

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E  
LETTERARIE  
CICLO: XXX

***L'Ismenia, opera reale e pastorale di Giovan Battista Andreini,  
«lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»:  
edizione critica e commentata***

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Rocco Coronato  
**Supervisore:** Ch.ma Prof.ssa Elisabetta Selmi

**Dottoranda:** Alessandra Munari



# ABSTRACT

## **L'Ismenia, opera reale e pastorale di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata**

La tesi propone l'edizione critica e commentata dell'*Ismenia, opera reale e pastorale* (Bologna 1638-1639), ultima 'creazione' drammatica data alle stampe da Giovan Battista Andreini (1576-1654) nel corso della sua pluridecennale carriera di attore e autore principalmente, ma non solo, teatrale. Il testo è stato ricostruito sia criticamente sia storicamente, attraverso un'attenta collazione di tutti i testimoni noti della tradizione (a stampa) dell'opera, in seguito a un accurato censimento delle principali biblioteche e risorse archivistiche italiane ed estere che ha portato anche alla riscoperta di preziosi materiali manoscritti dell'autore (inseriti in appendice), utili a illuminare proprio il giro d'anni che interessa l'officina dell'*Ismenia*, a cavallo tra la metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta del Seicento – gettando così luce su quelle che sono sempre state considerate le principali 'zone d'ombra' dell'attività e biografia andreiniana, proprio al centro, anzi, nel cuore del secolo. L'*Ismenia* si presenta dunque come il canto del cigno di un autore barocco pronto a sfoderare tutto il proprio «stravagante» genio creativo, dando vita a un '*monstrum*' drammatico capace di dispiegare il folto arsenale di risorse letterarie e drammatiche andreiniane, maturate nell'arco di una vita intera spesa nel e per il teatro: l'audace contaminazione non solo di generi, sotto il segno del tragicomico, ma anche di registri formali e linguistici (con l'alternanza tra l'idioma letterario dei personaggi 'nobili' e i dialetti delle figure riprese dalla commedia dell'arte), la brulicante rete di fonti e rapporti intertestuali, perfino interdisciplinari, che sanno avvicinare l'*Ismenia* tanto al mondo del nascente dramma in musica quanto agli intramontabili modelli romanzesco-cavallereschi,<sup>1</sup> allo stesso tempo forse già guardando, con una sorta di premonizione, al teatro inglese shakespeariano, nominalmente *La tempesta*, questo stesso pure nutrito di quel fertile 'sottobosco' dell'improvvisa che emerge fra le righe di questa *fabula regia*. Si spera così di rendere, se non giustizia, almeno testimonianza al valore di un testo che perfino rispetto alle misure del secolo barocco si può solo che definire, insieme ad Andreini, «non ordinario».

\*\*\*

## **Ismenia, opera reale e pastorale by Giovan Battista Andreini, «the builder of castles in the air»: a critical edition, with commentary**

*This thesis offers the critical edition, with commentary, of Ismenia, opera reale e pastorale (Bologna 1638-1639) by Giovan Battista Andreini (1576-1654), that is his last dramatic 'creation' published in print during his lifelong career as both a playwright and writer. The text of Ismenia has been studied critically as well as historically, with a careful collation of all the known witnesses of its (printed) tradition, after accurately mapping all the main Italian and European libraries and archives, which led to the rediscovery of manuscript materials by Giovan Battista Andreini (that can be found here in the appendix section). These manuscripts look very interesting, as they help to reconstruct those very years that incubated the creation of Ismenia, from the mid-30s till the early 40s of the seventeenth century – casting light on that very period that has always been considered the 'blind spot' of Andreini's production and life, indeed the central part, the 'heart' of this century. Ismenia represents the 'swansong' of a Baroque author daring enough to (literally) put into play all his «extravagant» creative genius, bringing life to a dramatic 'monstrum' that bravely displays his whole arsenal of literary as well as dramatic resources, developed in the lifetime Andreini spent in and for the theatre: the bold contamination of genres, first of all, in the name of a tragicomic mode, and of various formal and linguistic registers, too (mixing the literary language of 'noble' characters and the dialects of the figures drawn from the Commedia dell'Arte), the intricate web of sources and intertextual, even interdisciplinary connections, bringing Ismenia close to the rising drama in music as well as to the timeless chivalric romance, and maybe already looking at the English drama of Shakespeare – a premonition? –, namely The Tempest, which was actually already fueled by those very Commedia dell'Arte sources and experiments that Ismenia itself is built on. The intent or, rather, the hope of this study is to do justice, or at least bear witness to a text that, even in comparison to the usual measures of the Baroque century, cannot be defined but literally «extra-ordinary».*

---

<sup>1</sup> La citazione nel titolo di questa tesi («lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria») viene da G. B. ANDREINI, *Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli. Con una Essagerazione in Prosa dello stesso. Di Gio. Battista Andreini Comico fedele*, Milano, Girolamo Bordini e Pietromartire Locarni, 1606, p. 2, dall'avvertimento «a chi legge». Si tratta di una formula pregnante, che racchiude da un lato lo spirito favolistico-romanzesco dell'*Ismenia* (dove, su lezione ariostesca, compaiono sia una magica «rocca inespugnabile di lucidissimo acciaio» sia un mago sul dorso di un ippogrifo volante), dall'altro il rimando alla vita dell'autore, per certi versi, o almeno in certe fasi, decisamente sfortunata.



