

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

Giambattista Lorenzi lettore di Cervantes: riflessioni su un "Don Chisciotte" napoletano

*Giambattista Lorenzi Reader of Cervantes:
Reflections on a Neapolitan "Don Chisciotte"*

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo è incentrato sulla commedia per musica intitolata *Don Chisciotte della Mancia*, frutto della collaborazione tra Giambattista Lorenzi, autore del libretto, e Giovanni Paisiello, che ne compose le musiche. Il testo andò in scena per la prima volta nell'estate del 1769 in uno dei teatri più antichi di Napoli: il Teatro dei Fiorentini. Il libretto è stato spesso accusato di scarsa originalità perché troppo simile alle altre opere di argomento chisciottesco che erano state rappresentate negli anni precedenti in Italia. Attraverso l'analisi di alcuni punti del primo libretto si vuole mostrare che Lorenzi, pur muovendosi all'interno della tradizione teatrale che conosceva alla perfezione, sia riuscito a introdurre elementi originali all'interno della sua opera e che, per farlo, si sia confrontato anche con il romanzo di Cervantes.

The contribution focuses on the comedy for music entitled *Don Chisciotte della Mancia*, the result of the collaboration between Giambattista Lorenzi, author of the libretto, and Giovanni Paisiello, who composed the music. The text was performed for the first time in the summer of 1769 in one of the oldest theaters in Naples: the Teatro dei Fiorentini. The libretto has often been considered lacking of originality because it is too similar to the other quixotic works that had been represented in previous years in Italy. Through the analysis of certain points of the first booklet we want to show that Lorenzi, even if moving within the theatrical tradition he knew perfectly, managed to introduce original elements into his work and that, in order to do so, he compared himself also with the Cervantes novel.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Don Chisciotte, Cervantes, Lorenzi, Paisiello, teatro
Don Quixote, Cervantes, Lorenzi, Paisiello, theatre



ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

*Giambattista Lorenzi lettore di Cervantes:
riflessioni su un "Don Chisciotte" napoletano*

Agli inizi del '900 Miguel de Unamuno, con la dose di umorismo che sempre caratterizza la sua prosa, scriveva che i grandi personaggi della letteratura, creature fatte di carta e inchiostro, sono più reali dal punto di vista storico dei loro autori fatti di "carne y hueso":

Porque esto de que digamos, y muy en serio, con seriedad humorística – que es la más seria de todas – que Don Quijote y Sancho tiene más realidad histórica que Cervantes, y que no es Shakespeare el que creó a Macbeth y Hamlet y el rey Lear y Falstaff y Otelo... sino éstos a él, todo esto no parece que les cabe en la cabeza a los que han estudiado historia sin pizca de sentido histórico (Unamuno 1923, ed. 1966: 502).

Creatori dei loro creatori e del tutto indipendenti, questi indimenticabili personaggi vivono un'altra vita che va ben oltre i libri che raccontano le loro storie. E così, liberi di fuoriuscire dalle pagine cervantine, il cavaliere e il suo scudiero hanno intrapreso fin da subito un lungo cammino che li ha portati, calati in contesti e scenari diversi, a inseguire le loro avventure ben oltre i confini della Spagna, al di là dei Pirenei (Canavaggio

2007). La prima tappa di questo lungo viaggio li condusse in Inghilterra e in Francia, per arrivare poi, tra il 1622 e il 1625, anche in Italia grazie alla traduzione di Franciosini (Alvar Ezquerro 2005). Il pubblico italiano, come ha scritto Aldo Ruffinatto (2001), apprezzò le avventure del “Caballero de la Triste figura” perché le percepì soprattutto come una rilettura in chiave comica dei libri di cavalleria e, in particolare, dell’opera di Ariosto che, con il suo *Orlando furioso*, aveva fornito un nuovo importante modello per l’epica. Per questo motivo, probabilmente, l’opera non godette di una grande fortuna: basti pensare che la traduzione di Franciosini rimase l’unica disponibile per tutto il XVIII secolo e che fu ristampata solo quattro volte, a Venezia, tra il 1772 e il 1795 (Dematté 2012).

Se il romanzo fu accolto con una certa freddezza, ben diverso fu l’atteggiamento riservato ai suoi protagonisti che, a partire dagli ultimi anni del XVII secolo e per tutto il XVIII, furono portati in scena nei maggiori teatri di tutta Italia. Diversi contributi, anche molto recenti, hanno tratteggiato un panorama completo della presenza della coppia cervantina nel teatro italiano¹. In questo scenario ricco e articolato è facile riconoscere la centralità di alcune opere: la “tragicomedia” scritta nel 1719 da Zeno e Pariati con le musiche di Conti, intitolata *Don Chisciotte in Sierra Morena*; l’“opera serioridicola” scritta da Pasquini con le note di Caldara, intitolata *Don Chisciotte in corte della Duchessa* e rappresentata nel 1727; il *Socrate immaginario*, scritto tra il 1775 e il 1776 da Galiani e Lorenzi con la musica di Paisiello. In questo breve contributo vorrei però concentrarmi sul libretto di un’altra commedia per musica, il *Don Chisciotte della Mancia*, opera interessantissima che per diversi motivi ha goduto di giudizi altalenanti da parte della critica. Frutto della stretta collaborazione tra il “Poeta” Giambattista Lorenzi, autore del libretto, e il “Maestro” Giovanni Paisiello, che ne compose le musiche, questo testo andò in scena per la prima volta nell’e-

state del 1769 in uno dei teatri più antichi di Napoli: il Teatro dei Fiorentini.

