

Vestite alla turchesca. Travestimenti orientali nella drammaturgia italiana e francese tra Sei e Settecento

Stefano Agostino Moretti

– Ditemi, signore – domandò Dorotea – questa signora è cristiana o musulmana? Perché il costume e il suo silenzio ci fanno pensare che sia quello che non vorremmo che fosse.

Miguel de Cervantes Saavedra,
Don Chisciotte della Mancia

Vorrei iniziare questa breve scorribanda dalla tesi sostenuta da Pierre Martino, professore di Francese al liceo di Tunisi, nel suo libro del 1906 *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et XVIIIe siècle*:

La letteratura all'inizio cercò nell'Oriente, così come essa lo concepiva, quello che poteva soddisfare l'immaginazione ed è attraverso il teatro, così come attraverso il romanzo che l'esotismo ebbe inizio. La tragedia fu di tutti i generi letterari quello che approfittò per primo delle nuove prospettive aperte sull'Asia. La commedia venne più tardi: per prendersi gioco di qualcuno, bisogna prima conoscerlo già abbastanza bene. (Martino 1906: 187)

Prima di entrare nel vivo della questione e verificare se ciò che Martino propone per la letteratura francese possa valere anche per le altre letterature romanze, vorrei soffermarmi un istante sul significato della prima frase citata, «l'Oriente, così come lo concepiva la

letteratura». L'intero studio di Martino è volto a indagare la nascita dell'esotismo letterario come «postulato nella nostra immaginazione», «abitudine [...] ricevuta dalle nostre letture, dalle nostre conversazioni, dalle nostre visite ai musei» (Martino 1906: 3). L'Oriente letterario è dunque un'abitudine "ricevuta" come le idee del dizionario flaubertiano, una rappresentazione esotica di seconda mano dell'Oriente reale. Colpisce, di Martino, non tanto la precisione e la consapevolezza con le quali descrive l'"ontologia" dell'Orientalismo, ma il fatto che egli lo consideri un valore estetico assolutamente positivo, anzi necessario per una ricostruzione letteraria avveduta dell'Oriente. La convenzionalità della rappresentazione non sembra togliere nulla al suo valore artistico e alla sua efficacia, anzi: per Martino la qualità precipua di una letteratura che si occupi del "vero" Oriente è l'esotismo, nato in Francia in seguito alla diffusione delle relazioni dei viaggiatori e degli ambasciatori della seconda metà del Seicento. Se ciò vale forse per la letteratura francese, mi pare che altrettanto non possa dirsi per quella spagnola e quella italiana. Come tenterò di dimostrare fu la commedia e non la tragedia a introdurre nel campo letterario moderno la rappresentazione di un Oriente per quanto possibile "reale" (scrivendo, come Nabokov, la parola realtà rigorosamente tra virgolette) e ciò sulla base di un bagaglio di conoscenze derivate non dalle enciclopedie o dai documenti ufficiali, ma provenienti dalla storia minuta, fatta di scambi quotidiani con l'Altro. Come è stato recentemente rilevato dallo storico Giovanni Ricci, è proprio dall'ambigua contiguità corporale e sessuale creatasi con il commercio degli schiavi sulle due sponde del Mediterraneo, quella cristiana e quella musulmana, che gli italiani del XVI del XVII secolo derivavano la maggior parte delle informazioni sullo spaventoso e attraente Islam. Una conoscenza diretta e reciproca a volte perturbante, che non poca parte ha avuto nella formazione di un'identità mediterranea ibrida, certo meno omogenea di quanto molti pensino o desiderino. Quello proposto da Ricci è un modello storico "bipolare", che trova delle corrispondenze nelle posizioni odierne sulla teoria dello "scontro di civiltà":

da un lato, l'inevitabilità delle contrapposizioni fra blocchi militari e religiosi (qualcosa di simile allo scontro delle civiltà); d'altro lato, la capacità individuale di intessere accordi empirici, quotidiani e non ideologizzati (qualcosa di simile all'alternativa mediterranea). (Ricci 2008: 52)

Questo duplice legame tra Cristianità e Islam è stato avvertito e analizzato molto presto nella drammaturgia di Cinque-Seicento e ha con il teatro un'analogia per così dire strutturale, in ragione dei rigidi canoni che legavano i tre principali generi drammaturgici: se nella tragedia si riversano le paure e le speranze della grande Storia, nell'età moderna solo alla commedia è dato rappresentare il commercio corporale quotidiano tra orientali e occidentali, Turchi e Cristiani; nella tragicommedia, alle trame erotiche si intrecciano eventi desunti dalle cronache del tempo, mediando lo scontro di civiltà al desiderio di possedere o di essere posseduti dall'Altro.

