

PAMELA PARENTI

Lo spiritello («'o munaciello») nella letteratura partenopea: dalla fonte religiosa islamica all'elaborazione leggendaria, dalla superstizione popolare alla creatività narrativa

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAMELA PARENTI

Lo spiritello («'o munaciello») nella letteratura partenopea: dalla fonte religiosa islamica all'elaborazione leggendaria, dalla superstizione popolare alla creatività narrativa

L'Osteria di Marechiaro nasce come libretto per una commedia musicale andata in scena a Napoli la prima volta nel 1768 al teatro de' Fiorentini con la musica di Giacomo Insanguine e poi rimusicata con strepitoso successo da Giovanni Paisiello nel 1769. Recentemente rappresentata al Teatro San Carlo nel 2001 e nel 2011 per la regia di Roberto De Simone, quest'opera poi è testimone di un diffuso gusto settecentesco teso al fantasioso esotico, alla magia visionaria e a una certa macabra fascinazione per il demoniaco. Nel Settecento, e non solo, Napoli fu il crocevia culturale del Mediterraneo e nel teatro si rappresentava visivamente la fluidità dei suoi confini: le sue strade, le sue storie, i suoi personaggi offrivano contesti, culture, lingue che scorrevano fluttuanti infrangendo i limiti scientifici di una logica cartografica.

Lo spiritello magico racchiuso dentro una bottiglia, detto «'o munaciello», sarà lo spunto da cui si partirà per evidenziare il flusso trasversale e diacronico di temi religiosi, letterari, antropologici tra Oriente e Occidente: da alcuni versi coranici, attraverso le leggende delle Mille e una notte, uno spunto narrativo viene associato alla tradizione popolare da Francesco Cerlone che in questa commedia lo rielabora e lo racconta alla maniera settecentesca dell'Opera buffa napoletana.

Nella seconda metà del '700 drammaturghi e librettisti napoletani erano ampiamente ricettivi rispetto a tutto quanto veniva rappresentato e pubblicato nella repubblica di Venezia. Goldoni, Chiari e Gozzi erano ripresi, rielaborati, riscritti e ripubblicati e soprattutto tradotti in un dialetto diverso e per un pubblico diverso che amava le contaminazioni e accoglieva volentieri le novità, purché queste venissero assorbite, digerite e trasformate alla maniera napoletana.

D'altro canto, gli editori napoletani erano molto prolifici e aggiornati sulle mode letterarie europee, soprattutto quelle dettate dalla Francia, ma sempre con un occhio al versante anglosassone e a quello spagnolo. Gli autori che scrivevano per la grande richiesta che proveniva dal teatro, e in particolare da quello comico e comico-musicale, perciò, ebbero un ruolo importante di mediatori tra culture e al loro volta di divulgatori, visto il grande successo dell'Opera buffa e della Commedia dell'Arte anche fuori i confini del regno borbonico e fin'oltre la seconda metà dell'Ottocento.

Già all'inizio del Settecento sotto il regno di Carlo III di Borbone, e poi dal 1759 al 1825 con suo figlio Ferdinando, la dinastia dei Borbone a Napoli fu di per sé sinonimo di 'multiculturalità', grazie ai rami di parentela che la legavano con la Spagna, con i Farnese e con l'Austria. Non va sottovalutato il fatto poi che Ferdinando sposò all'età di diciotto anni Maria Carolina, figlia di Maria Teresa e sorella di Maria Antonietta (che determinò quindi anche un legame con la Francia, almeno fino al periodo di reggenza borbonica). Grazie al regno di Carlo III Napoli aveva già conosciuto una rinascita culturale, politica ed economica, che con suo figlio Ferdinando, grande fan del teatro, si accrebbe anche di uno straordinario sviluppo in campo teatrale e musicale: vi era un teatro in ogni angolo della città, più grande, più piccolo, con il palco reale o senza, per il pubblico nobile e ricco o per quello più umile e popolare, ce n'era davvero per tutti i ceti e per tutti i gusti! Il teatro era la forma di intrattenimento più diffusa (ovviamente anche nel resto d'Europa, ma non tanto quanto a Napoli), e lo erano soprattutto il teatro musicale e la Commedia dell'Arte¹.

È dunque in questo contesto che si deve collocare l'opera L'Osteria di Marechiaro, oggetto di questo saggio, ennesimo caso che dimostra la "porosità" del metabolismo culturale partenopeo.

Nel continuo proliferare di teatri, di cui s'è detto sopra, e quindi di spettacoli di ogni genere, il dono di possedere una buona penna era un'ottima occasione di guadagno e questo portava molti a cimentarsi nella scrittura per il teatro comico (fosse esso musicale e/o in prosa).

¹ Cfr. P. PARENTI, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide, 2009, 11-57.

