenticato. Addio. Farò che 'l Re t'accordi tosto permission d'allontanarti. ( <i>in atto di partire sdegnosa</i> ) D. CORRADO Adunque partite voi? D. ROSAURA ( <i>sdegnosa</i> ) Sì, parto.	ROSAURA E bene, se tal sei pensa al decoro mio; dagl'occhi miei involati sciagurato; <i>sdegnata</i> . 30 D. CORRADO Ubbidisco e si allontana con umiltà piangendo. ROSAURA D. Corrado! senti? perdon ti chiedo; parlò il labro senza il voto del cuore: partir vuoi d'Aragona? D. CORRADO Sì ROSAURA Farò che il Re te lo accordi... addio. D. CORRADO Partite? 35 ROSAURA Sì, per non rivederci mai più; brami altro da me? D. CORRADO Non mi chiamate vostro nemico, altro non chiedo da voi. D. ROSAURA ( <i>con impeto</i> ) Nulla può più trattenermi. Gli occhi m'apristi sul decoro mio. Se non è il sangue tuo vil, l'avvilisce questa tua azion. Maggior viltà in un uomo è 'l confessare un sangue vil, se vile sangue non ha, che non è, vile avendolo, se cerca d'occultarlo con inganno. ( <i>entra collerica</i> ) ROSAURA Ah D. Corrado! D. CORRADO Ah D. Rosaura! ROSAURA Ricordati... di me! 40 D. CORRADO Non mi ponete in oblio. ROSAURA Restati. D. CORRADO Io vado. a2 Addio per sempre: Addio!

### 3.3. Tendenze centrifughe

La tendenza centrifuga più evidente nel testo di Cerlone rispetto all'originale gozziano investe gli aspetti elocutivi: dal verso si passa alla prosa; dalla recita a soggetto di Truffaldino (e, a volte, altre maschere) al testo premeditato di Pulcinella (e Smeraldina), con l'unica eccezione della scena II.12 (in cui intervengono Pulcinella, Smeraldina e un paggio)<sup>37</sup>; e dal dialetto all'italiano (di nuovo con la sola eccezione napoletana del secondo zanni e della servetta), situazione derivata dalla sostituzione dei Brighella, Tartaglia (che in Gozzi parla tuttavia in italiano) e Pantalone gozziani con personaggi non appartenenti alla tradizione dell'Arte nel testo del Nostro. Queste modifiche implicano da una parte un'evoluzione (probabilmente motivata anche dagli attori a disposizione) verso moduli drammaturgici più vicini a formule sperimentate da diversi autori già dalla fine del Seicento, tra cui ovviamente Goldoni e lo stesso Gozzi in alcuni dei drammi spagnoleschi, ma anche la ricerca di un'espressione più naturale e fluida.

La presenza della scena a soggetto con Pulcinella appena ricordata (II.12), unica nell'insieme dei sette adattamenti gozziani portati a compimento dal Cerlone<sup>38</sup>, è spiegata dallo stesso autore, anche se probabilmente alla ragione da lui addotta ci sarebbe da aggiungere la ricerca del compiacimento del pubblico, come una soluzione di compromesso per inserire nel modo più fluido possibile lo zanni napoletano nelle sue creazioni:

*Se in qualche mia Commedia ci vedrete il Pulcinella, è stata dura necessità per non lasciarlo in ozio dieci, dodici, e sino a venti sere in seguito, nelle quali per lo meno ogni mia Commedia si recitava; ma sa il Cielo con quanto mio dispiacimento l'ho fatto; far parlare una somigliante maschera premeditato, non è picciolo cimento, e farla parlare estemporaneamente nelle Commedie studiate, è lo stesso, che rovinare una fabbrica da tempo post'assieme; pure a vicenda innestandolo, dove all'improvviso, e dove al premeditato ho cercato sempre di non confonderlo fra le scene tenere, e di colpo<sup>39</sup>.*

<sup>37</sup> SCENA XII. / Pulcinella, Smeraldina, indi il Paggio. / S'incontrano, Smeraldina sue allegrezze col marito per le cento doppie avute in regalo dal Re; Pulcinella suoi lazzi; Smeraldina le parla amoroso, si pacificano; in questo Paggio dice a Pulcinella che è desiderato, scena a loro modo, ed entrano.