Per verificare la validità di questo schema, prenderò a campione commedie appartenenti a un arco cronologico di quasi due secoli; al centro dell'attenzione le tre commedie "turchesche" di Giovan Battista Andreini, drammaturgo nato a Firenze nel 1576 e morto a Mantova nel 1654: *La Turca* (1611), *Lo Schiavetto* (1612) e *La Sultana* (1620); come cartina al tornasole si prenderanno i casi celebri del *Borghese gentiluomo* di Molière (1670) e le commedie "orientali" di Carlo Goldoni (1753-55 le "tre Ircane", 1758 *la Dalmatina*).

La Turca, commedia boschereccia e marittima venne rappresentata per la prima volta a Mantova nel 1608, durante i festeggiamenti nuziali di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, e successivamente a Casale, seconda capitale del principato gonzaghese, dove nel 1611 riceverà l'onore della stampa¹. Come dimostra Fabrizio Fiaschini in un articolo

¹ A Mantova la moglie di Andreini, Virginia, recitò come protagonista *l'Arianna* e *il Ballo dell'Ingrata* di Monteverdi e Rinuccini, nonché *l'Idropica* di Battista Guarini e i vari intermezzi scritti per l'occasione da Gabriello Chiabrera, incaricato dal duca Vincenzo Gonzaga di dirigere i festeggiamenti. Cfr. Quazza 1930: 56-103 e Ferrone 1993: 201-202.

di prossima pubblicazione, il poeta Gabriello Chiabrera – incaricato dal duca di dirigere la festa mantovana – è il modello esplicito di uno dei personaggi principali della commedia andreiniana, il poeta Laurindo, che ha allevato i suoi due figli gemelli con una curiosa abitudine al travestitismo: «[...] pervenuti all'età di cinque anni, io godeva di mandarli vestiti in abito maschile, poscia che spesse fiato il maschio, per la femmina, & la femmina, per lo maschio era preso, apportandomi questo diletto non poco» (Andreini 1611: I. ii. 9-10). Poco dopo i due gemelli verranno rapiti dai turchi, e non se ne saprà più nulla. O almeno così crede Laurindo, che spasima per una bella schiava turca, Candida, che in realtà è proprio sua figlia Florinda. All'altro gemello è toccato in sorte un altro abito, quello del corsaro rinnegato: Florindo è infatti finito nelle mani del famoso corsaro Occhiali, con il quale ha vissuto felicemente sino a quando ha scoperto di essere nato cristiano:

Occhiali. Costui mentre visse in questa ferma credenza d'esser della temuta stirpe turchesca, amommi, e sempre meco nelle più perigliose zuffe si dimostrò generoso, e forte; mà doppo l'haver (non sò come) saputo, ch'era nato di sangue Christiano non più mostrava quella giovialità nel volto, che prima solea. (*Ibid.*: I. iv. 24)

Alla passività della schiava turca, oggetto del desiderio perennemente alla finestra, fanno da contrappeso la violenta scorribanda di Occhiali e il proteiforme dinamismo del gemello Florindo-Nebì, che appena fuggito dalla nave corsara si traveste da donna e, scambiato per la sorella, si diverte a ricevere le profferte amorose del servo Lardello e del suo ignaro padre, che più tardi, riconoscendolo, avrà un malore e sverrà (V, v). Questa conturbante girandola identitaria, dove le alterità religiosa e sessuale si fondono con il tema del doppio, non è però oggetto di una messinscena astratta dalla Storia, è anzi inserita in una rappresentazione credibile di un luogo reale noto al pubblico. La scena, posta nell'isola algerina di Tabarca, è disegnata con dovizia di particolari:

La Scena - Si finge nell'Isola di Tabarca; Qui dovranno le case esser trè da una parte, e trè dall'altra, tutte infrascate, & infiorate; in modo tale però che le case si discernino. [...] La prospettiva dovrà far credere con la pittura un lontano di mare, e sopra quella molti monti alpestri, ne' lontani de' quali si scoprono alcune Capannette di cartoni dipinti; avvertendo [...] che vi sieno due Torri, [...] una torre dall'una parte delle trè case e l'altra dall'altra parte delle trè altre. (*Ibid.*: c. 5v.)