## SOMMARIO

<b>Abstract</b> .....	<b>3</b>
<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>7</b>
<b>Biografia e opere di Giovan Battista Andreini (scheda)</b> .....	<b>9</b>
<b>Introduzione</b> .....	<b>17</b>
<b>“Mostri e critici” di G.B. Andreini: il dramma tragicomico ‘post-roselminiano’ dell’<i>Ismenia</i> e lo sfortunato eroe-comico Olivastro</b> .....	<b>19</b>
Mostri e giganti.....	19
‘Attraversamento’ della produzione di Andreini.....	26
<b>L’<i>Ismenia</i>: un’«opera reale e pastorale»</b> .....	<b>51</b>
Panoramica dell’opera: storia (antefatti e trama), personaggi, ambientazione, struttura e forma .....	51
Storie dietro la storia: storia dell’autore, storia del testo, storia del contesto.....	75
Il genere dell’ <i>Ismenia</i> : «opera reale e pastorale» .....	92
Mostruoso post-ariostesco: romanzesco-cavalleresco, ridicoloso, magico.....	101
<b>Conclusioni: la (s)fortuna di Andreini</b> .....	<b>123</b>
<b>PS: ancora sullo ‘sfortunato’ Andreini (testi in appendice)</b> .....	<b>128</b>
L’ <i>Olivastro</i> , poema «fantastico» e «piacevole» .....	128
I <i>Fiori celesti</i> , «lirico e divoto componimento» .....	149
<b>Nota al testo</b> .....	<b>153</b>
<b>La tradizione dell’<i>Ismenia</i></b> .....	<b>153</b>
<b>Principi di trascrizione</b> .....	<b>157</b>
<b>Testo: <i>Ismenia</i></b> .....	<b>161</b>
<Frontespizio>.....	163
<Dedica> .....	163
Argomento dell’opera.....	164
Personaggi del prologo .....	167
Personaggi dell’opera.....	167
Prologo .....	168
Atto primo .....	178
Scena Prima [I, 1].....	178
Scena seconda [I, 2] .....	188
Scena terza [I, 3] .....	191
Scena quarta [I, 4] .....	192
Scena quinta [I, 5].....	195
Scena sesta [I, 6] .....	198
Scena settima [I, 7].....	199
Scena ottava [I, 8].....	202
Atto secondo .....	204
Scena prima [II, 1] .....	204
Scena seconda [II, 2].....	205
Scena terza [II, 3].....	206
Scena quarta [II, 4].....	207
Scena quinta [II, 5] .....	209
Scena sesta [II, 6].....	212
Scena settima [II, 7] .....	215
Scena ottava [II, 8].....	217
Scena nona [II, 9].....	221
Scena decima [II, 10] .....	223

Atto terzo .....	226
Scena prima [III, 1].....	226
Scena seconda [III, 2] .....	227
Scena terza [III, 3] .....	230
Scena quarta [III, 4] .....	231
Scena quinta [III, 5].....	232
Scena sesta [III, 6] .....	235
Scena settima [III, 7].....	239
Scena ottava [III, 8] .....	240
Scena nona [III, 9].....	244
Atto quarto .....	250
Scena prima [IV, 1].....	250
Scena seconda [IV, 2].....	252
Scena terza [IV, 3].....	254
Scena quarta [IV, 4].....	255
Scena quinta [IV, 5].....	259
Scena sesta [IV, 6].....	260
Scena settima [IV, 7].....	261
Scena ottava [IV, 8] .....	262
Scena nona [IV, 9].....	263
Scena decima [IV, 10].....	263
Scena undecima [IV, 11].....	264
Scena duodecima [IV, 12] .....	268
Atto quinto .....	270
Scena prima [V, 1] .....	270
Scena seconda [V, 2] .....	270
Scena terza [V, 3].....	273
Scena quarta [V, 4].....	274
Scena quinta [V, 5] .....	276
Scena sesta [V, 6].....	278
Scena settima [V, 7] .....	281
Scena ottava [V, 8].....	282
Scena nona [V, 9] .....	283
Scena decima [V, 10] .....	283
Scena undecima [V, 11] .....	286
Scena duodecima [V, 12].....	290
Scena decimaterza [V, 13].....	294
<b>Commento .....</b>	<b>295</b>
<b>Appendice.....</b>	<b>411</b>
<b>Materiali testuali.....</b>	<b>413</b>
Olivastro e dintorni .....	413
a) <i>Lo sfortunato poeta, rime piacevoli con una essagerazione in prosa dello stesso</i> - 1606 .....	413
b) <i>L'Olivastro sfortunato poeta</i> (manoscritto vs. stampa) - 1642.....	441
<i>Fiori celesti</i> - 1637.....	508
<b>Altri materiali .....</b>	<b>539</b>
<b>Bibliografia e sitografia .....</b>	<b>541</b>