<sup>38</sup> Anche se non costituisce il solo caso in tutta la produzione del Cerlone (una veloce disanima di una ventina di commedie ci ha permesso di identificare un'unica situazione analoga nella scena quinta del primo atto della *Ninetta*), sembra trattarsi di una prassi molto infrequente, per cui pensiamo possa essere il risultato della trasmissione per svista di forme testuali preventive alle versioni a stampa.

<sup>39</sup> Cerlone, *L'autore a chi legge*, tomo primo, cit., p.n.n.

In uno dei paratesti dei volumi di commedie, Cerlone, tuttavia, fa un'affermazione ambigua su questa circostanza che potrebbe riguardare l'aspetto preventivo o consuntivo del testo consegnato alla stampa. Dalle parole del Nostro sembrerebbe che, in alcuni casi, certe scene a soggetto della recita fossero poi rese interamente scritte al momento di passare il testo alla stampa<sup>40</sup>:

*Io stesso sono stato freddo e placido ascoltatore delle accuse che mi si danno [...] ed ecco a ciò che si restringono [...] V. Che li personaggi di D. Fastidio, Pulcinella, Argentina, non entrano nell'intrigo dell'opera, così che, se volesse rappresentarsi senza di essi, ben lo si potrebbe [...] Dico il vero che alcune Scene ridicole, come ho fatto in alcune altre, poteva accennarle; ma il fatto sta, che alcuni si comprano a bella posta le mie Commedie per legger quelle Scene, e si tediavano poi ad ogni altro; onde bisogna contentar tutti, e lasciar correre qualche Scena, sebbene non sia interessante per la Commedia<sup>41</sup>.*

Si tenga conto, tuttavia, che in alcuni casi le commedie sembrano essere state scritte proprio a ridosso della pubblicazione, anzi, proprio per far arrivare il corrispettivo volume al canonico numero di quattro testi che doveva contenere: «L'ultima [commedia del quinto tomo], scritta quasi di volo per compire il numero delle quattro che formar dovevano il presente volume spero che voglia esser gradita [...]», sebbene se ne annunci anche la subita messa in scena: «Questa Commedia [la stessa della citazione precedente] mi è stata tolta di mano prima che si dia alle stampe, e vedrassi in breve rappresentata»<sup>42</sup>.

Oltre a questi interventi di portata globale, possiamo osservare un'altra modifica di carattere centrifugo nella sistematica eliminazione di tutte le battute di carattere metateatrale e metaletterario, pronunciate essenzialmente da Brighella, che costituiscono al giorno d'oggi uno degli aspetti più stuzzicanti del testo gozziano per il suo carattere dissacrante e autoironico<sup>43</sup> che arriva al climax nella

<sup>40</sup> Di una qualche prassi di revisione dei propri testi prima di darli al torchio, lascia testimonianza il proprio Cerlone, anche se senza precisare se fosse circostanza abituale o saltuaria: «Io ho procurato, per quanto mi è stato permesso dal mio corto intendimento, di renderle [le commedie del quarto tomo] perfette in tutte le loro parti; e perciò non piccola mutazione hanno esse ricevuta in alcune scene intere, ed in alcuni periodi, frasi, ed espressioni», *Francesco Cerlone a chi legge*, tomo quarto, cit., p.n.n.)

<sup>41</sup> *Francesco Cerlone a chi legge*, in *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano. Tomo terzo*, Vincenzo Flauto, a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia, Napoli 1765, p.n.n.