Le fragili capanne e le torri di guardia poste ai lati della scena sono indicazioni tutt'altro che casuali; lo dimostra la descrizione dell'isola – per due secoli sede della pescheria di corallo della famiglia genovese Lomellini – fatta a fine Ottocento da Francesco Podestà:

L'isola contava allora ben millecinquecento abitatori. In vetta alla stessa sorgeva altero il castello, sormontato da un robusto torrione volto a ponente, [...] Più in basso, a mezzo dell'isola, una torre ottagonale copriva co' suoi fuochi il versante orientale; [...] Le abitazioni erano semplici baracche, coperte da un tetto formato con un miscuglio di fronde, di alghe e di terra, e che per la sua poca impermeabilità si rinnovava ogni anno. (Podestà 1884: 1206)

Come conosceva Tabarca, il pubblico di Andreini riconosceva il noto e temuto rinnegato Occhiali, figura dalla vita misteriosa e affascinante, messo in commedia già ne *La Turca* (1572) del napoletano Giambattista della Porta. Qui la scena è l'isola dalmata di Lesina e l'assalto notturno è condotto dal pirata Dergut che, catturato e portato sul patibolo, rivela d'essere nato a Venezia e fatto poi corsaro da Occhiali². Dergut, italianizzazione di Turghud 'Alì, fu in realtà uno dei pochi corsari di nascita turca, e fu lui, quando veleggiava al servizio del Barbarossa, a catturare sulle coste della Calabria Giovanni Dionigi

² «Dergut: Andava con mio padre in Cipro, dove avevamo da ottanta mila scudi di entrata, e poco lontani che fummo di là fummo presi da Ucciali: fer mio padre libero ed io rimasi pregione» (della Porta 1985: 314).

Galenì, che diventerà, abbandonata la fede cristiana, Uluç Alì Fartàs, reso celebre dal *racconto del prigioniero* del *Don Quijote* (I - 39-41)³.

A biografie e nomi invertiti, il Dergut e l'Occhiali di Della Porta e di Andreini portano in scena l'evento più temuto e spesso desiderato dell'epoca: essere catturati dai turchi voleva dire, per i maschi adulti, essere destinati alla vita del remo nell'attesa del riscatto; per i bambini e per le donne di bassa condizione, una quasi immediata violenza sessuale⁴. Per alcuni fanciulli però, dopo la circoncisione si apriva la possibilità di far carriera in Barberia e diventare corsari forti e temuti come quelli che li avevano rapiti. La schiavitù poteva significare «un trattamento dell'infanzia e dell'adolescenza meno distratto di quello allora vigente in Europa; [...] una morale sessuale meno ossessiva di quella del cattolicesimo tridentino, [...] una disciplina di massa meno pesante, meno poliziesca e codificata» (Ricci, 2002: 78).

Perciò qualcuno fuggiva, come Giovanni Rovere⁵, per tentare fortuna dall'altra sponda del mediterraneo, e come Lelio ne *La Sultana*, altra opera di Andreini sulla quale torneremo tra poco⁶.

³ «Lo chiamavano Ucciali Fartax, che in lingua turchesca vuol dire *Il rinnegato tignoso*, perché aveva davvero questa malattia e fra i turchi c'è l'uso di mettersi dei soprannomi provenienti da qualche difetto o da qualche virtù che uno abbia. [...] Questo tignoso, per quattordici anni remò sulle galere del Gran Sultano, e a circa trentaquattro anni d'età rinnegò la nostra religione dalla rabbia, perché un turco, mentre era al remo, gli tirò un ceffone, e lui, per potersi vendicare, si fece maomettano. Era calabrese di origine e moralmente fu un buon uomo, che trattava i suoi schiavi con molta umanità» (Cervantes 1974: 440).