Per tutte le mie considerazioni su questo spettacolo farò riferimento al primo libretto dell'opera, stampato presso la Stamperia Avelliniana di Napoli nello stesso 1769 e considerato irrecuperabile dalla maggior parte degli studiosi, ma che attualmente è disponibile e consultabile online grazie alla *Library of Congress di Washington*. Questo libretto differisce in molti aspetti da quello stampato da Giambattista Bianchi nel 1770, "colla permissione di Paisiello Giovanni" (Lorenzi 1770), in occasione di una nuova messa in scena dello spettacolo presso il Regio Ducal Teatro di Milano. La trasformazione più importante e che salta immediatamente all'occhio del lettore riguarda la lingua utilizzata, perché il dialetto napoletano viene toscanizzato probabilmente per adattarsi al nuovo pubblico. Questa traduzione, com'è facile immaginare, non è priva di conseguenze perché introduce alcune varianti testuali, porta all'eliminazione di alcune parti e, in generale, riduce la comicità del testo. Si pensi, solo per fare qualche rapido esempio, alla parte finale della Settima Scena dell'Atto I in cui Don Chisciotte, dopo aver scambiato Carmosina per la sua amata Dulcinea, le rivolge dolci parole d'amore. Nel libretto napoletano del 1769 leggiamo:

DON CHISCIOTTE: (Che bella purità!) Mi fermo, o mia
Raggiante, Sopraumana,
Auricrinita Dulcinea Villana.

CARMOSINA: Otto, e nove. Te scuoste, o t'arremedio
Tuppete'nfaccia no scatata mole.

DON CHISCIOTTE: Cioè schiaffo...è così aureo mio sole?
E sarai sì tiranna
col tuo fedele Don Chisciotte...

(Lorenzi 1769: 21)²

Nel libretto del 1770 il passo viene così tradotto:

DON CHISCIOTTE: (Che bella purità!) mi fermo, o mia
Raggiante, sovrumana
Auricrinita Dulcinea villana.

CARMOSINA: Otto, e nove. Ti scosta, o che t'imprimo
cento mani su quella arsiccia mole.

DON CHISCIOTTE: E così aureo mio Sole?
E sarai sì tiranna
col tuo fedele Don Chisciotte?

(Lorenzi 1770: 26)

Il senso generale della battuta di Carmosina è chiaro: o il cavaliere si allontana e la smette di fare il cascamoto o riceverà un sonoro ceffone. Ma evidentemente il traduttore non riesce a ricostruire l'espressione con esattezza, probabilmente a causa di "tuppete", parola onomatopeica che indica il rumore che fa una persona al cadere in terra (D'Ascoli 1990: 807), e "scatasta mole", un colpo così forte da far disincastrare un dente (646, 415), e quindi decide di modificarla nella più colta "t'imprimo cento mani su quella arsiccia mole". L'onomatopea scompare e la violenza del colpo capace di far volare un molare si trasforma nelle cento mani che andranno a colpire il volto dell'uomo che, in più, diventa "arsiccio". La scelta di questo aggettivo, che non ha nessun legame con il testo di Lorenzi, si deve molto probabilmente all'Ariosto che lo utilizza proprio in riferimento ad Orlando³. Il senso della scena, potremmo dire, si mantiene in entrambi i casi, ma la forza comica del primo libretto si perde completamente perché viene appiattito il contrasto tra i due personaggi che, nel libretto napoletano, passa principalmente dallo scontro linguistico: alla schietta battuta in dialetto napoletano di Carmosina segue infatti la traduzione simultanea dal sapore petrarchesco fatta da Don Chisciotte, "Cioè schiaffo... è così aureo mio sole?".