<sup>42</sup> *Francesco Cerlone al lettore*, tomo quinto, cit., p.n.n.

<sup>43</sup> Ecco la spiegazione dell'autore sulla presenza di tali battute: «L'opera [fonte spagnola] non è che un romanzo caricatissimo, e m'aveva persuaso a non imbrogliarmi in lui colla penna. Pregato dal Sacchi a ridur quest'opera recitabile ad uso della sua Compagnia Comica ho aderito, ma ho procurato per salvarmi di far intendere a' colti Uditori ch'io

Tabella 2.

<i>I due fratelli nimici</i> , III.18.14-26 (finale)	<i>L'aquila d'Aragona</i> , III.13.28-34 (finale)
<p>[...] BRIGHELLA (<i>facendosi innanzi co' suoi fogli</i>) La perdona, se interrompo el so descorsio patetico. Se le me permette, ghe lezo el fin dell'ossadura del mio dramma flebile, che scomenza da un'aquila che porta via un velo color de rosa, e che finisce inte la scoperta d'un fiol legittimo e d'un fiol bastardo, e le sollevo da discorsi, da tenerezze, da esclamazioni e da dichiarazioni, che pol benissimo seccar el toni. 15 TARTAGLIA Non dice male, no; il scioglimento non è cattivo. Vostra Maestà non sarà scontenta. BRIGHELLA (<i>leggendo</i>) Ohooo. Scena ultima. Sua Maestà tisica abbraccia il fratello, gli cede il trono, perdona a don Gastone, ordina che don Raimondo sia tratto dalla torre, e si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente ec. Don Garzia, illegittimo, disperato si chiude in un ritiro a far disperare i poveri solitari ec. Don Corrado sposa la sua diletta Rosaura ec. L'Infanta, che non può sposare don Corrado, perchè suo fratello, e non vuol sposare don Garzia, perchè bastardo, finge indifferenza e filosofia, pregando il Cielo che le mandi un altro dramma flebile, che non le interrompa i matrimoni ec. ec. Cossa dixè sua Maestà convalescente? RE Assento all'ossadura, scrivi, scrivi. BRIGHELLA Lo farò per el compleanno dell'incoronazion de don Corrado. TARTAGLIA Di', Brighella. Dichiarà meglio il passaggio di don Corrado bambino in casa di don Ruggiero, come figlio d'un villano. L'accidente è nato, ma in coscienza mia non intendo come. 20 BRIGHELLA Lè chiaro, come la pegola. No la intorbida l'argomento. TARTAGLIA Ma come diavolo don Raimondo non ha avvertito il padre di quest'arcano? BRIGHELLA Nol l'ha mai podesto veder. I l'ha serrà int'una torre, come diavolo vorla che el ghe lo diga? TARTAGLIA Don Raimondo era un uomo di testa, e s'è fidato a dare a don Gastone quella bagattella di foglio? BRIGHELLA Don Gaston xe sta sempre un birba, come Vussignoria. Ella diceva ben delle azion spagnole. Cossa me vienla donca a romper el fondamento del mio dramma flebile? Dipendo dalla volontà de sua Maestà tisica e dell'assemblea. 25 TUTTI Lascia ch'èi dica, scrivi il dramma, scrivi. BRIGHELLA Con permission; no bado a commedianti, che cerca solo de rostir capponi: se me dirà che scriva i mi patroni, farò dei drammi flebili galanti.</p>	<p>[...] RE Sorgi, ti perdono, oggi non voglio respirar che contenti; al mio fratel Corrado io cedo il trono, sia D. Rosaura tua sposa, già che l'Infanta è tua sorella. ROSAURA O me felice! 30 CORRADO O cara sospirata Rosaura... cara sorella mia! a chi di voi più stringermi degg'io? PULCINELLA. A mogliereta, mo fa friddo; tanto v'è na mogliera pe quanto vanno tridece sore carnale. SMERALDINA Lo saje di? e po me despriezze. RUGGIERO Figlio, Corrado? quante lagrime mi costi! CORRADO Son finite le pene, tutto adesso spira gioje, e dilette, pur che la nostra benigna udienza ci degni del suo gentil compatimento</p>

conclusione del dramma, non rappresentato dai personaggi, ma narrato da Brighella, mentre in Cerlone si trasforma in un solito, stereotipo lieto fine (di nuovo condito con le battute di Pulcinella e Smeraldina) (Tab. 2).