⁴ La presenza del rinnegato Occhiali e la precisione dell'ambientazione isolana non sono i soli tratti comuni alle due commedie omonime; anche il tramestio notturno, le scorrerie dei turchi in scena, come ha notato Raffaele Sirri grande innovazione di Della Porta, sono riprese e sviluppate dall'Andreini.

⁵ Ricci 2002: 165-67 e 2008: 119-20.

⁶ Per ragioni legate all'attualità, il personaggio del rinnegato vive ai nostri giorni una nuova popolarità nella letteratura italiana di largo consumo;

Lo schiavetto, come *La Turca*, è legato alle fantasie turchesche del 1608 delle quali Alessandro Striggi, dedicatario dell'edizione a stampa del 1612, Monteverdi e Chiabrera, autori della canzone dello Schiavetto, furono i principali responsabili. Ciò che interessa qui di questa splendida commedia è la scena ottava del quarto atto, nella quale Florinda travestita da schiavetto turco finge di venderci all'asta per poter avvelenare l'amante traditore. La tratta degli schiavi è dunque uno dei tasselli più importanti di questo sfaccettato mosaico del rapporto tra Cristianità e Islam in epoca moderna; lo schiavismo mediterraneo fu un'«esplicita modalità di sfruttamento sessuale» (Ricci 2002: 47) praticata con insistenza su entrambe le sponde del mediterraneo. Sul versante islamico, la testimonianza più alta è ancora una volta offertaci da Cervantes, che ne *La vita di Algeri* (1582) mette in commedia i cinque anni di prigionia appena scontati:

Primo mercante: Per questo offro centotrenta.

Banditore: È vostro. Fuori il denaro.

Primo mercante: Te lo darò a casa.

Madre: Mi scoppia il cuore.

Primo mercante: Compra, amico, quest'altro. Andiamo, ragazzetto, vieni a divertirti.

Figlio: No, signore; non devo lasciare mia madre per andare con altri.

Madre: Vai, figlio, che ora non sei che di chi ti ha comprato.
(1582: I, IV)

La commedia barocca dà conto di questo osceno commercio anche in terra italiana, dov'era praticato su commissione talvolta anche in seno alla Chiesa⁷. Ne *I falsi Mori* (Roma, 1638) di Giambattista

basterà citare in proposito il recente romanzo di Massimo Carlotto, *Cristiani di Allah* (2008).

⁷ «[N]el 1541» – leggiamo in Ricci – il vescovo di Ferrara, Francesco del Legname, acquistò un ventenne tartaro dal nome Sait, da battezzare con nome di Pietro. [...] secondo la formula abituale, l'acquirente ricevette «piena autorità e podestà di fare e disporre dello schiavo a sua volontà» (2002: 46).

Pianelli, ad esempio, vediamo un vecchio romano, Castoro, che aspetta con impazienza l'arrivo di un Moro donatogli da un amico fiorentino. Anche delle donne catturate si aspettava che tornassero a casa «piuttosto martiri che vergini» come dicono Della Porta (V. iv., 318) e Francesco Loredano in una commedia omonima del 1597 (I. iv., 12)⁸.

Andreini pone l'accento sulla schiavitù sessuale anche ne *La Sultana* (1622), dove la figlia di un ricco mercante ottomano fugge da Istanbul, si traveste da uomo e si mette in vendita per poter essere comprata dal suo amato Lelio, che credendola uomo la costringe a fare da mezzano con la cortigiana della quale è invaghito. Non reggendo all'emozione, Sultana (che, in quanto "vera" turca non ha un nome proprio) sviene in casa della rivale che si invaghisce perdutamente dell'aspetto orientale e stranamente femminile dello schiavetto⁹. L'attenzione al mercato d'uomini, del quale i commediografi mettono in scena le conseguenze identitarie e sessuali, si inserisce nell'ampio interesse dei comici dell'arte alla mercatura. Solo attraverso una commercializzazione riformata, cristiana e urbana, gli attori del XVII secolo potevano sperare di rendere il proprio pericoloso mestiere una professione economicamente e culturalmente riconosciuta. Non possiamo allora non ricordare quanto scrive Ferrone a proposito della *Sultana*:

I mercanti e i figli, al pari dei sovrani corsari e delle principesse, lasciano cadere le maschere di teatro e, come farfalle che si

⁸ «Martiri possono essere, ma non Vergini».