# RINGRAZIAMENTI

Questa è, a conti fatti, la quinta tesi che scrivo nei miei ventisette anni e mezzo di vita; eppure non mi era mai capitato, finora, di faticare a stendere (tra tutte!) la pagina dei ringraziamenti. Mi trovo invece a cercare parole, a scavare nella mia memoria e fantasia, nel tentativo di – come dice Andreini, mio ‘compagno di vita’ da ormai tre anni almeno –, di ‘convincere’ il lettore a sostare un attimo su queste righe, di non far sembrare questa facciata una formalità, estranea o quasi al lavoro scientifico racchiuso in questa tesi; perché ne è invece l’anima. Caro lettore, purtroppo memoria e fantasia mi hanno disertata: posso solo pregarti, pregarti di leggere col cuore, facendo anche tuoi questi nomi così ‘miei’.

Il primo ringraziamento non può che andare al mio supervisore di dottorato, la prof.ssa Elisabetta Selmi, cui sin dal principio, per la stessa idea germinale della tesi, mi rivolsi quando «io cominciai, come colui che brama, / dubitando, consiglio da persona / che vede e vuol dirittamente e ama»; modello di competenza professionale tanto quanto di umanità – chi la conosce sa che è davvero così, che non sto esagerando o adulando.

Prima ancora della prof.ssa Selmi c’è stato il prof. Alvaro Barbieri, che terrò sempre nella mente e nel cuore con profonda stima e ammirazione e gratitudine per tutto quello che mi ha insegnato, a lezione (ma non erano lezioni: che piacere ascoltare!) e nella ricerca. Altri professori mi hanno poi scortata nel corso dei miei studi: in ordine di tempo, per primi vengono il prof. Fabio Finotti e il prof. Federico Schneider, seguendomi con gentilezza infinita sin dai tempi della laurea magistrale e dei primissimi mesi di dottorato, quando mi sono recata a Philadelphia; poi il prof. Alessandro Catalano, la prof.ssa Simona Morando, la prof.ssa Rossella Palmieri, il prof. Roberto Puggioni, la prof.ssa Elena Randi, la prof.ssa Anna Scannapieco, che negli anni mi hanno aiutata a orientarmi nella folta selva della letteratura e pratica teatrale; il prof. Paolo Mastandrea, per essersi genuinamente interessato dei miei studi in materia di intertestualità e ‘fonti’. Tengo per ultimi, *last but not least*, il prof. Piermario Vescovo, che ha speso letteralmente ore e giorni nell’aiutarmi, soprattutto a destreggiarmi con i dialetti, e il prof. Mauro Sarnelli, che (oltre ad aver scritto pagine preziose su Andreini) mi ha lasciato delle bellissime recensioni sui miei saggi disponibili online – recensioni per cui ancora non ho avuto il coraggio di ringraziarlo... semplicemente per timidezza.

Doveroso ricordare, sempre dall’universo filo-accademico, i gentilissimi funzionari delle varie biblioteche e degli archivi da me consultati (in particolare Lavinia Prosdocimi della Biblioteca Universitaria di Padova): ho imparato tanto e sono stata aiutata molto da loro.

Ci sono poi i miei colleghi-compagni e ormai amici di università e dottorato, in sede e ‘fuori sede’: Elisa Modolo ed Emily Romanello già dai tempi di Philadelphia, poi a Venezia Margherita Narenti, Silvia Ogniben, a Padova Carolina Patierno, Francesca Bianco, Valeria di Iasio, Ester Pietrobon, Claudia Marconato, Federico Donatiello, Alice Equestri, Alessandra Pozzobon, Carlo Gherlenda, Filippo Grendene, oltre a tutti i miei ‘fratelli’ del XXX ciclo. Un ringraziamento speciale va a quello che può essere considerato per certi versi il mio ‘senior’, Enrico Zucchi, come me dottorando sotto la prof.ssa Selmi e come me studente della Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova. Questo mi porta a ricordare gli altri galileiani, in particolare le mie ‘vicine di corridoio’ Giulia Rossetto, Valentina Dogao, Ester Salgarella, e gli altri miei compagni di corso di laurea a Padova, tra cui Giulia Di Francisca e gli appassionati, con me, di filologia romanza e di ‘magia cavalleresca’ (da re Artù a Star Wars), in primis Andrea Tondi, Diego Bortoluzzi, Matthias Bürgel.

Infine, le persone a me più care: i miei genitori, Alessandro (che fantasia di nomi, già) e Fiorenza, che mi hanno amata, supportata e sopportata, soprattutto ma non solo quando ero in preda al nervosismo pre-scadenza; mio fratello Francesco, cui vorrei assomigliare per allegria e coraggio; le mie nonne, che per fortuna sono ancora qui, più vivaci e in gamba di me, e i miei nonni, che spero ci siano ancora da qualche parte; la mia ‘sorelluccia’, Francesca Adami; Gabriel Goyo, che dal Venezuela mi insegna chi sono i veri eroi oggi; la mia ‘santa’ Lucia, guida in questi anni di studi e di sfide. *Dulcis in fundo*, Marco Bellano, per cui non ringrazierò mai abbastanza la provvidenza, «quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo», di avermelo fatto incontrare.