Sembra ovvio che per Cerlone queste battute, non direttamente legate allo svolgimento finzionale del *plot*,

prende un caricato romanzo in ischerzo, mettendo in questa composizione il Brighella scrittore di drammi, e critico dell'azione.» (C. Gozzi, *Prefazione a I due fratelli nimici*, in Id., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Colombani, Venezia 1772, vol. V, pp. 283-287: 284-285).

risultavano un intoppo che avrebbe probabilmente sconcertato, quando non annoiato, il pubblico napoletano. In questo modo l'azione si snoda più naturalmente, con un dialogo dei personaggi non interrotto da eteroclitiche riflessioni autoreferenziali.

Dal punto di vista della fluidità della recita risulta particolarmente significativa la tendenza del Cerlone a dividere numerose battute lunghe del testo gozziano inserendovi brevi frasi di altri personaggi. Si tratta di una risorsa un po' ingenua ma certamente funzionale e pra-

Tabella 3.

<i>I due fratelli nimici</i> , III.16.4-5 <sup>1</sup>	<i>Laquila d'Aragona</i> , III.11.6-13
<p>D. CORRADO Se fra tanti perigli il Ciel vuol darmi qualche aiuto, signore, esaminate, se per sorte lo chiuda questo foglio. Cieco ne' suoi misfatti Don Gastone, poco è, signor, dall'ombre della notte ingannato, mel diede in questa sala, credendomi don Garzia; ei palesommi che don Raimondo di Cardona, prima dell'ultima battaglia, gliel'ha dato da consegnare a voi per il timore di non più rivedervi. L'infelice don Raimondo, signore, è trattenuto da don Gaston barbaramente chiuso nel fondo d'una torre. Ambizione di veder Garzia, suo nipote, al soglio, di tutti i mali nostri è la sorgente.</p> <p>5 D. RUGGIERO Oh Corrado... oh mio figlio... Chi l'iniquo ora sarà, che proibirmi possa ch'io non ti chiami figlio, e proibire possa al tuo labbro di chiamarmi padre! Ma Gastone qui giunge... Entra, Corrado, per quell'uscio segreto; alle tue stanze coraggioso ti porta. Quelle vesti di miseria ti spoglia, e de' più ricchi panni tuoi ti rivesti. Qui ritorna; andrem dinanzi al Re. Vanne.</p>	<p>D. CORRADO Partirò, fuggirò, ma prima esaminate, che contien questo foglio.</p> <p>D. RUGGIERO Che foglio è questo mai?</p> <p>D. CORRADO Cieco ne suoi misfatti D. Gastone poc'anzi me lo diede qui all'oscuro credendomi D. Garzia; e palesommi che D. Raimondo di Cardona pria di partir per l'ultima battaglia ce lo diede, acciò a voi l'avesse consegnato.</p> <p>D. RUGGIERO O provindenza eterna!</p> <p>10 D. CORRADO D. Raimondo è vivo, è trattenuto da D. Gastone in un fondo di torre; l'ambizione di veder Garzia suo nipote al soglio, di tutti i mali nostri è la sorgente!</p> <p>D. RUGGIERO O Corrado! o mio figlio! e chi sarà l'iniquo che proibir mi potrà di chiamarti mio figlio?</p> <p>D. CORRADO Come?</p> <p>D. RUGGIERO Sì Corrado, il tuo caro Padre son io!... ma ecco D. Gastone... entra mio caro figlio per quell'uscio segreto; alle tue stanze portati coraggioso; queste vesti di miseria deponi, e de' più ricchi tuoi panni rivestiti; e qui ritorna! andremo innanzi al Re... o giorno! o scoperta! o figlio mio Corrado!</p>