⁹ Questa inconsapevole sbandata omoerotica – che s'innesta su una trama nota, presente già ne *La fida turca* di Giovanni Villifranchi, pubblicata nel 1614 – è analoga a quella ben più violenta di Florinda e Lidia in *Amor nello specchio* (III. i.), recitato a Parigi nello stesso anno della *Sultana*, probabilmente dalle stesse attrici, Virginia Ramponi e Virginia Rotari, all'epoca rispettivamente moglie e amante di Giambattista; cfr. Giovan Battista Andreini 1997: III. i., 93-96. Omoerotismo e travestimenti che, non dimentichiamo, non cedono mai al triviale, ma – impregnati di valori platonici – mantengono sempre «un vago sapore penitenziale»: Ferrone 1993: 237.

liberano della crisalide, ritrovano le loro anime belle e momentaneamente smarrite. Attori mercanti corsari: le tre professioni scoprono di nuovo la loro contiguità, almeno nell'apparire della scena. (*Ibid.*: 236)

Questa contiguità, così bene avvertita dagli stessi comici, necessitava un discrimine; nasce così il ritratto arcigno ma profondamente umano di un mercante di schiave che Pier Maria Cecchini, campocomico degli Accesi e compagno di viaggio di Andreini in numerose spedizioni teatrali, ci dona ne *La Flaminia Schiava* (1612) che condivide con *La Turca* di Andreini il motivo gemellare:

Lupo: Mi chiamano Lupo; ma il mio nome è Galotta, la mia patria è Gaietta, la mia professione si è di comprare, e di rivendere schiave.

Cinthio: E poi di fargli il Ruffiano; non è così?

Lupo: E così, e non è così, perché lo faccio solo a quelle dalle quali non ne spero altro frutto. Ma dove pretendo più giusta mercede non lo faccio; né son Ruffiano universale, come tali, che fanno l'uomo da bene in particolare: e poi i ruffiani, che sono veri ruffiani non sono mal vestiti come son io. Né corrono dietro al pane com'io corro: ma l'aspettano a casa, e tirano un motto di un vestito vecchio a persona, che sanno che gli lo farà nuovo, e così godendo il mondo con i loro riposi lasciano le fatiche a chi vuol esser uomo da bene. (Cecchini 1612: I. v., 11-12)

Lo stesso Cecchini, che in scena è il disincantato servo Frittellino, mette l'accento sulla dubbia moralità insita nella mercatura stessa:

Oratio: Truffa non è, come non è manco Mercante colui, ma si bene un Ruffiano dishonorato.

Frittellino: E perché? Non è egli mercante di carne umana? (*Ibid.*: I. i., 6)

L'esperienza diretta dell'alterità, che ha l'esempio più doloroso e fecondo in Cervantes, è quindi la fonte primaria dei comici barocchi;

dei corsari essi non vedono soltanto il pericolo politico e sessuale, ma in parte vi si rispecchiano, li osservano come modello di rivalse sociale e di eterodossia culturale da cui discostarsi ma, con tutte le cautele dovute, anche da seguire. L'inquietante e ambiguo travestimento dei comici in rinnegati ha il valore di un'abreazione redimente, uno "spogliarsi della crisalide" speculare a quello dei rinnegati che tornavano al Cristianesimo, rivestendosi, o meglio, travestendosi con panni turcheschi simili a quelli indossati durante la prigionia per liberarsene pubblicamente¹⁰. Il teatro tragico rimase invece separato dall'universo quotidiano, trovando nella rappresentazione dell'Oriente un pretesto per il dibattito poetico sulla liceità dell'uso drammatico della grande Storia recente. Basterebbe in questo senso citare *Il Solimano* (1619) di Prospero Bonarelli, modello per oltre un secolo della tragedia a sfondo orientale e precursore della celebre seconda prefazione (1676) del *Bajazet* (1672) di Jean Racine¹¹. Imbeviamo dunque brevemente la nostra cartina nel tornasole dell'orientalismo, a tratti propagandistico, di Molière e di Goldoni.