Francesco Cerlone fu una di queste penne, di cui purtroppo si hanno pochissime notizie biografiche certe: nato e morto a Napoli presumibilmente tra il 1722 e il 1810 (in realtà alcuni studiosi indicano il 1730 come data di nascita e il 1812 come presunta data di morte²) potrebbe essere stato un ricamatore o addirittura un avvocato (professione che ritroviamo spesso tra i commediografi partenopei e non solo, uno per tutti il celebre caso goldoniano) e potrebbe addirittura essere stato il prestanome di suo fratello, un frate, che per il suo abito non poteva autografare i propri drammi e commedie e quindi faceva figurare Francesco come autore.

L'aspetto più interessante della produzione teatrale di questo autore è che lui non scrisse soltanto canovacci, intermezzi, farse e libretti per commedie musicali e drammi giocosi (che erano i generi che andavano davvero per la maggiore a Napoli), ma tentò la via della commedia interamente scritta cercando di emulare quello che per lui era considerato un vero e proprio 'maestro', vale a dire Carlo Goldoni. Le sue commedie ebbero successo non soltanto a Napoli, ma anche a Roma e nel resto d'Italia, e i suoi libretti, musicati da celebri e importanti compositori come Paisiello, Cimarosa, Tritto e Piccini, furono rappresentati anche nelle corti europee di Austria, Francia e Spagna (come avveniva in generale per l'Opera buffa napoletana, genere molto amato anche oltralpe). A partire dal 1778 si dedicò all'edizione delle sue opere presso l'editore Vinaccia, che era molto attivo nella diffusione a Napoli di testi di successo (il suo repertorio andava da Venezia con Goldoni, Gozzi e Chiari alla narrativa coeva inglese e francese)³. La produzione cerloniana contiene interessanti spunti di osservazione, utili a tracciare un quadro di quello che poteva essere il gusto del pubblico in merito ai temi, alle atmosfere, ai personaggi che animavano le scene dei tanti teatri partenopei. Oltre a riprendere Goldoni, Cerlone si avvicinava molto ai modelli di Chiari e di Gozzi attraverso le fiabe esotiche, le avventure romanzesche, le peripezie 'geografiche': dall'Andalusia all'Asia, dall'America al Nord Africa i suoi personaggi si muovono tra pirati saraceni, tribù di vario tipo, corsari ed esotiche civiltà orientali. Grazie alla variegata scelta dei temi e delle atmosfere che popolano i suoi testi, si può dedurre che Cerlone, oltre a essere un vorace lettore degli autori a lui contemporanei, doveva avere inevitabilmente una qualche formazione umanistica, perciò se fu ricamatore in gioventù, non lo fu senza una certa istruzione⁴ e questo lo dimostrano i suoi testi, infarciti di varie informazioni, di citazioni letterarie e di retorica.

Pertanto, farsi un'idea della varietà tematica e strutturale della produzione di questo autore equivale a tracciare tante linee di influenza che derivano da lingue, culture e letterature diverse, che convogliano nella tradizione precipua del teatro napoletano, li vengono rielaborate per poi essere nuovamente esportate e quindi rielaborate, tradotte e rappresentate in nuove lingue, per culture diverse e lontane.

² Cfr F. LEGGER, *Francesco Cerlone, l'emulo partenopeo di Carlo Goldoni*, ariannaeditrice.it, 11/09/2009, https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=27780

³ Scrive Cristina Cappelletti: «Nella seconda metà del XVIII secolo sono numerosissime le ristampe di romanzi chiariani a Napoli, soprattutto ad opera del libraio Giacomo Antonio Vinaccia. La fortuna dell'autore è anche sottolineata dalle molteplici false attribuzioni: soprattutto i romanzi coevi di Antonio Piazza, ma anche le traduzioni anonime di testi inglesi e francesi, venivano pubblicati indicando come autore l'abate, quasi che il suo nome fosse garanzia di più facile vendita. Una prima indagine del fenomeno è stata affrontata nel saggio di C. Bertone, *Editoria e romanzo fra Venezia e Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto universitario orientale, dalla Società italiana di studi sul secolo XVIII e dall'Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 5-7 dicembre 1996, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998, 697-722», in C. CAPPELLETTI, *Il commediografo in commedia. Appunti su Pietro Chiari personaggio letterario*, in «Quaderni di lingue e letterature», 32/2007, 34 nota 27.