<sup>1</sup> In queste citazioni eliminiamo le didascalie per maggiore chiarezza espositiva.

tica, non solo nella recita, ma anche nella fase di riscrittura del testo, poiché permette al drammaturgo di lavorare con maggiore celerità che se dovesse ristrutturare completamente l'intervento ridistribuendone il contenuto (come possiamo vedere, ad esempio, nel passo successivo, uno fra i molti esempi adducibili, in cui Cerlone aggiunge prima alcune brevi frasi di D. Ruggiero per rompere la monotonia della battuta di D. Corrado e poi una di questi per dividere la risposta di quegli) (Tab. 3)<sup>44</sup>.

Probabilmente alla ricerca di una maggiore naturalezza del testo, e anche perché quasi sicuramente ritenuti inadatti per il teatro della capitale di un regno, Cerlone elimina alcuni commenti fortemente sarcastici e burleschi di Brighella e certe espressioni poco rispettose di altri personaggi in riferimento al re, sostituite in alcune occasioni (come nel terzo degli esempi adottati) da formule dal valore opposto (Tab. 4)

A nostro avviso va attribuita allo stesso desiderio di naturalezza, e contemporaneamente di fluidità, di cui

abbiamo trattato fin qui, la segnata tendenza del Cerlone a eliminare (o sostituire) anche le battute e i dialoghi di contenuto più artificialmente patetico, o perfino il soliloquio di D. Corrado ricordato prima (*I due fratelli nimici*, III.5), come, ad esempio<sup>45</sup>, nel passo riportato nella tabella 5.

Infine dobbiamo tornare sull'aggiunta di alcuni intermezzi buffi fra Pulcinella e Smeraldina assenti in Gozzi, sia tramite la creazione di scene nuove, come avevamo già visto precedentemente, sia attraverso l'allargamento di altre scene per introdurre le repliche e controrepliche dei due coniugi. A nostro avviso, in questo caso lo scopo di queste modifiche va cercato sia nel desiderio di trarre profitto dalle abilità scenografiche di Vincenzo Camerano (Pulcinella), sia nella volontà di accattivarsi il pubblico più desideroso di un divertimento semplice e diretto. Oltre alle scene pulcinellesche aggiunte *in toto* (*Laquila d'Aragona*, I.9, II.7 e 12 o III.1 e 5), ricorderemo, ad esempio, alcuni scambi di battute che non rimpolpano semplicemente il corrispettivo testo a soggetto del Gozzi, ma che costituiscono vere e proprie aggiunte, come, ad esempio, la seconda parte della scena II.5 de

<sup>44</sup> Fra i molti altri esempi adducibili, rimandiamo solo a *I due fratelli nimici*, I.10.11 e 14 / *Laquila d'Aragona* I.8.9-13 e 16-21 in cui i lunghi interventi di Rosaura dell'originale sono sistematicamente divisi da brevi battute di altri personaggi nella versione del Cerlone.

<sup>45</sup> E anche *I due fratelli nimici*, III.4.12-13 e 16-17.

Tabella 4.