Per ultimo, a parte, ho tenuto il nome di Giorgia Bernardele, galileiana, compagna di università e di dottorato, amica e talvolta perfino nemica, vicina di stanza, complice di studi e interessi: perché sono nata pochi giorni prima di te e perché tu avresti consegnato la tua tesi di dottorato sei mesi dopo la mia, e mi sarebbe piaciuto davvero leggerla. Penso spesso, con nostalgia e rammarico, alle cose che hai scritto e alle cose che *non* hai potuto scrivere, e la perdita sia di quelle sia di te come persona, amica in carne e ossa, si fa sentire più acuta; proprio te, fra tutti, così diversa, nel bene e nel male, e così simile rispetto a me. Prendimi ancora una volta sottobraccio e chiedimi cosa ho scritto nella mia tesi...





**BIOGRAFIA E OPERE DI GIOVAN  
BATTISTA ANDREINI (*SCHEDA*)**



ANNO	BIOGRAFIA	PRODUZIONE <sup>2</sup>
1576, 9 febbraio <sup>3</sup>	A Firenze nasce Giovan Battista Andreini, figlio primogenito di nove figli di Francesco Andreini (Pistoia, 1548 – 1624) e Isabella Canali (Padova, 1562 – Lione, 1604), famosi attori appartenenti alla compagnia dei Gelosi. <sup>4</sup> Compie gli studi giovanili a Bologna, presumibilmente negli anni dell'adolescenza.	
1594-1600 circa	Giovan Battista entra nella compagnia dei genitori, i Gelosi, con il nome d'arte di Lelio, nel ruolo di innamorato (negli ultimi anni invece ricoprirà il ruolo del vecchio Pantalone). Nel 1600 recita con i Gelosi a Roma, nel cortile di Castel Sant'Angelo, ne <i>La pazzia d'Isabella</i> , di fronte al cardinale Giovan Francesco Aldobrandini e del viceré di Napoli.	
1601	Giovan Battista sposa la bellissima e talentuosa Virginia Ramponi (1583-1631?; milanese, ma forse nata a Genova), in arte Florinda, con il ruolo di innamorata. <sup>5</sup>	
1603-1604	Nel 1603 Giovan Battista è a Firenze con la moglie, collaborando con l'Accademia degli Spensierati (così come la madre già era stata un'accademica Intenta, l'Accesa), di cui diventa membro e presso cui rappresenta la tragedia <i>Florinda</i> , stampata l'anno dopo. Intanto, nella primavera del 1603 e del 1604, i genitori sono occupati con i Gelosi in Francia, tra Parigi e Fontainebleau, alla corte di Enrico IV e Maria de' Medici; nel giugno 1604, sulla strada del ritorno, a	- <i>La Florinda</i> , «tragedia» (1604), prima edizione non sopravvissuta, poiché l'autore, insoddisfatto del prodotto tipografico, bruciò tutte le 500 copie; risale a questo anno anche una copia manoscritta della <i>Florinda</i> conservata alla Biblioteca Estense di Modena con la dedica a Girolamo Martinengo (ms. It. 91=alfa.Q.5.4). - <i>La Saggia Egiziana</i> , dialogo di

<sup>2</sup> In nome di un'esigenza di sinteticità, per ogni opera si dà qui conto solo della *princeps*, con titoli 'abbreviati', salvo casi particolari in cui sia bene sottolineare l'importanza di un'edizione successiva o il titolo nella sua interezza; se non altrimenti indicato, si tratta di opere a stampa. Le principali fonti di questa scheda sono: M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 10-24 e S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 41-49.

<sup>3</sup> Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni tenuto dal preposto di S. Giovanni*: registro n. 15, battezzati maschi, dal 1/5/ 1571 al 30/9/ 1577, rubricario per nome da A a G (lettera G), c. 182v: [http://archivio.operaduomo.fi.it/battesimi/visualizza\\_carta.asp?id=15&p=259](http://archivio.operaduomo.fi.it/battesimi/visualizza_carta.asp?id=15&p=259) (facendo attenzione che le date dei registri fino all'anno 1750 sono in stile fiorentino, per cui l'anno nuovo non iniziava il primo gennaio, ma il 25 marzo).

<sup>4</sup> Per un 'ritratto di famiglia', con Francesco, Giovan Battista e forse anche Isabella Andreini, cfr. BERNARDINO POCCHETTI, *Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia*, lunetta affrescata nel Chiostro Maggiore della chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, 1607-1608 (?), per cui cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. xi, 140, 270.