Le Bourgeois gentilhomme (1670) nasce, come *La Turca* di Andreini, in occasione di una festività cortigiana; questa volta però non c'è nei travestimenti nessuna ipotetica identificazione con l'alterità, c'è semmai il gusto e l'acribia dell'orientalista di professione Laurent D'Arvieux, viaggiatore poliglotta amico di Galland e di Pétit de la Croix. Su richiesta esplicita di Luigi XIV la macchina orientalista

¹⁰ «Il ritorno fra i cristiani di uno schiavo redento rammentava platealmente il pericolo esterno rappresentato dai turchi; ma alludeva anche, non si sa quanto consapevolmente, a una possibile destabilizzazione interna» (Ricci 2008: 116).

¹¹ «Concluderemo adunque, ch'ove la lontananza del luogo, l'assenza dello Storico, la non molta autorità dello stesso, & altre simili condizioni han potute servire al mio soggetto per lo credibile, l'esser poi moderno (quando pur un fatto succeduto al tempo de gli avi nostri fu tale) gli havrà dovuto giovare per la commiserazione; e quando pur questo sia nella mia tragedia errore, o menda piaccia a Dio che sia sola, poiché questa col tempo gli si levarebbe d'intorno, si che potrebbe riuscir buona, se non a noi, a nostri bisnepoti» (Bonarelli della Rovere 1632: 18).

approntata da Molière e Lully è messa in moto per la derisione e l'annullamento politico del nemico musulmano che aveva osato, nella persona dell'ambasciatore Suliman Agà, offendere il re Sole¹².

Dallo scorcio brevissimo che ci è dato gettare sull'Oriente goldoniano, vediamo come nelle "tre Ircane" (1753-1755) l'interesse di Goldoni sia rivolto, più che alla conoscenza del Levante, alla riforma del teatro veneziano e al successo della nuova *soubrette* Caterina Bresciani contro la prima donna Teresa Gandini; condensato nei versi della serva Curcuma, interpretata dal marito della Gandini, Pietro¹³. Quel poco di orientale che vi si trova è libresco, didascalico al punto che gli stessi personaggi si trattengono a spiegare al pubblico vocaboli, usi e costumi, differenze religiose del mondo musulmano¹⁴. La Persia è per Goldoni una scenografia pretestuosa che gli permette di tentare strade drammaturgiche nuove, di creare nei petulanti versi martelliani una protagonista femminile imprevedibile, quasi tragica, prototipo di Mirandolina e di Eugenia de *Gli Innamorati*. Mi avvalgo qui del supporto di un goldonista di vaglia, Franco Fido, secondo il quale è «questo ricupero del tragico attraverso l'esotico il significato originale dell'orientalismo goldoniano» (Fido, 2007: 138). Così anche la corte di Tetuàn dove si svolge *La Dalmatina* (1758), altro cavallo di battaglia della Bresciani, sarà un puro pretesto per una messa in scena avventurosa, colma di "effetti speciali". Zandira, la dalmatina, e il capitano Radovich sono in più saturi di una propaganda patriottica assente nelle altre *pièces* orientali, espressione di un imperialismo adriatico non solo veneziano ma in senso lato cristiano, come ben

¹² «discern[iamo] un'immagine appassita e vera, e la testimonianza toccante del modo in cui si divertivano i vanitosi e spiritosi cortigiani dell'Imperatore di Francia allorché avevano dovuto subire il disprezzo di un giardiniere del serraglio»: Jouanny 1962, II: 431-432).

¹³ «È superba, inquieta, fastidiosa: / non vuol servir da schiava, vuol comandar da sposa» (Goldoni 1950, IX: 551).

¹⁴ «Thè non manchi; si dia tabacco a chi ne brama / siavi per tutti il vaso che *kaliàm* si chiama: / Il *kaliàm*, quel vaso che fra noi si accostuma, / con cui sì dolcemente l'uom si riposa e fuma» (*ibid.*: 538).

dimostrano le illustrazioni settecentesche della commedia, dove i dalmati sono abbigliati all'europea e non assomigliano per nulla a dei morlacchi¹⁵.