Un altro importante cambiamento riguarda il numero dei personaggi perché viene eliminata Ricciardetta, la serva dell'osteria: anche questo intervento ha delle conseguenze sul testo e, in particolare, sulla distribuzione delle battute che vengono eliminate o attribuite ad altri personaggi. Infine, si può notare una generale tendenza a tagliare il testo di Lorenzi che era probabilmente troppo lungo⁴. Un caso interessante, che sembra tenere insieme la necessità di accorciare il testo e i problemi di comprensione del libretto e su cui non si è concentrata fino ad ora l'attenzione degli studiosi, si può trovare nella Quarta Scena dell'Atto I. Siamo nell'osteria e Cardolella cerca di essere pagata da Sancho che, rifacendosi agli esempi di Orlando, le risponde: "scudieri e cavalieri erranti, figlia mia, non hanno pagato mai all'osteria". La questione sembra destinata a rimanere irrisolta, ma per fortuna interviene la Contessa che decide di pagare il conto con "un scudo". La scelta della somma pagata non è casuale e dà vita a un nuovo battibecco tra lo scudiero e Cardolella che, nel finale della scena, subito prima di dare inizio alla sua aria⁵, dice:

CARDOLELLA: [...] Tu si scutiero arrante senza scute.
E sa quanta de chiste nce ne stanno,
Che banno co la regola d'Arlanno.

(Lorenzi 1769: 15)

Nel libretto di Milano l'aria è tagliata e la battuta di Cardolella diventa:

CARDOLELLA: [...] Tu ti vanti scudier, ma senza scudi:
Oh quanti solennissimi Birbanti
Vanno facendo i Cavalieri erranti.

(Lorenzi 1770: 18)

Ancora una volta, come nel caso precedente, il senso generale della battuta è salvo, così come viene mantenuto il gioco

linguistico fondato sulla polisemia del termine scudo, inteso come moneta e come arma da difesa. Tuttavia, questa volta si perde anche un tassello testuale importante per l'interpretazione dell'opera e cioè il richiamo alla presunta "regola d'Arlanno" che molti imbroglioni proverebbero a seguire per non pagare il conto dell'osteria. Lorenzi, con una rapida battuta, fa in modo che Carodolella riprenda e sottolinei, ironicamente, l'idea espressa poco prima da Sancio e cioè che Orlando rappresenti un modello di comportamento da seguire pedissequamente, e contemporaneamente sembra assimilare i cavalieri a un ordine monastico che vive, in maniera fraudolenta, secondo la "Regola di Orlando". In questo modo, infine, prepara il pubblico ad una scena successiva, su cui ci soffermeremo più avanti, in cui sarà Don Chisciotte stesso a voler seguire, ad ogni costo, il modello orlandiano.

Il discorso diventa ancora più complesso se si prende in considerazione il terzo libretto, in italiano e in tedesco, che fu pubblicato per la messa in scena a Vienna nel 1771, in cui il testo risulta radicalmente diverso con l'aggiunta di intere parti di Florian Leopold Gassmann (Bellina 2017: 739). Il testo del 1769, invece, risulta in linea con la versione raccolta nel secondo dei quattro volumi che formano le opere complete del Lorenzi, pubblicate tra il 1806 e il 1820. L'opera, il cui valore letterario, come vedremo a breve, è stato talvolta messo in discussione dalla critica, è tuttavia una delle poche, se non l'unica, ad essere messa in scena ancora oggi a partire dalla revisione del testo e della musica fatta negli anni '60 da Jacopo Napoli per la casa musicale Ricordi.

Il libretto di Lorenzi, come accennavo poco fa, è stato spesso accusato oltre che di incoerenza e frammentarietà, anche di scarsa originalità perché troppo simile alle altre opere di argomento chisciottesco che erano state rappresentate negli anni precedenti in Italia. Pur facendo qualche confusione tra le ope-

re, Scherillo individua almeno quattro luoghi del testo in cui il Lorenzi avrebbe preso come modello libretti precedenti e, in particolare, il *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Zeno e Pariati e il *Don Chisciotte in corte della Duchessa* di Pasquini (Scherillo 1900: 350-56). Iole Scamuzzi, dopo aver ricostruito e arricchito il dibattito critico sulla questione, conclude che “Todos los estudiosos que se han ocupado de esta ópera están de acuerdo en considerarla un derivado no de la novela, sino más bien de la ópera de Pasquini” (Scamuzzi 2007: 157-58). A consolidare questa convinzione aveva contribuito in precedenza Wanda Monaco che nel ricostruire il profilo biografico di Lorenzi sottolineava l’assenza di una “particolare formazione letteraria dell’autore” che “non arrivò dalla letteratura al teatro ma dal teatro passò alla composizione di commedie scritte” (Monaco 1968: 24). Lorenzi viene descritto come un eccellente uomo di teatro, di grande esperienza, capace di improvvisare spettacoli in pochi minuti e dotato di una memoria incredibile che gli permetteva di riprendere ed evocare nelle sue opere scene e brani appartenenti alla tradizione. In tal senso è particolarmente noto l’episodio legato alla visita a Napoli dell’imperatore d’Austria Giuseppe II che, dopo aver visto uno spettacolo di Lorenzi, e non credendo che si trattasse realmente di un’improvvisazione, gli chiese di improvvisare uno spettacolo su un argomento da lui scelto: “dieci minuti dopo, ecco che della nuova commedia si cominciò la rappresentazione. L’imperatore incredulo ne rimase questa volta sbalordito” (Scherillo 1900: 323).