<sup>5</sup> A. BRAGATO, *Ramponi (Ramponi Andreini), Virginia, detta Florinda*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LXXXVI, 2016: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda_(Dizionario-Biografico)/) (Treccani). Virginia Ramponi servì forse da modella per i dipinti di Domenico Fetti, in particolare per *Arianna e Bacco nell'isola di Nasso* (Mantova, Fondazione Banca agricola mantovana), ricordando la sua celebre interpretazione rinucciniana. Cfr. R. LESTINI, *Virginia Ramponi*, 2009, in *Archivio Multimediale Attori Italiani*, ideazione e direzione di S. Ferrone: <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2522&idmenu=8>.

- Lione, muore la madre Isabella.  
Nel 1604, con gli Uniti, recita *La pazzia di Lelio*. Tra il 1604 e il 1605 si forma la nuova troupe di Giovan Battista, i Fedeli (si firma infatti come 'comico Fedele' ne *La saggia egiziana* e *La divina visione*).
- 1605 I Fedeli sono nominati compagnia ducale sotto il duca di Mantova, Vincenzo I Gonzaga.
- 1606 I Fedeli sono a Milano, temporaneamente uniti agli Accesi di Pier Maria Cecchini, in arte Frittellino, con cui cominciano i primi malumori e antagonismi, in merito alla decisione se continuare la tournée a Bologna, come desidera Cecchini, che alla fine prevale, passando poi anche per Mantova. A Mantova forse partecipa alla rappresentazione degli *Intrichi d'amore*, commedia attribuita a Tasso; poi è a Bologna.
- 1607-1608 Nel 1607 è a Mantova per il carnevale, in autunno a Bologna. Mentre Cecchini è a Parigi al servizio di Maria de' Medici, nel 1608 la compagnia prende parte ai festeggiamenti per le nozze tra Francesco IV Gonzaga, figlio di Vincenzo, e Margherita di Savoia, presentando l'*Idropica* di Guarini (con intermezzi di Gabriello Chiabrera). Florinda si distingue nel ruolo di Arianna per il dramma in musica omonimo di Claudio Monteverdi, su libretto di Ottavio Rinuccini, sostituendo la cantante romana prima designata, Caterina Martinelli, morta l'8 marzo di vaiolo, giovanissima; canta anche nel *Ballo delle ingrato*. In questo contesto avviene forse anche una prima rappresentazione della *Turca*.
- 1609-1610 Gli Andreini si muovono tra Parma, Milano (dove il 30 giugno nasce il primogenito, Pietro Enrico) e Torino, dove si ricongiungono alla compagnia di Cecchini, sempre con grandi dissapori. A fine agosto Florinda recita come protagonista ne *Le trasformazioni di Millefonti*, favola piscatoria di Carlo Emanuele I di Savoia. Nel 1610 Fedeli si spostano tra Mantova, Venezia, Ferrara.
- 1611 A Casale nel 1611 è riproposta *La Turca*, quando viene anche stampata per la prima volta, con scontento però dell'autore (che la ristampa nel 1613); Florinda partecipa alla rappresentazione del *Rapimento di Proserpina* di Ercole Marliani e Giulio Cesare Monteverdi. La compagnia si muove poi a Genova, Parma, forse Roma, Bologna (mentre il figlio, ancora piccolo, rimane a Mantova, dove pare in pericolo di vita). A Bologna si fermano per novembre e dicembre, rifiutando a novembre l'invito da parte del futuro imperatore d'Austria Matthias di recarsi alla corte di Vienna, poiché Virginia è di nuovo gravida.
- 1612 Passa il carnevale a Mantova, dove rappresenta il
- stampo teorico (1604), con allegato il *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di san Tommaso e da altri santi*.  
- *La Divina Visione*, in soggetto del beato Carlo Borromeo, poemetto (1604), con dedica all'Accademia degli Spensierati.
- *La Florinda*, «tragedia» (1606), seconda edizione dedicata al conte di Fuentes, governatore di Milano.  
- *Pianto d'Apollo*, «rime funebri» in onore della madre, insieme a *Lo sfortunato poeta*. *Rime piacevoli*. *Con una Essagerazione in Prosa dello stesso* (1606), con dedica a Eleonora Gonzaga.
- *La Maddalena*, poema (1610).
- *La Turca*, «comedia boschereccia et maritima» (1611).
- *Prologo in dialogo fra Momo e la*

- Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, poi va a Milano, pubblicando *Lo schiavetto*, e a Firenze, per ristampare il poema de *La Maddalena*: qui la sosta presenta difficoltà economiche, pur lenite da vari doni offerti dalla famiglia granducale di Toscana. C'è forse la prospettiva di andare a Roma.
- A questa altezza fanno parte dei Fedeli: gli Andreini, Tristano Martinelli (Arlecchino), Federico e Benedetto Ricci (Pantalone e Leandro), Giovanni Pellesini (Pedrolino), Baldo Rotari con la moglie Virginia (Lidia), Girolamo Garavini (capitan Rinoceronte) con la moglie Margherita Luciani (Flavia), Bartolomeo Bongiovanni (dottor Graziano) e la serva Ricciolina.
- 1613-1614** Nel 1613, dopo il carnevale, trascorso a Ferrara, parte con la compagnia sotto la guida di Tristano Martinelli per Parigi, facendo tappa in settembre a Torino per tredici giorni. La compagnia recita a Parigi al Louvre, poi al Théâtre de Bourgogne, quindi presso la corte dei Lorena a Nancy e a settembre per Maria de' Medici e Luigi XIII a Fontainebleau. Nel dicembre del 1614 è a Mantova.
- 1615-1616** La troupe va a Mantova e poi Milano (e qui, nell'agosto del 1616, Giovan Battista deve rifiutare una generosa offerta di andare nelle Fiandre); entro la fine del 1616 è a Venezia. Nel 1616 Giovan Battista acquista nel mantovano il possedimento di Ca' di Mandraghi. Per un periodo è al servizio di Alessandro Pico della Mirandola.
- 1617-1618** Dopo aver pubblicato *Ersilio pastore* a Mantova, Giovan Battista partecipa ai festeggiamenti per le nozze di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici; a dicembre è a Ferrara. Nel 1618 torna a Mantova per la pubblicazione delle *Composizioni funebri*, poi va a Milano e Bologna.
- 1619** Giovan Battista passa il carnevale a Ferrara, poi si muove a Brescia, Verona, Venezia.
- 1620-1622** Giovan Battista e Francesco Andreini firmano l'atto di emancipazione del figlio dal padre, con elenco di donativi (attestando i guadagni degli Andreini). Dopo Mantova, a metà giugno è fermo a Milano, dopo un forte insuccesso e quindi un grave danno economico, a capo della compagnia ducale (almeno dopo vari scontri interni con il Cecchini, suo rivale per il ruolo di capocomico), pronto per andare in Francia:
- Verità* (1612), dialogo di stampo teorico.  
- *Lo schiavetto*, «comedia» (1612).
- *L'Adamo*, «sacra rappresentazione» (1613), dedicata a Maria de' Medici.
- *Ersilio pastore lodando Aminta seguace de' teatri, fuggendo Amore*, opera in sestine (1617).  
- *Fama consolatrice nelle Reali nozze de' Serenissimi sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S. a Fiorenza* (1617).  
- *La Maddalena* (1617), «sacra rappresentazione» in versi, 5 atti, con musiche di Monteverdi, Guivizzani, de Rossi ed Effrem.
- *Composizioni funebri in morte della Serenissima Margherita Gonzaga d'Este duchessa di Ferrara* (1618).
- *La Venetiana*, «comedia de Sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo, academico Vizilante, dito el Dormiotto» (1619), 2 edd.
- *Il Mincio ubbidiente* (1620).  
- *Intermedio rappresentato in Mantova in onore del Sereniss.o Sign. Duca Ferdinando, nella celebrazione del real sostegno del Mincio [...]* (1620).  
- *Lelio bandito* (1620), «tragicomedia boschereccia».

ci sono Tristano Martinelli (che a fine giugno 1621 abbandonerà all'improvviso la compagnia), Cecchini con la moglie, in arte Flaminia (allontanati già nel settembre 1620 dopo gravi scontri interni), Stefano Castiglioni (Fulvio) Aniello Testa (Aurelio, che però alla fine resta in Italia), Federico Ricci, Giovanni Rivani (Dottor Graziano Campanaccio da Budri), Girolamo Garavini, Urania Liberati (Bernetta) e Virginia Rotari, che inizia una relazione con Giovan Battista (di cui diventerà moglie dopo la morte di Virginia), generando litigi drammatici all'interno della coppia Andreini e dell'intera compagnia; si uniscono anche Benedetto Ricci e Lorenzo Nettuni. La compagnia parte per la Francia, con la solita sosta a Torino in novembre.

Nel 1621 in Francia iniziano le recite al Théâtre de Bourgogne e a corte; al 1622 risalgono varie edizioni parigine di Andreini, il quale, finito il carnevale, rientra in Italia, per poi tornare ancora in Francia a dicembre assieme ad alcuni attori della compagnia dei Confidenti di don Giovanni de' Medici, fermandosi anche nei primi mesi del 1623.

#### 1623-1625

Giovan Battista rientra nell'aprile 1623 in Italia (durante la Pasqua è a Torino), muovendosi tra Venezia e dintorni (a Venezia in estate, per parte di luglio e agosto a Padova, infine Verona; sempre con scarsi successi e guadagni); ma a novembre è di nuovo a Torino, per partire verso la Francia, su invito del re. A Parigi, nel 1624-1625, recita al Louvre, al Petit Bourbon, a Compiègne (intanto nell'agosto 1624 muore a Mantova il padre), oltre a pubblicare un'altra fitta serie di opere.

#### 1626

Andreini è a Cremona; torna a recitare con lui Cecchini, forse prospettando qualche opportunità lavorativa a Venezia.

#### 1627-1630

Dopo forse una sosta a Venezia per il carnevale del 1627, la compagnia va a Praga presso l'imperatore Ferdinando II d'Asburgo (dove si reca anche Ferdinando II granduca di Toscana). Nel 1629 torna in Italia, passando nel 1630 a Brescia.