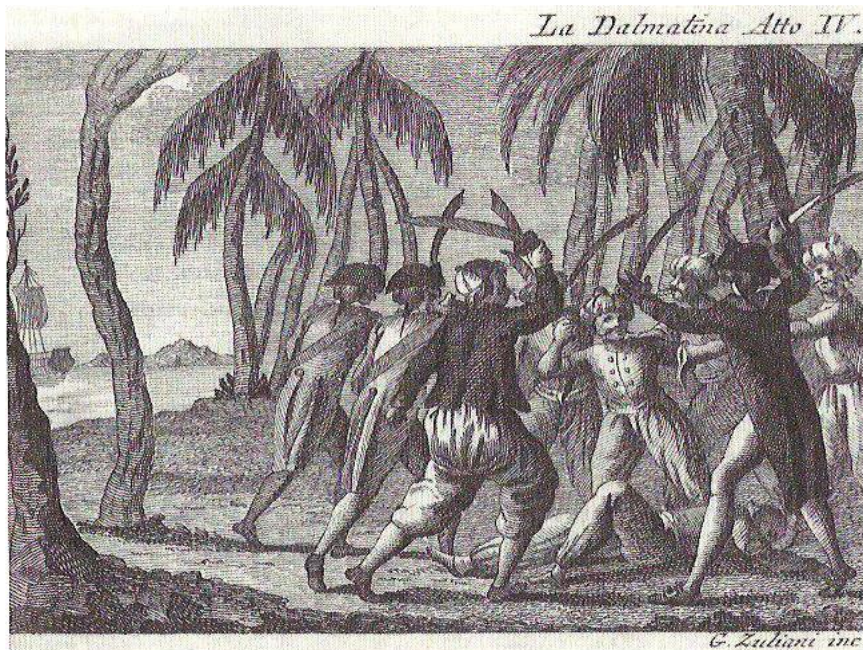


Figura 1. *La Dalmatina*, Atto IV. Illustrazione tratta da Carlo Goldoni, *Opere Teatrali*, Antonio Zatta, Venezia, 1792.

Troviamo invece “vere” dalmatine nelle *Memorie Inutili* del grande rivale di Goldoni, Carlo Gozzi, mandato a sedici anni per un triennio come soldato nelle terre slave. Per una recita di ufficiali il giovane Gozzi si travestì da dalmatina¹⁶ e il suo travestimento sortì

¹⁵ «The Dalmatian hero in Morocco represented not only his nation and his empire, but all Europe, and so Radovich, before leaving Africa, redeemed all the European slaves» (Wolff 2001: 70).

¹⁶ «Mi feci vestire da serva dalmatina. I miei capelli erano divisi, intrecciati con delle fettucce di zendado color di rosa. Le mie vesti, i miei abbigliamenti, erano quelle e quelli della più galante serva della città di Sebrenico» (Gozzi 1923, I: 78).

insospettabili conseguenze; la giovane slava che iniziò Gozzi ai misteri di Afrodite s'era invaghita di lui vedendolo vestito da servetta:

Ella mi disse con la voce bassa, ma con gli occhi non più tanto bassi [...]: che dal vedermi nel teatro rappresentare la Luce, servetta nelle commedie, aveva avuto principio la scossa del suo cuore [...]. (Gozzi 1923, II: 106)

Riappare nell'esperienza dalmata del giovane Gozzi il valore perturbante di un travestimento che è perdita e recupero di un'identità non più statuaria ma permeabile, discontinua, contaminata dalla presenza *in sé* dell'altro¹⁷. Una identità mutevole, questa, che abbiamo visto appartenere alle attrici travestite da turche e ai comici corsari, ai rinnegati ritornati in patria e guardati con sospetto, alle donne velate che non sappiamo bene chi siano, come la bella e misteriosa Leila-Maria compagna del *cautivo* di Cervantes, che sembra musulmana, diversa da noi, ma forse non lo è.