Tuttavia, leggendo le introduzioni ai primi due volumi delle sue *Opere complete*, è possibile trovare altre interessanti informazioni che completano il profilo dell’autore che, ancora una volta, sembrano non aver richiamato l’attenzione della critica; l’editore, infatti, pur sottolineando le incredibili doti dell’uomo di teatro mette in luce anche la solida formazione di Lorenzi:

Fatto egli adulto, spiegò una passione indicibile per la Commedia, e pieno di belle letterarie cognizioni, ed erudito quanto altri mai, si diede alla piacevole lettura del Greco Aristofane, de' Latini Plauto e Terenzio, del Francese Moliere, de' Spagnuoli Lopez de Vega e Calderon de la Barca, e di tutti i nostri bravi Italiani, cioè Ariosto, Macchiavelli [...] (Lorenzi 1806: VII).

Il lungo elenco degli autori italiani continua e si chiude con i nomi di Alfieri e Monti che nelle loro opere avevano eguagliato la forza e la grandezza dei sentimenti della tradizione tragica francese. Vista l'ampiezza e l'importanza delle letture fatte da Lorenzi, viene da chiedersi perché sia così difficile pensare che per la stesura del suo *Don Chisciotte* si sia lasciato guidare anche dal romanzo di Cervantes. Vorrei quindi provare a mettere in luce alcuni indizi che mi sembrano mostrare come il librettista, pur attingendo senza dubbio dalla tradizione teatrale precedente, abbia riplasmato la materia cervantina a partire da una conoscenza diretta della fonte letteraria.

Il primo indizio si trova nella lettera "al cortese lettore" che apre il libretto napoletano e in cui l'autore dichiara in maniera esplicita l'operazione di riscrittura compiuta a partire dal romanzo di Cervantes:

Dall'ingegnoso Romanzo intitolato il D. Chisciotte della Mancia ho radunato i fatti, che vedi in questa Commedia ristretti. Per dare alla medesima l'unità del luogo ho dovuto in parte alterarli, e sono talvolta uscito ancora dalle tracce del Romanzo per adattarmi alla Compagnia.

Fingo due Dame in Villa di allegro umore, tra le quali capita il gran Cavaliere errante D. Chisciotte col suo famoso Scudiero Sancio Panza. Queste, coll'aiuto di una spiritosa donna di servizio, tessono delle graziose avventure per quelli e non tralasciano nel tempo stesso di prendersi gioco di due loro amanti dallo sciocco carattere.

Eccoti in poche parole la mia Commedia spiegata. A me dunque non altro resta, che attendere il tuo compatimento (Lorenzi 1770).

Se confrontiamo queste affermazioni con quelle fatte da Pasquini, che come si ricorderà viene indicato dagli studiosi come principale modello di riferimento, nello stesso luogo testuale, notiamo subito alcune differenze: l'autore del libretto precedente, ad esempio, sottolinea il tentativo di rimanere il più possibile fedele al romanzo, in particolare alla *Seconda Parte*, e di essersi limitato ad aggiungere gli intrighi amorosi tra gli altri personaggi:

Siccome dalla Seconda Parte della notissima Storia di Don Chisciotte si è tratto il viluppo della presente Opera serio-ridicola, così basta accennare il fonte, per dare un pieno argomento alla medesima. Ha procurato il Poeta di stare attaccato più che gli è stato possibile alla vezzosa Idea dell'ingegnossissimo Autore Spagnuolo, e in molti Luoghi non ha fatto altro, che porre in versi quei sentimenti medesimi, de' quali è così bene arricchito quel giocondissimo Libro. L'invenzione ha puramente lavorato sull'intreccio degli Amori, e questi per altro son come tante Linee, tirate a finire in un punto, essendo condotti in maniera, che non ostante la passione, abbia luogo negli Amanti una certa specie di puntiglioso Donchisciottismo (Pasquini 1727).

Nello stesso luogo testuale, anche di Zeno e Pariati, avevano dichiarato di aver attinto solo ad una delle parti del romanzo, la *Prima*, e di aver cercato di rimanere il più possibile fedeli alla volontà dell'"Autore Spagnuolo" (1719). Lorenzi e Paisiello, invece, attingono ad entrambe le parti dell'opera e, come ha sottolineato Corrado Bologna (2013: 88), si propongono fin da subito "come epitomatori di Cervantes necessariamente selettivi ('ho radunato i fatti, che vedi in questa commedia ristretti...')

ed anche lievemente infedeli ('ho dovuto in parte alterarli, e sono talvolta uscito ancora dalle tracce del romanzo...')".