⁴ «[...] lo storico della letteratura Luigi Settembrini disse che il nome Cerlone compariva nell'elenco dei laureati in giurisprudenza dell'Università di Napoli dell'anno 1750». Cfr. F. LEGGER, *Francesco Cerlone...*

Una delle sue opere più significative in tal senso, interessante proprio per le intersezioni letterarie che vi si possono riscontrare, è il libretto dell'Osteria di Marechiaro, una commedia musicale andata in scena a Napoli per la prima volta nel 1768 al teatro de' Fiorentini con la musica di Giacomo Insanguine e poi rimusicata con strepitoso successo da Giovanni Paisiello nel 1769. Recentemente rappresentata al Teatro San Carlo nel 2001 e nel 2011 per la regia di Roberto De Simone, quest'opera, che funziona anche alla sola lettura, è veramente interessante dal punto di vista stilistico e tematico perché, oltre a mostrare tutti gli aspetti, i temi e le caratteristiche propri del milieu teatrale partenopeo dell'Opera buffa, propone anche qualche singolare e interessante novità. Il primo importante studio che si è occupato di questo testo, ma anche del suo autore, è quello del poeta e studioso primo novecentesco (contemporaneo e conterraneo di Croce) Salvatore Di Giacomo nella "Storia del Teatro San Carlino"⁵ (un testo decisamente fondamentale per ricostruire la storia della commedia napoletana). Tra l'altro proprio a quest'opera di Cerlone si ispirò Di Giacomo per il testo della famosa canzone «Marechiaro» (alla quale si deve il pellegrinaggio turistico che ancora oggi avviene a Napoli alla famosa 'finestra di Marechiaro').

Ma, tornando alla commedia di Cerlone, essa è costituita da due atti e da una farsa autonoma con maschere, intitolata *La Claudia vendicata*, che funge da terzo atto. La cornice scenografica di Marechiaro, oggi sede di eleganti ristoranti, viene descritta nella didascalia iniziale: «riviera amenissima volgarmente detta di Marechiaro, con l'osteria di Carl'Andrea» e «con gondole per l'imbarco». Il protagonista della commedia è un nobile, un conte che abita proprio in una villa a Marechiaro, un personaggio abbastanza sui generis per il suo ruolo di buffo, poiché, generalmente, un aristocratico rappresentato in commedia non parlava in dialetto e non ricopriva il ruolo di "buffo" tout court. Si tratta, infatti, di un 'farfallone amoroso' dai modi ben poco aristocratici, che corteggia nobili e plebee, alla maniera del di là a poco successivo Don Giovanni, che fugge dall'una e dall'altra, poiché a tutte ha promesso qualcosa, e che alla fine sposa la popolana Chiarella, dando vita a un finale altrettanto insolito (un nobile che sposa una plebea!)⁶. Mentre fugge di qua e di là da chi lo sfida a duello e da chi lo minaccia, riesce ad avere la meglio grazie all'aiuto di uno spirito che lui stesso ha liberato da un'ampolla nella quale era rinchiuso. Lo spiritello gli è riconoscente e, avendo poteri magici, lo salva dai suoi inseguitori pietrificandoli o facendo volare in aria le loro armi e favorendo, così, il lieto finale in cui tutto si risolve e i nodi si sciolgono (non mancano quadri di costume alla maniera napoletana: l'oste che serve ed elenca le pietanze tipiche, la venditrice di pesce, il gioco della morra). Si tratta di una tipica Opera buffa napoletana e, come tale, riscosse molto successo anche oltre i confini del Regno (basti pensare che gran parte dell'ossatura tematica e stilistica di questa commedia, può essere ravvisata nei due di poco successivi Don Giovanni, tanto quello di Bertati quanto quello di Da Ponte, entrambi del 1787). Essa presenta le caratteristiche fondamentali del suo genere: la rielaborazione della commedia dell'arte (vedi le simmetrie dei personaggi: i seri, i semiseri, i comici; il plurilinguismo; i riferimenti metateatrali; i travestimenti e i lazzi); un certo sensuale libertinismo, che sfocia nell'ebbrezza del vino, del cibo e della musica; il

⁵ Per maggior approfondimento si veda: S. DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, S. Di Giacomo editore, 1891.

⁶ Da ricordare che circa dieci anni prima Cerlone aveva scritto la versione napoletana della Pamela nubile di Goldoni, in cui si affermava proprio l'impossibilità di un matrimonio misto tra un nobile e una plebea. Cfr. P. PARENTI, *Dalla «Pamela nubile» alla «Pamela maritata»: Carlo Goldoni, Pietro Chiari, Francesco Cerlone*, in *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo. Studi in onore di Angela Paladini Volterra*, a cura di L. Rino Caputo, Luciano Mariti, Florinda Nardi, Roma, Universitalia, 2019, 62-80.

gusto settecentesco per il fantasioso esotico, per le visioni magiche, per il quasi demoniaco che genera perturbanti illusionismi.

Esempio esplicito di questi ultimi aspetti si riscontra nella didascalia contenuta nelle descrizioni delle mutazioni di scena all'inizio della commedia:

Orrida stanza antica, e rovinosa; per ogni dove libracci, lambicchi, carte geografiche, e gran quantità di ampole di vetro con ordine poste intorno con i numeri loro, in una delle quali si vede il piccolo spiritello; lampade a forma di lume eterno; tavolino con sopra mappamondi, compassi, libri, ed altri ordigni per uso di magia [...].⁷

Se ci si sofferma su questa «Orrida stanza» è, innanzitutto, da sottolineare la mescolanza e la confusione dei due concetti di magia e di scienza, che qui emergono con incontrastata chiarezza, poiché le ampole di vetro, tra cui quella che contiene lo «spiritello», vengono accomunate con i mappamondi, i compassi, i libri e altri ordigni «per uso di magia». La magia e l'alchimia vengono confuse con la scienza, vista con interesse e con sospetto al tempo stesso. Il teatro non fa che tradurre il comune punto di vista che interpreta la scienza come una sorta di magia e ne trae un espediente scenico teso al meraviglioso stupore facendo apparire 'vero' ciò che non lo è.