Bibliografia

- Andreini, Giovan Battista, *Amor nello specchio* (1622), Eds. Salvatore Maira - Anna Maria Borracci, Roma, Bulzoni, 1997.
- Andreini, Giovan Battista, *La Sultana*, Parigi, Nicolas della Vigna, 1622.
- Andreini, Giovan Battista, *Lo schiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1612.
- Andreini, Giovan Battista, *La turca, Comedia Boscareccia et Maritima*, Casale, Pantaleone Goffi, 1611.
- Bonarelli della Rovere, Prospero, *Il Solimano tragedia, con due lettere dell'autore*, Roma, per Francesco Corbelletti, 1632.
- Carlotto, Massimo, *Cristiani di Allah*, Roma, Edizioni e/o, 2008.
- Cecchini, Pier Maria, *La Flaminia Schiava*, Venezia, Antonio Somascho, 1612.

¹⁷ Remotti 1996: 77-96 e *passim*.

- de Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Chisciotte della Mancia*, Eds. Cesare Segre - Donatella Moro Pini, trad. it. Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori, 1974.
- de Cervantes Saavedra, Miguel, *Teatro completo*, Eds. Florencio Sevilla Arroyo – Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- della Porta, Giambattista, *Teatro, vol. III, Le Commedie (secondo gruppo)*, Ed. Raffaele Sirri, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1985.
- Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- Fido, Franco, "L'Oriente sui palcoscenici del Settecento: età dell'innocenza?", *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Eds. Paolo Amalfitano - Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 2007.
- Goldoni, Carlo, *Opere di Carlo Goldoni*, Ed. Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950.
- Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, Ed. Domenico Bulferetti, Torino, UTET, 1923.
- Jouanny, Robert, "Notice", in Molière (Poquelin, Jean-Baptist), *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962, II: 431-432.
- Loredano, Giovan Francesco, *La Turca*, Venezia, Libreria della Speranza, 1597.
- Martino, Pierre, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1906.
- Pianelli, Giovan Battista, *I falsi mori*, Firenze, 1638.
- Podestà, Francesco, *L'isola di Tabarca e le peschiere di corallo nel mare circostante*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», vol. XIII, fasc. V, 1884.
- Quazza, Romolo, *Margherita di Savoia duchessa di Mantova e vice-regina del Portogallo*, Torino - Milano - Firenze, Paravia, 1930.
- Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 1996.
- Ricci, Giovanni, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Ricci, Giovanni, *I turchi alle porte*, Bologna, il Mulino, 2008.
- Spitzer, Leo, *Cinque saggi di ispanistica*, Torino, Giapichelli, 1962.
- Villifranchi, Giovanni, *La fida turca*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1614.

Wolff, Larry, *Venice and the Slavs. The discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*, Stanford, SUP, 2001.

L'autore

Stefano Agostino Moretti

Attore, regista e dottore di ricerca in Letterature Comparate (Università di Torino). Nel 2010 ha ricevuto il Premio Hystrio alla Vocazione e il Premio Salicedoro Prosa. Ha pubblicato articoli e saggi sul drammaturgo barocco Giovan Battista Andreini (*Studi Secenteschi, Annuario Internazionale della Commedia dell'Arte*, www.drammaturgia.it, *Aprosiana*), su Prosper Mérimée e sul romanziere inglese Laurence Sterne (*Paragrafo*), alla cui opera ha dedicato gran parte della propria tesi di dottorato, con una particolare attenzione alla funzione dei mezzi di trasporto. Ha concluso il primo anno di una ricerca post-dottorale su Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico e Antonio Pietrangeli finanziata da Fondazione CRT – Fondazione Gorla, Comune di Torino e Museo Nazionale del Cinema. Come attore ha lavorato con Luca Ronconi, Robert Carsen, Guido Chiesa, Tim Stark, Gianfranco De Bosio, come regista ha diretto e tradotto *Madagascar*, opera del drammaturgo lituano Ivaskevicius. Dal 2007 collabora con *L'Indice dei libri del mese*.

Email: st.moretti@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Moretti, Stefano Agostino, "Vestite alla turchesca. Travestimenti orientali nella drammaturgia italiana e francese tra Sei e Settecento", *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>