Le burle organizzate dalle donne a discapito dei vari personaggi maschili richiamano molti luoghi del romanzo come lo scontro con l'esercito di pecore e montoni, i riferimenti ai dispetti del mago Frestone e a Ginés de Pasamonte, la lettera che Sancio avrebbe dovuto consegnare a Dulcinea e le menzogne raccontate a Don Chisciotte dal suo scudiero, la promessa di un'isola per Sancio, lo scontro con i mulini a vento, la follia di Don Chisciotte, la caccia del cinghiale, la donna barbata e altri ancora. È vero che alcuni di questi episodi sono presenti anche nei libretti precedenti ed è innegabile che, nel riproporli al suo pubblico, Lorenzi si sia ispirato ad essi, ma non tutti gli episodi messi in scena a Napoli seguono modelli precedenti e neppure possono essergli venuti in mente semplicemente guardando, ascoltando o leggendo altre opere teatrali.

Un caso interessante, analizzato da diversi studiosi e che costituisce un secondo indizio su cui riflettere per comprendere l'operazione compiuta da Lorenzi, è la scelta di creare un Sancio lettore, che porta sempre con sé una copia dell'*Orlando furioso* da leggere ogni qualvolta il suo padrone lo richieda⁶. Il primo esempio, in tal senso, si trova nella Sesta Scena dell'Atto I in cui il cavaliere decide che è arrivato il momento di impazzire:

DON CHISCIOTTE: Sancio, non più. Oggi impazzir bisogna.

Punto più bello non potrei trovare

Per farmi immortalare.

SANCIO: (Oh questo è un altro diavolo)

DON CHISCIOTTE: Va prendi il mio Ronzin, che sciolto erra

Per la campagna. Va.

SANCIO: Vado... ma meglio...

DON CHISCIOTTE: Parti... ma no... va piano.

Prendi il Furioso, e trova

Il Canto ventitré:

La Stanza cento...centro trentatrè.
 Leggi e va rinfrescando
 Il mio cervel colla pazzia di Orlando.
 SANCIO: Ma una pazzia sí fatta...
 DON CHISCIOTTE: Non replicar: voglio impazzire, e schiatta.
 SANCIO: Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo.
 Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo,
 L'arme sue tutte, in somma io vi concludo,
 Avean pel bosco differente albergo.
 E poi si squarcìo i panni, e mostrò ignudo...
 Oibò
 DON CHISCIOTTE: E che mostrò?
 SANCIO: ... E mostrò ignudo
 L'ispido ventre, e tutto il petto, e il tergo
 DON CHISCIOTTE: Cattera! ho da mostrare il tergo ignudo!
 SANCIO: E via via, che l'Ariosto è un porco.
 DON CHISCIOTTE: Che dici, Sancio Eretico! Se Orlando
 Mostrò il suo tergo, non v'è caso, anch'io
 Deggio mostrar ignudo il tergo mio.

(Lorenzi 1769: 19-20)

Una nota del libretto ci informa che Sancio non recita la stanza a memoria, ma “prende l'Ariosto e legge”, per indicare con esattezza al suo padrone cosa fare per impazzire alla giusta maniera e, con ogni probabilità, per ricordare agli spettatori in sala il passo in questione. La follia è diventata quasi un dovere (“impazzir bisogna”), uno snodo fondamentale per essere un autentico cavaliere, ma per impazzire è necessario riprodurre in maniera puntuale i gesti di Orlando. In un'attenta analisi dell'opera e dei luoghi del testo in cui compare il Sancio lettore, Bologna (2013) mostra l'approfondita conoscenza del testo da parte del librettista capace di cogliere i legami e i rapporti testuali del romanzo di Cervantes con l'opera di Ariosto. La riflessione può essere arricchita se si considera che anche Sancio, come abbiamo visto nel passo della Quarta Scena dell'Atto

I, talvolta prova a utilizzare furbescamente i modelli letterari come modelli di comportamento e, per non pagare il conto, dice a Cardolella:

SANCIO: È privilegio
di noi altri Campioni non pagare.
Tu ti puoi informare,
Se mai il Conte Orlando,
Grifone, o Candalino,
Han veduto mai faccia di Carlino.
E vuoi, che uno scudiero
E uno scudiero come Sancio Panza,
Ora introduca questa mala usanza?
Buongiorno a ussignoria...

(Lorenzi 1769: 14)

Se per Cervantes l'*Orlando furioso* era stato un modello letterario per la composizione dell'opera, Lorenzi e Paisiello sembrano trasformarlo in un copione che gli attori, Don Chisciotte e Sancio, devono mettere in scena con precisione maniacale, anche al costo di mostrare, tra le risate del pubblico, il "tergo ignudo".

Se la presenza di questi elementi (la lettera al "cortese lettore" e il rapporto con Ariosto) sembra già mostrare un'evidente relazione tra l'opera napoletana e il testo di Cervantes, vorrei provare ad introdurre un terzo indizio e a soffermarmi su un'altra scena, dedicata alla più spettacolare e famosa impresa di Don Chisciotte: lo scontro con i mulini a vento. Il passo, che fino ad ora non è stato preso in considerazione negli studi dedicati all'opera, è di grande interesse non soltanto perché rappresenta la trovata più spettacolare del librettista, ma anche perché Lorenzi è l'unico ad avere la volontà e la capacità di mettere in scena questo episodio. In questo caso, inoltre, sarà più difficile ipotizzare che il napoletano abbia seguito un modello teatrale precedente e, al contrario, sarà più evidente il rapporto con la

fonte letteraria.