- *La Campanazza*, commedia 'di Giovanni Rivani da Bologna', nella riedizione del 1623 detta «comedia piacevole e ridicolosa» (1621).

- *Prologo recitato davanti le maestà christianissime* (1621).

- *La Centaura*, «soggetto diviso in commedia, pastorale e tragedia» (1622), con dedica a Maria de' Medici.

- *La Ferinda*, commedia di ispirazione melodrammatica (1622).

- *Amor nello specchio*, commedia (1622).

- *La Sultana*, commedia (1622).

- *Li duo Leli simili*, commedia (1622).

- *Le due comedie in comedia*, «soggetto stravagantissimo» (1623).

- *Prologo per recitare nel teatro di Luigi Giustiniano* (1623).

- *La Tecla vergine e martire*, poema sacro (1623).

- *Prologo in servizio di S.M.C. alla serenissima Madama principessa di Piemonte*, in lode di Luigi XIII (1623).

- *Comici martiri e penitenti* (1624), poi *Teatro Celeste*, raccolta poetica di valore apologetico per la propria professione (1625), dedicata al cardinale Richelieu.

- *L'inchino per la novella servitù della nuova compagnia de' comici* (1625).

- *Lo specchio*, trattato (1625).

- *La Ferza*, trattato (1625).

- *La Maddalena*, «composizione sacra» (Praga 1628).

- *La Maddalena*, «composizione rappresentativa» (Vienna 1629).

- *Il congedo o ver L'addio di Florinda comica* (Vienna 1629).

- *Il conflitto*, guerra tra bresciani e cremonesi, con la conversione di Sant'Obicio, nobile bresciano, (Brescia 1630).

- 1631-1632** Giovan Battista è a Bologna nel 1631 e tra Modena e Bologna nel 1632; nell'estate del 1631 muore Virginia, forse di peste.
- *L'Himeneo. Nelle felicissime nozze degl'illustrissimi sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei* (1631).
  - *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario* (1631), poemetto in ottave.
  - *La Rosella* (1632), «tragicomedia boschereccia».
- 1633** Nel 1633 è con Virginia Rotari e i Cecchini a Verona, poi a Vicenza e Venezia, pubblicando in entrambe le città.
- *Le cinque rose del giardino di Berico* (1633), «Divoto componimento nell'apparizione della Regina degli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo detta Vicenza».
- 1634** Giovan Battista trascorre il carnevale forse a Mantova, dopo varie tensioni in seguito alle quali rompe i rapporti con la città; si sposta a Bologna e poi a Parma.
- *Li duo baci*, «comedia boschereccia» (1634).
- 1635-1636** Nel 1635 Giovan Battista soffre gravi rovesci economici, arrivando a impegnare i costumi di scena. Si muove tra Venezia e Vicenza, poi a Firenze per il suo Arno festeggiante in onore degli sposi Ferdinando II granduca di Toscana e Vittoria della Rovere.
- *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rouere*, «poesia drammatica» (1636).
- 1637** Giovan Battista è a Parma, stando alla dedica dei manoscritti *Fiori celesti* dedicati a Ippolito d'Este.
- *Fiori celesti* ms., «lirico e divoto componimento» (1637), conservato alla Biblioteca Estense di Modena (ms. It. 40=alfa.T.7.17)
- 1638-1642** Giovan Battista si muove tra Pavia (26 ottobre 1638) e Bologna nel 1638-1639, poi a Perugia forse e a Lucca nel 1640, infine nel 1641 a Pisa e di nuovo a Bologna, forse a Perugia ancora.  
In particolare, tra il 1640 e 1641 si trova impegnato a Lucca in una vertenza giudiziaria dovuta alla mancata riscossione di un credito da parte di Andreini, situazione risolta grazie all'intervento di Ferdinando II e soprattutto Mattias de' Medici.  
Nel 1642 si reca di persona a Firenze per offrire L'Olivastro al granduca Ferdinando II.
- *La Rosa*, «commedia boschereccia» (Pavia 1638).
  - *Ismenia*, «opera reale e pastorale» (Bologna 1638-1639).
  - *Il litigio*, «poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso» ms., dedicato a Mattias de' Medici (1641).
  - *L'Olivastro o vero Il poeta sfortunato*, «poema fantastico» (Bologna 1642).
- 1643-1647** Giovan Battista è in Francia. Nel 1643-1644 è a Parigi, dopo essere passato per Saint Maximin La Sainte-Baume (meta di pellegrinaggio in quanto supposto sepolcro di Maria Maddalena). Nel 1645 è forse impegnato nella rappresentazione di una *comédie italienne* a corte, per un banchetto offerto alla regina madre d'Inghilterra il 28 febbraio; compone forse il Prologo per *La finta pazza* di Giulio Strozzi, possibilmente ricoprendo un ruolo nella rappresentazione. Nel 1646-1647 continua a recitare nelle commedie degli italiani e cerca di farsi notare da Mazzarino con la dedica di una *Ferinda* manoscritta; forse nel 1647 a Parigi assiste, se non vi recita, allo spettacolo de *L'Orfeo* di Luigi Rossi e Francesco Buti.
- *Le lagrime*, «divoto componimento» in onore di Maria Maddalena (1643).
  - *L'ossequio alla maestà clementissima e realissima della regina Anna* (1643), raccolta di madrigali.
  - *Lilla piangente*, «composizione poetica divisa in quattro essagerazioni» (1644).
  - *Le vittorie, prodigio felice...* (1644), poemetto.
  - *Il vincente nei novelli gloriosi conquisti del formidabil signor duca d'Anguien...* (1644), poemetto.
  - *Il guerriero, vaticinio poetico* (1644), poemetto.