<i>I due fratelli nemici</i> , I.2.4-6	<i>Laquila d'Aragona</i> , I.2.6-7
RE Mia sorella dov'è? Dove s'aggirano don Garzia, don Gastone, don Corrado, il vecchio don Ruggiero? Io passo passo fui dalla brama spinto, e inavveduto, benché debile sia, trascorsi tanto che dove son nol so, smarrito sono. 5 BRIGHELLA ( <i>a parte</i> ) E no s'ha da rider? Stassera el finisce de spuar i polmoni per sto gran caso. TARTAGLIA Maestà, sono tutti sparsi per la selva ansiosi di trovare quell'augello temerario.	RE Mia sorella dov'è? Dove si aggirano D. Garzia, D. Corrado, D. Castone, e il vecchio D. Ruggiero? Io passo passo fui spinto dalla brama, e inavveduto benché debile sia trascorsi tanto, che dove sono nol so. D. ALONZO Maestà tutti stanno dispersi per qua, e là i servi, le guardie, i Cavalieri, per ritrovar l'aquila rapace.
<i>I due fratelli nemici</i> , I.3.2-4	<i>Laquila d'Aragona</i> , I.2.15-17
RE Liete, rozze genti, più felici d'un re! BRIGHELLA ( <i>a parte</i> ) Tisico.  RE Qui s'avvicinano; non sturbiam la lor pace. Ritiriamoci; io vo' veder qui occulto le lor feste. ( <i>si ritira</i> )	15 RE Che dolcissimo canto! sono questi villani più felici d'un Re.  D. ALONZO Se non m'inganno Maestà, parmi che alcuno di essi or siasi ammogliato. D. RAMIRO Qui si avvicinano tutti. RE Non disturbiamo la lor pace; ritiriamoci; occulto in disparte voglio veder le loro feste. Venite.
<i>I due fratelli nemici</i> , I.1.14	<i>Laquila d'Aragona</i> , I.1.19-21
TARTAGLIA Questo tisico è più gagliardo di me. Non mi lascia nemmeno riposare un momento. ( <i>si leva</i> )	D. RAMIRO Povero Rè; poco viver potrà  20 D. ALONZO Non si regge in piè... facciamoci veder solleciti, e premurosi. D. RAMIRO Sì, dice bene amico.

*Laquila d'Aragona*, corrispettiva della II.7 de *I due fratelli nemici*, in cui, a differenza dell'originale dove non è presente Truffaldino, riscontriamo un Pulcinella che rende buffo il momento in cui Rosaura bada premurosamente all'Infanta svenuta mentre lo zanni tenta di allentarle i vestiti con voyeuristica intenzione (Tab. 6).

## CONCLUSIONI

Alcune delle tendenze osservate nel *modus adaptandi* del Cerlone, come l'inserzione di brevi frasi di altri personaggi per dividere alcune delle lunghe battute delle figure gozziane e la soppressione del verso, anche se imperfetta, in cerca di una maggiore naturalezza e fluidità, insieme all'eliminazione dei momenti più segnatamente patetici, rivelano nel Napoletano il fiuto di un drammaturgo conoscitore del suo pubblico e delle impazienze che potevano agitarlo se la commedia gli veniva a noia, un'udienza probabilmente più stimolata a recarsi a teatro dal desiderio di svago che dalla ricerca intellettuale e autoriflessiva, motivo per cui il Nostro non si fa nes-

suno scrupolo di cancellare sistematicamente anche ogni riferimento metateatrale della fonte. Da questa prospettiva, Cerlone si presenta ai nostri occhi come un autore attento all'evoluzione dei gusti, più che alla diffusione delle idee. Allo stesso tempo, tuttavia, non solo il mantenimento del secondo zanni, ma perfino l'aggiunta di nuove scene a suo carico, indicano in Cerlone un autore che, pur conoscendo le modifiche goldoniane, preferisce soddisfare le richieste del pubblico, a quell'altezza del Settecento ancora desideroso di lazzi zanneschi<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> L'autore offre un'opinione ambigua sulle maschere, senza che sia chiaro se faccia riferimento alle commedie dell'arte o a commedie 'premeditate' con la presenza di personaggi di questo tipo; comunque sia, sembra giustificare la seconda di queste possibilità sull'autorità dei veneziani (si osservi anche il particolare parere del Cerlone sul proprio 'dialetto'): «Le maschere sul teatro è molto, che non sono ben viste; pure i Scrittori Veneziani ancora serbano un rastro nel loro Arlecchino, che presso a poco è lo stesso che il nostro Pulcinella, ma il fatto sta, che il dialetto Veneziano è grazioso, ed il nostro è goffo: in fatti in alcune commedie del Goldoni essendosi mutata la parte di Arlecchino in Napolitano, anche con abbellirla di qualche grazia della nostra lingua, pure ha perduto sempre tutto il suo spirito; quindi se a taluno le scene da me scritte per questa maschera sembreranno sciapite, deh per carità mi compa-

Tabella 5.