In un'altra opera di Cerlone, intitolata, *Cordova liberata da' Mori ossia L'amore della Patria*⁸ (per altro interessante anche a proposito dell'immagine della cultura islamica restituita in queste commedia) un personaggio, un certo Marcotonno, racconta un episodio che vale la pena citare:

A Napole io faceva lo ciarlatano, e ncopp'a na barca al Largo del castello faceva veder cento cose a quel popolo basso; mi feriva con un coltello, il braccio, mi tagliava na meza coscia, e uscir' si vedeva il sangue, ma erano tutte trucche dell'arte ciarlatana, era na destrezza de mano, era n'apparenza, ca manco no rascagno mme faceva; e co lo balsamo da me intitolato il distruttur de' morti, che era uoglio de cocozza frita, in pubblico mi guariva con stupore di tutti, e benneva le carrafelle no tari l'una.⁹

Ecco qui svelato l'inganno! In questo breve monologo il ciarlatano rivela il segreto del suo mestiere di illusionista: il balsamo «distruttur dei morti» non è altro che olio di zuccina frita che la 'destrezza di mano' fa apparire come un miracoloso guaritore di ferite sanguinanti. È chiaro qui non solo lo spunto metateatrale, ma anche l'uso autoironico di tale artificio retorico che così ampio spazio ha avuto nel teatro comico del Settecento, come ha ampiamente dimostrato Daniela Goldin¹⁰. L'idea quindi del balsamo miracoloso, che resuscita i morti e che guarisce (o che fa innamorare come nel futuro *Elisir d'amore* del 1832), ma che è in realtà un inganno, un trucco dei ciarlatani, degli attori che sanno incantare e sanno quindi far credere «cento cose al popolo basso», fa anche riflettere sul fatto che non si faceva grande distinzione tra maghi e scienziati, questo è anche il motivo per cui il compasso e il mappamondo sono descritti nella sopracitata didascalia come ordigni di magia tanto quanto l'ampolla con lo spirito rinchiuso dentro.

Conte: [...] Mo me menno cca dintò ... e cca addó stongo!

⁷ F. CERLONE, *L'Osteria di Marechiaro, mutazioni di scena*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano, Tomo XX*, Napoli, Francesco Marsi, 1829, 178.

⁸ Rifacimento dell'omonima commedia di Pietro Chiari andata in scena con grande successo per la prima volta a Venezia nell'autunno del 1748.

⁹ F. CERLONE, *Cordova liberata da' Mori, ossia L'Amore della Patria, atto II scena I*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano, Tomo XX...*, 137.

¹⁰ D. GOLDIN, *La vera Fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, 73-76.

Bene mio mo sconocclnio! ah che paura!
 Libre, mammuoccie, e scheletre,
 Carrafe co lammicche, e carrafune,
 E tanta scartafazia de magia!
 Addó songo ncappato, uh mamma mia!¹¹

Dunque, il Conte per sfuggire dai suoi persecutori si ritrova in quest'orrida stanza rappresentata nella didascalia iniziale e ne dà anche una sua personale descrizione tesa a chiarire il suo sentimento di paura, tale da farlo quasi svenire («sconocchiare») dinanzi a libri, scheletri, alambicchi, grandi caraffe e scartafacci di magia. È in questa confusione che il Conte sente richiamare la sua attenzione da una voce, di cui non riesce a individuare la provenienza e, quindi, pensa immediatamente che si tratti di un 'fantasma':

Conte: [...] Sento 'na vocella fina!
 Uh, monacciello è chisto .
 [...]
 Da che era peccerillo
 Sempe aggio 'ntiso dicere
 Ca cca nc'era il palazzo de li spirite,
 E mo nce sò 'ncappato!
 Meglio pe' me che non ce fosse iuto.
 Spirito: Tu che vieni in questo loco,
 sventurato forestiero
 Deh sollevami dal foco
 Raddolcisci il mio penar.
 Conte: E chi è chisto che parla? [...]
 Cca non nce sta nisciuno! Embè chi parla?
 La porta sta serrata ... uh bene mio!
 [...]
 Uh, monaciello è chisto!
 Potesse n'auta vota asciremenne!
 Ah, ca lo fenestriello è auto assaje,
 Lo luoco, la paura, e la vocella,
 Lo jajo, lo scurore,
 M'hanno fatto agghiaccià 'mpietto lo core!
 Anemo, e core; chi è loco?
 Spirito: Amico.
 Conte: Amico un corno! [...]
 Ma chi si?
 Spirito: Uno spirito.
 Conte: Spirito, arrassosia! Aglie, e fragaglie,
 e fattura che non baglia.
 Spirito: Non dubitar, mio caro:
 Se per te dall'ampolla io sono scosso,
 da tutti i guai tuoi salvar ti posso.
 Conte: Né? E tu si che parle?
 Spirito: Appunto
 Guardami non temere.
 Conte: Sì, è lo vero.
 Vi? comme dint' all'acqua saglie, e scenne.
 Spirito: Ah che acqua non è, ma fuoco ardente