Cervantes, com'è noto, descrive questa breve avventura nell'ottavo capitolo della *Prima Parte*; Lorenzi la inserisce alla fine dell'Atto II. Grazie alle descrizioni delle *Mutazioni di Scena* riportate nel libretto sappiamo che per questo Atto erano previsti due diversi fondali: il primo con "Stallone dell'osteria con gran porta chiusa in prospetto, che poi si apre e fa vedere un bosco infiammato" e il secondo con "Campagna, nella quale sono diversi molini a vento". Alla fine dell'Atto è ormai in scena il secondo fondale e sul palco ci sono Don Chisciotte e Sancio che minacciano di andar via mentre la Contessa e la Duchessa, insieme alle serve, cercano di trattenerli:

DON CHISCIOTTE: Or mie signore amabili,

Si lascino i misterj:

Io parto, e parto tenero

Costante al primo amor.

SANCIO: Duchessa stimatissima,

il mio viaggio seguito,

Che attendono i miei popoli

Il suo governor.

CONTESSA E DUCHESSA: E vuoi lasciarci, o barbaro?

CARMOSINA E CARDOLELLA: E buò lassà doje orfane?

DON CHISCIOTTE: Tant'è: non v'è rimedio...

Mi chiama il primo amor.

(Lorenzi 1769: 60)

Una delle didascalie, che a partire da questo momento diventano una risorsa importante per comprendere la costruzione della scena, ci informa che mentre Don Chisciotte pronuncia queste parole, "Si muovono le vele del molino a vento, e incominciano a girare". Grazie alla preziosa annotazione sappiamo che sul palco del Teatro dei Fiorentini, oltre ai mulini dipinti sul fondale, doveva essere stata costruita una macchina di scena che riproduceva un mulino a vento capace di muoversi.

La Contessa, nel disperato tentativo di ritardare la partenza dei due eroi, a questo punto si abbandona ad un'invocazione:

CONTESSA: Numi del Ciel movetevi.
 Venti, procelle, e fulmini,
 Mori, Giganti e Demoni
 Punite il traditor.

(Lorenzi 1769: 60)

Il riferimento ai giganti, per quanto rapido e inserito in un più ampio elenco, fa scattare immediatamente Don Chisciotte che "Guardando un mulino a vento" dice:

DON CHISCIOTTE: Sancio, che vedo!
 Ecco un Gigante,
 che minacciante
 Si accosta a me.
 SANCIO: Signor dov'è?
 DON CHISCIOTTE: Vè: colle braccia, come minaccia
 Non mi sgomento
 son qui per te.
 SANCIO: Che dite? è quello molino a vento...
 DON CHISCIOTTE: Bestia, è gigante.

(Lorenzi 1769: 61)

A ben vedere, nella costruzione della sua scena Lorenzi segue esattamente l'impianto narrativo utilizzato da Cervantes e conserva proprio quegli elementi che rendono questo episodio uno dei più esilaranti dell'opera. Per procedere alla comparazione è necessario far riferimento al capitolo cervantino:

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero:

- La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigan-

tes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos la vida [...].

- ¿Qué gigantes? – dijo Sancho Panza.

- Aquellos que allí ves – respondió su amo –, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

- Mire vuestra mercede – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

- Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar en ellos en fiera y desigual batalla (Cervantes 1605, ed. 2015: 103-04).

Come ha sottolineato Antonio Gargano, “condición absolutamente indispensable para que se dé una plena comicidad es que el lector – desde un buen principio – no pueda nutrir la más mínima duda sobre la naturaleza de lo que se ofrece a la vista de ambos protagonistas del episodio” (2009)⁷ e per questo il narratore introduce il dialogo tra il cavaliere e il suo scudiero con una breve descrizione del luogo in cui si trovano (“En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo”). Cervantes non lascia al lettore alcuna possibilità di errore: nel campo ci sono dei mulini a vento ed è dalla loro visione che ha origine tutta l’azione successiva. Allo stesso modo Lorenzi fa sì che lo spettatore veda chiaramente in scena dei mulini: se alcuni erano solo dipinti sul fondale, almeno uno, come abbiamo visto, doveva necessariamente essere dotato di vele capaci di girare.