<i>I due fratelli nimici, III.4.6-9</i>	<i>Laquila d'Aragona, II.15.6-7</i>
<p>D. CORRADO [...] Voi pur siete quella che pria eravate. Io più non sono quello ch'era da prima. Nelle nostre circostanze, signora, il splendor vostro oscurar può la mia bassezza. Audacia non ho di cagionarvi un sì gran danno. <i>(egli vuol fuggire. Rosaura lo trattiene, e sempre piangendo)</i></p> <p>D. ROSAURA Fermatevi... scoppiare il cor mi sento. Creder mai non potrò che chi possiede sì nobile spirito... ah che 'l dolor m'opprime!</p> <p>D. CORRADO È crudeltà la vostra, non pietade... Lasciatemi fuggir. <i>(vuol fuggire, Rosaura lo trattiene)</i></p> <p>D. ROSAURA Fermati... oh Dio! Ah che l'angoscia mia vigor mi toglie [...]</p>	<p>D. CORRADO [...] voi siete l'istessa, io più non sono qual era!... fuggitemi, evitatemmi, lasciare in cieco oblio gli amori, le promesse, il nome mio sventurato! io fra le caverne più orride, in compagnia delle fiere finirò la mia vita! voi fra gl'agj, e le grandezze, felicitate qualche altro più avventurato mortale.</p> <p>ROSAURA Senti Corrado; celarti non posso la pena mia nel vederti in sì misero stato! [...]</p>
<i>I due fratelli nimici, III.6.6-11</i>	<i>Laquila d'Aragona, III.2.6-7</i>
<p>D. CORRADO Ah, mio signor, qualche riflesso date alla disuguaglianza ch'è tra noi.</p> <p>D. RUGGIERO Taci, deh taci, non amareggiare la tenerezza mia. <i>(l'abbraccia strettamente e lo bacia piangendo)</i></p> <p>Quanto vigore alla facella mia languida dona questa dolce union!</p> <p>D. CORRADO Signor, piangete!</p> <p>D. RUGGIERO No, figlio mio, non piango. Egli è un effetto della soavità di questo core.</p> <p>10 D. CORRADO Oh Ciel! Sento vicino il calpestio.</p> <p>D. RUGGIERO <i>(sempre abbracciato)</i></p> <p>Male avvenir non può ch'eguagliar possa lo staccarmi da te. Giunga chi vuole, fosse anche il Re medesimo. Saprei dirgli: dal sen d'un padre non si stacca un figlio. <i>(segue a baciare don Corrado)</i></p>	<p>D. CORRADO Oh Dio!</p> <p>D. RUGGIERO Giunga chi vuole... fosse anco il Re, saprei dirli in faccia; Corrado è figlio mio; è figlio mio Corrado... <i>(con trasporto amoroso)</i></p>

L'intersezione delle tendenze appena ricordate ci ritaglia il profilo di un creatore di spettacoli meno attento alla riforma estetica e ideologica del testo e del pubblico che alla soddisfazione dei gusti dell'udienza, anche se permeabile alle novità sceniche della sua epoca: infatti è in questa congiuntura che dobbiamo cercare l'origine del suo interesse verso Gozzi, ma anche verso Chiari o Goldoni – fra idee illuministiche e malinconie reazionarie –, o la sua pratica sia delle scene di prosa che musicali, della tragicommedia che dell'opera buffa. Cerlone è figlio del suo tempo, abita il mercato dei palcoscenici e ad essi si adegua per presentarvi, rispettoso, offerte e olocausti.

tisca, perchè non è così facile renderle graziose scrivendole, e se questa ragione non persuade, si provi pure ciascuno, e lo vedrà in effetto» (Cerlone, *L'autore a chi legge*, tomo primo, cit., p. n.n.).