¹¹ Qui il Conte, fuggendo dai suoi inseguitori, entra in una grotta e si rifugia in quella che nella didascalia viene definita «Orrida stanza». Qui è subito colto da terrore al punto che gli cedono le ginocchia alla vista di «libri, scheletri, caraffe con alambicchi e tante scartoffie di magia». F. CERLONE, *L'Osteria di Marechiaro, atto II scena IX*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano...*, 221.

In cui mi ha confinato
 Un tiranno poter: se vuoi vendetta
 Contro i nemici tuoi, se vuoi tesori,
 butta a terra l'ampolla,
 e fammi uscir da un carcere sì penoso.
 Conte: Aspè, penzammo buono:
 io rompo sta carrafa,
 tu jesce, e non trovanoo
 addò trasi, p'alleggerà le pene,
 avisse da trasire 'ncuorp'a mene?
 Spirito: Non dubitar, salvami già che puoi
 Da questo foco ardente: io ti prometto
 Vendicarti, e servirti
 Come faria col suo padrone un servo.¹²

Lo spirito, chiamato dal Conte protagonista della commedia «Munaciello» e da lui liberato, esaudisce quindi, nelle scene successive, i desideri del suo liberatore: pietrifica i suoi avversari, fa volare in aria le loro armi, gli conferisce una gran forza e così via ... e il teatro, grazie ai suoi strumenti illusionistici, può render vere le magie dello Spiritello cosicché tutti ci credano.

Molto interessante è il fatto che la figura del 'munaciello', tipica della tradizione popolare napoletana, acquisisca in questa scena nuove caratteristiche estranee a tale tradizione. Infatti, il cosiddetto 'monaciello' o 'munaciello', che in dialetto napoletano significa 'piccolo monaco', era già personaggio noto da qualche secolo in area partenopea. Si tratta di una figura folcloristica, una credenza popolare che identifica una sorta di spiritello magico con una figura di bassa statura, forse un bambino deforme, vestito con un saio, che si rivela a volte benefico, a volte dispettoso e malevolo. Esiste anche un'altra versione per cui il 'monaciello' sarebbe lo spirito di un 'pozzaro', che si aggira per le case compiendo azioni prodighe a favore di chi vi abita oppure, secondo il suo umore e le sue preferenze, azioni malvagie di diversa e varia intensità (semplici dispetti o addirittura cattiverie vere e proprie). Ma che fosse piccolo monaco deforme o pozzaro, nessuno poteva vederlo con chiarezza, ma tutti potevano percepirne la presenza, l'ombra e gli strani prodigi. Tutti lo temevano, lo corteggiavano, lo rispettavano in virtù di quanto questo poteva fare per il bene o il male di chi lo ospitava.

In letteratura lo incontriamo già nelle novelle seicentesche di Giambattista Basile, nello *Cunto de li Cunti*, in cui questa figura viene citata varie volte e più o meno sempre nella stessa accezione di spirito invisibile e dispettoso di cui si avverte la presenza grazie a strani fenomeni o semplici sensazioni¹³.

Tuttavia, lo spirito dipinto da Cerlone in questa commedia è molto diverso dall'archetipo napoletano del 'munaciello' ed è, invece, molto più vicino al 'mito' del genio rinchiuso nella lampada e liberato da Aladino oggi ben noto e molto familiare grazie all'ampia diffusione novecentesca dei racconti delle Mille e una notte.

Pertanto, è necessario interrogarsi su come il racconto sia giunto sino a Cerlone.

¹² F. CERLONE, *L'Osteria di Marechiaro, atto II scena IX*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano...*, 222-223.

¹³ Cfr. G.B. BASILE, *Lo cunto del li cunti. Ovvero lo trattenemiento de piccerille*, a cura di M. RAK, Milano, Garzanti, 1995. I racconti in cui troviamo citato il 'monaciello' sono: *La Mortella, trattenemiento secunno della iornata prima* (21), *Vardiello, trattenemiento quarto della iornata prima* (42), *Corvetto, trattenemiento settimo della iornata terza* (266), *Le tre fate, trattenemiento decimo della iornata terza* (293).