Rispetto al testo di Cervantes, Lorenzi accelera la scena e ne mette in risalto solo alcuni elementi essenziali. Sancio, come nel romanzo, condivide la prospettiva dello spettatore e cerca di mettere inutilmente in guardia il padrone sul suo errore: si tratta con ogni evidenza di mulini a vento e non di giganti. Ancora,

il movimento delle pale del mulino, proprio come nella fonte letteraria, si converte, nella mente di Don Chisciotte, nel minaccioso movimento delle enormi braccia del gigante. Ma ogni avvertimento è inutile, tanto più se arriva da uno scudiero (o da un pubblico) che non si intende di storie di cavalleria. A questo punto Don Chisciotte, deciso a mostrare a tutti il suo valore, si lancia contro il mulino, ma inevitabilmente la lancia, allo scontro con le pale, si spezza. Se nel testo di Cervantes il cavaliere vola e rotola per la campagna insieme al cavallo e ai pezzi della sua arma, Lorenzi deve adattare il volo allo spazio del teatro e del palco e perciò il suo cavaliere, volendo sfidare anche a mani nude il gigante: "Si attacca a braccia con una Vela del molino che se lo porta in aria". Gli altri personaggi, tutti presenti in scena per la chiusura dell'Atto, tra lo stupore e le risate del pubblico, commentano ironicamente: "Che impresa celebre!", "Che bello spirito!". Come nel romanzo, Sancio si precipita ad aiutare il suo padrone, ma visto che Don Chisciotte non è dolente sul pavimento, ma per aria attaccato ad un mulino, prova a fermare una delle vele, e così viene a sua volta trascinato su: per un momento, ci informano ancora le didascalie del libretto, "Girano le vele del molino, e girano con loro Don Chisciotte e Sancio". L'Atto si chiude con Chisciotte che incolpa i "maghi barbari", mentre gli altri personaggi invocano l'intervento dei "molinari" per salvare i due poveri malcapitati (Lorenzi 1769: 62-63).

Certo, nel testo di Cervantes Sancio non vola assieme al suo padrone, ma potremmo trovarci in presenza di uno di quei momenti in cui Lorenzi ha voluto "alterare" le vicende per ottenere una resa scenica più efficace e per aumentare l'effetto comico. Non bisogna dimenticare che il librettista doveva confrontarsi con il pubblico napoletano, "facile alla risata grassa, abituato alla caricatura pesante e di contorni marcati, amante del lazzo" (Monaco 1968: 72).

L'immagine di Don Chisciotte che si lancia all'assalto di un mulino a vento e viene lanciato per aria, come ricorda Calvino, è "uno dei luoghi più famosi della letteratura di tutti i tempi" (1985, ed. 2001: 644-45) e per conoscerlo non è (e non era) necessario aver letto il romanzo di Cervantes. E tuttavia, in assenza di modelli teatrali precedenti e alla luce di queste brevi considerazioni, mi pare che solo una conoscenza e una lettura diretta dell'opera da parte di Lorenzi possa spiegare non soltanto la presenza di tale scena nel suo spettacolo, ma anche l'impianto narrativo e scenico con cui è stata costruita. Credo, in conclusione, che si possano e si debbano ribaltare i pregiudizi che ancora gravano sull'autore e sull'opera. Lorenzi, uomo di teatro e di importanti letture, ha dato forma al suo *Don Chisciotte* a partire da un confronto diretto con quello di Cervantes e non soltanto attingendo alla materia offertagli dalla tradizione teatrale precedente. Il *Don Chisciotte* non è uno dei suoi libretti meno riusciti e meno importanti, ma al contrario è un'opera che coglie e mette in scena con grande intelligenza sia i rapporti con i modelli letterari (Ariosto), sia gli episodi più illuminati e divertenti (lo scontro con i mulini a vento) del romanzo cervantino.

NOTE

¹ Si vedano, tra gli altri, il contributo di Espinós (1947) che offre un quadro sulla presenza dell'opera cervantina nella musica; il contributo di Pini Moro e Moro (1992) con particolare riferimento alle trasposizioni musicali; il volume di Scamuzzi (2007) che analizza la presenza di Don Chisciotte nel melodramma italiano tra il XVII e il XVIII secolo; i contributi di Esquivel-Heinemann (1993 e 2007) che si sofferma sul panorama musicale italiano dal XVIII al XIX secolo; lo studio di Quinziano (2008) che prende in considerazione i rapporti culturali e letterari tra Spagna e Italia nel XVIII secolo; il contributo di Presas (2015) dedicato alle riprese e alle rielaborazioni del capolavoro cervantino nell'opera italiana; Bellina (2017), con il supporto di

un'amplia bibliografia, pone al centro del suo saggio le peripezie del Chisciotte nell'opera italiana del Settecento.

² Ho scelto di riportare per esteso i nomi dei personaggi che nel libretto vengono puntualmente abbreviati.

³ Il riferimento si trova nel canto XXIX, 59 (Scamuzzi 2007: 176).

⁴ Proprio a causa dei tagli si possono notare delle differenze nel numero delle scene dei due libretti.

⁵ Questa indicazione si trova nel manoscritto di Paisiello dell'opera conservato a Napoli presso la biblioteca il Conservatorio di San Pietro a Majella.