Tabella 6.

<i>I due fratelli nemici, II.7.1-2</i>	<i>L'aquila d'Aragona, II.5.27-54</i>
<p>SCENA VII            ROSAURA E L'INFANTA.  <i>L'Infanta guarda ora la soprascritta, ora Rosaura con agitazione. Vuol aprire con impeto la lettera, si trattiene, prende una sedia, la mette appresso un tavolino, con un sospiro si precipita sopra la sedia, s'appoggia al tavolino.</i>            ROSAURA Signora... Oimè! (<i>in atto di assisterla</i>)</p>	<p>SCENA V            [...]                       INFANTA Ah! che mi sento nel cuore! <i>dopo di aver più volte guardat'ora la soprascritta, vuol con impeto aprir la lettera, poi si trattiene, e si butta a sedere accanto al tavolino.</i>            ROSAURA Oime!            PULCINELLA Chesta che malor ave?            30 ROSAURA Sviene.            PULCINELLA Comme s'è fatta janca! fosse male de luna!... uh na chiave masculina!            ROSAURA Tutta la colpa è tua!            PULCINELLA Mia!            ROSAURA Tua.            35 PULCINELLA Io non l'aggio fatto niente... uh che naso friddo ch'ha fatto!... vi la vecchia llà... e mbe, nce stammo?            ROSAURA Mi perdo!            PULCINELLA E mbe, la volimmo fa sballà! dammole ajuto allascammola... <i>e si butta inginochione</i>            ROSAURA Che fai?            PULCINELLA L'allasco.            40 ROSAURA Che?            PULCINELLA L'attacaglie de le cauzette, a lommacaro rescia.            INFANTA Oh Dio!            PULCINELLA Ha sospirato pe coppa!            INFANTA Rosaura?            45 ROSAURA Principessa?            INFANTA E tu che vuoi ribaldo? <i>a Pulcinella</i>            PULCINELLA. La risposta            INFANTA Esci, o viva il Cielo...            PULCINELLA Mo esco, la risposta nce la date a voce; vi ca mo te la dà a voce la risposta <i>a Rosaura</i> Quanto fa avè no cirato de garbo <i>e via</i>            50 INFANTA Siamo sole?            ROSAURA Oimè! sì mia Signora.            INFANTA Rosaura il turbamento mio, i miei stupori, le angoscie mie non vi sorprendano. Vedete nelle mie mani un vostro foglio; questo mi agita, mi scompone, e mi opprime.            ROSAURA (Ah qual rossor, se l'apre!)            INFANTA Posso aprirlo, e rilevar da vostri versi quel che nudrite nel cuore, ma nò; vi offenderei; voi arrossireste, ed io avrei pietà del vostro rossore; Posso restituirvelo, ma il mio cuore nel soffre, perche brama ansioso di saper che scrivate; che farò dunque?... Farò così, lo lacero in minuti pezzi; meno offesa di questa io far non vi potrei, minor sollievo no [<i>sic</i>] dar non posso ad un alma gelosa, e disperata.</p>
<p>INFANTA (<i>facendo forza a se stessa, e interrottamente</i>) Rosaura... i miei scomposti atti non vi sorprendano... Vedete nelle mie mani un foglio vostro. È questo che m'agita, ed opprime... Aprirlo io posso, gli accenti rilevar... V'offenderei. Posso restituirlo... Il cor nol soffre. Lacerarlo poss'io. Minor offesa fare a voi non potrei... Minor sollievo aver non puote un'alma disperata.</p>	