Grazie a un recente studio, una tesi di dottorato del 2015 dal titolo: *La fortuna delle Mille e una notte nella letteratura italiana*,¹⁴ viene ricostruita la fortuna editoriale del testo, che arriva in Italia soltanto dopo la celebre traduzione francese di Galland, che vi lavorò dal 1701 al 1715 (anno della sua morte).

Il centro, quindi, da cui parte e si irradia la diffusione del testo arabo sarebbe dunque Venezia, grazie alle varie edizioni, seguite alla prima traduzione e edizione di Coleti del 1721-1722. Le fonti della commedia napoletana di Cerlone del 1768 devono perciò risalire alle edizioni veneziane di Coleti (fino alla più celebre edizione Zatta del 1757),¹⁵ alle fiabe teatrali di Gozzi e alle commedie di Chiari (almeno stando a quanto si afferma nel già citato lavoro di ricerca). Tuttavia si accende qualche dubbio sull'influenza delle fiabe teatrali di Gozzi in merito al racconto di Aladino e del genio rinchiuso nella lampada, poiché in esse non esistono riferimenti così letterali al testo arabo, come invece nel testo napoletano: c'è il genio (ne *Il mostro turchino*), ci sono le fanciulle rinchiuso nell'«orrida» grotta (nella *Zobeide*), ma non c'è una riproduzione letterale del racconto del Pescatore o di Aladino, che invece c'è in Cerlone.

Per le commedie di Chiari si può affermare con certezza che Cerlone vi si ispirasse di continuo, talora riscrivendole esattamente come usava fare anche per le commedie goldoniane, ma non è il caso dell'*Osteria di Marechiaro*, che non presenta alcun antecedente veneziano. Per esclusione si potrebbe, dunque, sostenere che la fonte di Cerlone potrebbe essere stata proprio la traduzione dei racconti arabi in una delle edizioni veneziane antecedenti il 1768, perché la prima edizione napoletana di cui si ha notizia (sempre citata nel lavoro di tesi) è solo successiva, è cioè del 1783 (quindi non può essere la fonte di Cerlone).¹⁶

È molto probabile che un'edizione veneziana di riferimento per il contesto napoletano sia stata quella dell'editore Zatta (1757), editore molto presente a Napoli nel secondo Settecento, e che quindi il testo da considerare sia quello nella traduzione veneziana di Coleti, basata, a sua volta, sul testo francese di Galland. La sua revisione del testo arabo non si limitò alla traduzione, ma rappresentò una vera e propria riscrittura, un ampliamento con l'inserimento di nuove storie di cui non si conosce bene la derivazione (alcuni suppongono che possano essere state scritte per mano dello stesso Galland).

Questo aspetto è senza dubbio determinante poiché la storia di Aladino e del genio che esaudisce i suoi desideri appare per la prima volta nella versione di Galland, a cui inevitabilmente la commedia di Cerlone sembra essere dunque legata.

È necessario precisare che le Mille e una notte rappresentano un caso di studio filologico ancora aperto ed è, pertanto, assai arduo poter affermare certezze riguardo al testo di riferimento:

Tentare di ricostruire la storia di un testo che è stato tramandato e manipolato per così lungo tempo come le Mille e una notte rimane un compito arduo, anche perché una parte consistente

¹⁴ Tesi di dottorato in Letteratura e filologia italiana, Università degli studi di Firenze del Dott. Qassim Mohamed Azal Al-Itbau.

¹⁵ *Novelle arabe divise in mille e una notte tradotte dall'idioma francese nel volgare italiano*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1721-1722, XII tomi in IV voll.; *Novelle arabe divise in mille e una notte tradotte dall'idioma francese nel volgare italiano*, Venezia, Domenico Occhi, 1741; *Novelle arabe divise in mille e una notte tradotte dall'idioma francese nel volgare italiano*, Venezia, Domenico Occhi, 1754; Cfr. la suddetta tesi di dottorato, 151.

¹⁶ Il Dott. Qassim Mohamed Azal Al-Itbau cita l'edizione Chiapparone (*Novelle arabe divise in mille e una notte tradotte dall'idioma francese nel volgare italiano*, Napoli, 1783). Nello stesso anno si è riscontrata l'edizione napoletana di Vinaccia delle novelle persiane, con titolo di *Novelle persiane divise in Mille e una giornata, tradotte dal Francese e dal Francese nel volgare Italiano*, Napoli, Vinaccia, 1783, per altro proprio editore anche di tutte le commedie di Francesco Cerlone.

della storia della raccolta è ormai perduta. In linea generale possiamo dire che la tradizione dell'opera può essere avvenuta in più tempi: una fase prestorica, relativa alla presunta formazione originaria del testo in India e alla sua trasposizione in Persia; una fase pro-storica, che riguarda l'ingresso del nucleo originario delle Notti a Bagdad nel periodo abbaside, tramite la traduzione della raccolta di novelle Hazar afsaneh; la fase egiziana ossia il libro nella forma attuale.¹⁷