⁶ Su questo passo, e sulla figura di Sancio lettore si vedano anche i contributi di Lanfranca (2016) che pone l'attenzione sull'epos cavalleresco all'interno dell'opera e Cento (2016) che analizza il rapporto con la scena della follia d'Orlando. Sul personaggio di Sancio e sulla sua funzione all'interno dell'opera è recentemente tornato anche Bologna (2018).

⁷ Il testo della conferenza mi è stato gentilmente fornito dall'autore.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bellina, Anna Laura (2017), "Hidalgos, duchesse e mariti curiosi. Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento", *Orillas*, 6: 727-53.

Bologna, Corrado (2013), "'Sancio, non più, oggi impazzir bisogna!'. L'Orlando e il Don Chisciotte 'furiosi' di Paisiello", *"Pueden alzarse las gentiles palabras"*. Per Emma Scoles, eds. Ines Ravasini; Isabella Tomassetti, Roma, Bagatto Libri: 81-108.

Bologna, Corrado (2018), *Sancio, lettore analfabeta nel Chisciotte di Paisiello*, intervento presentato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 14/12/2018.

Calvino, Italo (1985), "Leggerezza", *Saggi*, ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, Vol. 1: 631-55.

Canavaggio, Jean (2007), "Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción", *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 21-38.

- Cento, Francesco (2016), "Don Chisciotte di Paisiello, ovvero chi è più pazzo d'Orlando furioso", *Si canta l'empia... Renaissance et Opéra/Rinascimento e Opera*, ed. Camillo Favarzani, Lucca, LIM: 265-76.
- Cervantes, Miguel de (1605), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- D'Ascoli, Francesco (1990), *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Adriano Gallina Editore.
- Dematté, Claudia (2012), "La fortuna de la primera traducción al italiano del Quijote por Lorenzo Franciosini a tevé de las sucesivas correcciones", *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione. Atti del convegno (Padova, 23-26 maggio 2007)*, ed. Alessandro Cassol et al., Roma, AISPI Edizioni: 315-22.
- Espinós, Víctor (1947), *El "Quijote" en la música*, Patronato del IV Centenario de Cervantes, Madrid, C.S.I.C.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara (1993), *Don Quijote's Sally into the World of Opera: Libretti between 1680 and 1987*, New York, Peter Lang.
- (2007), "El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX", *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 171-86.
- Ezquerria, Carlos Alvar (2005), "El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII", *Don Quijote en el Campus. Tesoros Complutenses*, Madrid, Universidad Complutense: 153-72.
- Gargano, Antonio (2009), *Comicidad y retorno de lo superado. Para una lectura de la aventura de los molinos en Quijote I, 8*, intervento presentato presso L'Università Paris IV-Sorbonne il 6/3/2009.
- Lanfranca, Dario (2016), "Combinazioni e contaminazioni dell'epos cavalleresco in *Don Chisciotte della Manca* di Paisiello", *Si canta l'empia... Renaissance et Opéra/Rinascimento e Opera*, ed. Camillo Favarzani, Lucca, LIM: 277-88.
- Lorenzi, Giambattista (1769), *Don Chisciotte della Manca*, Napoli, Stamperia Avelliniana, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.17936.0?st=gallery>; partitura di Paisiello Giovanni, Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella, ms.: I-Nc, 16.7.3-4 *olim* rari 2.10.4-5.

- (1770), *Don Chisciotte della Mancaia*, Milano, Giovan Batista Banchi, [11/06/2019] <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/03/Lo03776/>
- (1806), *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi*, Napoli, Stamperia Flautina (1806-1820), Vol. 1.
- Monaco, Wanda (1968), *Giambattista Lorenzi e la commedia per la musica*, Napoli, Berisio.
- Pasquini, Giovanni Claudio (1727), *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Vienna, Van Ghelen, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/item/2010665538/>
- Pini Moro, Donatella; Moro, Giacomo (1992), “Cervantes in Italia: contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano con un’appendice sulle trasposizioni musicali”, *Don Chisciotte a Padova. Atti della Prima Giornata Cervantina (Padova, 2 maggio 1990)*, ed. Donatella Pini Moro, Padova, Programma: 149-268.
- Presas, Adela (2015), “Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor”, *Cuadernos Aispi*, 5: 189-202.
- Quinziano, Franco (2008), *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Eunsa, Universidad de Navarra.
- Ruffinatto, Aldo (2001), “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes”, *Cervantes en Italia. Atti del convegno (Roma, 27-19 settembre 2001)*, ed. Villar Lecumberri Alicia, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas: 3-18.
- Scamuzzi, Iole (2007), *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Scherillo, Michele (1900), *L’opera buffa napoletana durante il Settecento: storia letteraria*, Milano, Sandron.
- Unamuno, Miguel de (1923), “Pirandello y yo”, *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1966, Vol. 8: 501-04.
- Zeno, Apostolo; Pariati, Pietro (1719), *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Vienna, Van Ghelen, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.19081.0/>