Tuttavia, se l'archetipo dell'episodio che narra di uno spirito rinchiuso si può rintracciare nel Corano, fino all'edizione di Galland non vi è traccia del genio buono e collaboratore. Nel Corano, infatti, si tratta di una storia che riguarda il re Salomone e i demoni (*ginn*), un breve accenno di poche parole, in un verso, che ha poi scatenato per secoli la fantasia popolare a tal punto da generare su questo argomento molte nuove storie. Si tratta di una condanna per la quale uno spirito demoniaco viene rinchiuso per scontare un suo gesto di mancata obbedienza ed è costretto alla reclusione per un tempo indeterminato.¹⁸ A questi versi si ispira la *Storia del pescatore* tra la IX e la XI notte delle *Mille e una notte*, che è presente anche nei manoscritti arabi: un povero pescatore con moglie e tre figli si reca un giorno al mare per pescare e, gettate invano le reti per tre volte, al quarto tentativo tira a riva un vaso di rame giallo pesante e sigillato. Una volta aperto, ne esce un grande fumo che prende la forma di un gigante minaccioso, che annuncia al povero pescatore la sua morte imminente per sua mano. A nulla vale che il pover'uomo ricordi il suo gesto allo spirito, libero grazie a lui, perché quello gli concede solo di poter scegliere come morire. Prima però gli racconta la sua storia e il perché si sia ritrovato rinchiuso nel vaso, e qui si innesta la tradizione coranica: lui è infatti uno degli spiriti che si sono rivoltati ai voleri di Dio non riconoscendo il re Salomone profeta di Dio, motivo per il quale è stato costretto alla progionia per secoli nel vaso. Soltanto inizialmente il genio accenna al fatto che se fosse stato liberato secoli prima avrebbe ricompensato il suo liberatore con magie e premi. Dato, però, che il pescatore lo ha trovato dopo troppo tempo, è ormai tardi, lo spirito è divenuto impietoso, vuole esclusivamente vendetta, se la vuole prendere con chiunque gli si ponga dinanzi dopo la liberazione e per questo promette al pover'uomo che lo ucciderà. È qui che entra in gioco l'astuzia del pescatore che con l'inganno riesce a far tornare lo spirito nel vaso e quindi a richiuderlo nuovamente dentro salvandosi la vita.

In questa versione della storia, quindi, non vi è traccia del genio 'buono' aiutante del suo liberatore e sembra ormai certo che tale sviluppo si trova per la prima volta nella traduzione francese di Galland, in cui compare anche il personaggio di Aladino con la lampada magica.

Dunque, tornando alla commedia di Cerlone, è possibile riscontrare la presenza di entrambe le versioni: sia quello del pescatore con lo spirito malvagio e sia quello del 'buon' genio!

Dopo la comparsa del genio 'benefattore' che nel II atto aiuta il conte a districarsi dai guai e dagli imbrogli in cui si è cacciato, ecco che nella farsetta del III atto *La Claudia vendicata* entra in scena la storia del pescatore e dello spirito malvagio. Infatti, Pulcinella e Claudia pescano un otre con il 'genio' rinchiuso che li minaccia di morte e li terrorizza. Pulcinella si comporta allora esattamente come il pescatore arabo mettendo nel sacco il perfido spirito e salvandosi così la pelle. I due malcapitati aprono dunque il 'grosso vaso' appena pescato e:

¹⁷ QASSIM MOHAMED AZAL AL-ITBAUI, *La fortuna delle Mille e una notte nella letteratura italiana...*, 28.

¹⁸ Non avendo la presunzione di poter trattare di temi arabisti, ho dovuto necessariamente chiedere consiglio a studiosi del settore ed è per questo che ringrazio qui di cuore il dott. Abdallah Nourdeeden Ahmed Mohammed, prima che amico, dottore di ricerca presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi sulle fonti arabe della Commedia dantesca, che mi ha generosamente fornito informazioni preziose circa questo verso coranico e gli episodi a esso collegati nelle *Mille e una notte*.

Levando l'attoppo del barilotto ne uscirà un fumo che a poco a poco dilatandosi si convertirà in nuvole, ed adombrerà gran parte del teatro, e un tetro funesto suono si udirà d' improvviso, indi si dilateranno le nuvole; e comparirà la figura mostruosa di un Mago, orribilmente vestito, con pampini alla chioma, e carica pistola alla destra.

Mago: Dal cupo baratro del mar profondo
Dopo tre secoli ritorno al mondo
Per far vendetta, e crudeltà!
Claudia: Oimé che palpiti! quai voci orrende!
Qual timor gelido nel cor mi scende!
Chi mi soccorre per ca . . . ri . . . tà!
Pul.: Gente ajutateme ca so ciuncato.
Uh uh che triemmolo che m'è afferrato!
Non aggio forza de re . . . scia . . . tà!
Mago: Chi siete , o perfidi, presto parlate?
Ma non Sperate . . . Da me pietà.

[...]

Mago: In quel piccolo angusto barilotto
Son tre secoli ormai, fui rinserrato:
Giurai che chi nel primo, o nel secondo
Liberato mi avesse, avrebbe avuto
Da me soccorso; ma chi poi nel terzo
M'avesse di là tolto
Sarebbe stato dal mio braccio ucciso.
Siete morti. . .

Claudia:
a 2. Ah pietà! s'inginocchiano

Pul.: Pietà non sento

[...]

Qui dovete morir.

Pul: Ma tu addo' stive?

Mago: In quello barilotto.

Pul.: Ah no lo credo!

Mago: Certo

Pul.: (Asseconna tu pure)
di furto a Claudia

Claudia: È impossibile.

Mago: Di là usci.

Pul.: Non è lo vero.

Mago: Il giuro.

Pul.: Tu può jura' diec'anne,

Ca no lo credo affatto.

Claudia: Oibò.

Pul.: Che buò jura', dice papocchie!

Già avimmo da mori', fance vedere

Comme stive là dinto.

Claudia: E poi ci uccidi.

Mago Or ve lo fo vedere,

E là ritornerò.

Pul.: Puozze sta buono

Dance sta sfazione.

Mago: Ecco che misto al fumo come usci

Men ritorno là dentro.

ritorna nel barilotto con tutto il fumo, e le nuvole; Pulcinella subito attoppa di nuovo il barilotto, e lo rinserra.

Pul.: Mo vedimmo.

Claudia: Sei dentro?

Mago: Dentro sono.
 Pul.: E stalle loco.
 Mago puorco, assassino, arma de chiummo.¹⁹

Nel terzo atto della commedia, dunque, ancor più che nella scena citata poc'anzi del II atto, è evidente il calco narrativo delle *Mille e una notte* ed è pertanto ovvio che Cerlone abbia attinto a una qualche edizione italiana (o francese?) del testo. Quella che potrebbe essere un'ipotesi, ma della quale al momento non vi è conferma sul campo, è che possa esistere un'edizione del napoletano Vinaccia anteriore a quella del 1783. Come è noto, infatti, Vinaccia, oltre a essere l'editore di Cerlone, era anche molto attivo nella diffusione delle opere editate a Venezia e delle opere letterarie di successo del momento (in particolare la narrativa inglese e francese).²⁰

L'aspetto più interessante di tutta questa vicenda legata alla riscrittura napoletana dei due episodi narrati nelle *Mille e una notte* di Gallad è la capacità di rielaborazione del commediografo napoletano che è riuscito a cucire i due episodi nel tessuto della commedia rendendoli plausibili al gusto del suo pubblico. Nel primo caso lo spirito rinchiuso nell'ampolla viene inizialmente presentato come il «munaciello» e quindi introdotto in maniera familiare rendendo plausibile un prodigio che l'opinione comune è portata ad accettare. Il Conte afferma che fin da bambino ha sempre sentito parlare del «munaciello», che è dunque un racconto abituale, di cui tutti sanno e che tutti conoscono. Così, una volta introdotto, ecco che il prodigio avviene e la storia va avanti.

Nel secondo caso l'astuzia del pescatore delle *Mille e una notte* viene trasferita sul personaggio di Pulcinella. E chi meglio della maschera di Pulcinella poteva rappresentare in modo così efficacemente comico due comportamenti tanto estremi e contrapposti? La paura di morire, la codardia e la mancanza di coraggio da una parte e poi l'astuzia per sottrarsi al pericolo, che mette in ridicolo il genio potente e malvagio che si muove con la logica della forza e non con quella della ragione.

La contaminazione tematica non si limita a rimanere un gioco, per l'appunto letterario, ma entra nel tessuto antropologico, nel vissuto del popolo napoletano che assorbe e accoglie, metabolizza e rielabora tutti gli input che gli arrivano 'dall'altrove'.

Perciò lo spirito rinchiuso e liberato vive nei secoli, si evolve e continua a popolare anche le scene teatrali, basti pensare alla commedia di Eduardo De Filippo *Questi fantasmi*, in cui il protagonista affitta a poche lire una casa che si crede popolata di fantasmi e scambia l'amante della moglie, nascosto in un armadio, per lo spirito che elargisce regali inaspettati. Questo spirito si rivela a volte benefico e a volte malefico (proprio come lo spirito di matrice orientale nelle sue due versioni): a volte aiuta chi si imbatte nella sua presenza e a volte, invece, si diverte a spaventarlo, a ostacolarlo nella sua vita quotidiana. Finzione teatrale e magia, rocambolesche avventure letterarie e racconti popolari, atmosfere esotiche e luoghi reali: tutto si mescola grazie alla peculiare cultura napoletana dell'accoglienza e della fantasia.

¹⁹ F. CERLONE, *L'Osteria di Marechiaro, atto III scene X e XI*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano...*, 264-267.

²⁰ Cfr. nota 2.