- 1648-1650** Giovan Battista è a Udine, poi Ferrara; chiede invano il commissariato di Due Castelli (oggi Castelbelforte) nel mantovano. Nel 1650 Giovan Battista scrive prima al duca di Modena Francesco I d'Este, donandogli una copia dell'*Olivaastro*, poi al duca di Mantova Carlo II, lamentando la scarsa cura dei protettori, i Gonzaga, nel ricompensarlo dei suoi servizi.
- 1651** Nel febbraio 1651 Giovan Battista è a Roma, con la compagnia di Beatrice Vitali e Giovan Battista Fiorilli (Trappolino), con il ruolo di Pantalone; in settembre da Roma e in dicembre da Firenze dedica due redazioni manoscritte diverse del (*Nuovo risarcito*) *convitato di pietra*.
- 1652** Giovan Battista si trova a Firenze, poi a Milano, dove rappresenta con Virginia Rotari ed Eularia Coris *La Maddalena lasciva e penitente*, pubblicata poi in edizione riveduta.
- 1654,**  
7 giugno Giovan Battista Andreini muore a Reggio Emilia, presso l'Osteria del Giglio: la moglie Virginia Rotari ne dà notizia al figlio Pietro Enrico Andreini in una lettera poi allegata alla descrizione dei beni lasciati in eredità, tutti gravati da debiti e ipoteche.
- *Il convitato di pietra* ms. (settembre 1651), dramma su don Giovanni dedicato a Carlo Pio di Savoia, *Il nuovo Risarcito Convitato di pietra* ms. (dicembre 1651), dedicato a Leopoldo de' Medici.  
- *Cristo sofferente*, «poetiche divote meditazioni» (1651).
- *La Maddalena lasciva e penitente*, «azione drammatica e divota» (1652).  
- *L'Olivaastro* (II ed. 1652)?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. I, parte II, Brescia, Giambattista Bossini, 1753, p. 710.



# **INTRODUZIONE**



# “Mostri e critici” di G. B. Andreini: il dramma tragicomico ‘post-roselminiano’ dell’*Ismenia* e lo sfortunato eroe-comico Olivastro

[...] che la egloga debbia uscir della sua fanciullezza e prender accrescimento, e da egloga divenir pastorale, ed ora in forma ed in grandezza di una commedia, ed ora in forma ed in grandezza di una tragedia, risponderò con poche parole per non perder tempo inutilmente. Perciocché son contento che essa, dopo la sua prima origine, divenga maggiore, e finalmente si riduchi alla sua debita grandezza, ma non che trapassi la natura della sua specie. Se nasce egloga, cresca anco egloga, si chiami sempre egloga, ma nascendo egloga, non voglia nel suo crescimento farsi commedia, e tragedia, e nella sua virilità ridursi in poema eroico. Chi vide mai nascer un agnello, che poscia nel suo crecimiento si cangi in un cavallo, e nello suo stato arrivi alla grandezza di un elefante? Non riceve né la natura, né l’arte, nel produr i loro parti e lavori, sì fatte metamorfosi. La commedia e la tragedia, nate fanciulle, non hanno mai conseguita maggior grandezza che quella della sua specie, né hanno cercato di procurarsi la grandezza del poema eroico. [...] Imperocché se le permetteremo, arriverà a tanta altezza, e grossezza, che non si riconoscerà più per tale. (G. DENORES)<sup>7</sup>

## *Mostri e giganti*

È risaputo che lo sperimentalismo barocco si tradusse spesso e volentieri in forme mescolate, con generi ibridi, soprattutto nel campo teatrale: eredità del tardo Cinquecento, in cui era finalmente maturata una lunga riflessione teorica sui precetti aristotelici, affiancata a una pratica teatrale che puntava proprio sulla giustificazione della forma mista – e quindi sulla mancanza di modelli normativi a dettar legge – per con-fondere le acque, giocando anche su

---

<sup>7</sup> G. DENORES, *Apologia di Jason Denores, contra l’autore del Verato*, in B. GUARINI, *Opere*, Verona, Tumermani, 1737, vol. II, pp. 313-375: 367-368.

La formula “mostri e critici” del titolo di questo capitoletto vorrebbe essere in realtà un piccolo omaggio a uno studioso e autore molto amato da chi scrive, John Ronald Reuel Tolkien, parafrasando il titolo di un suo eccellente saggio sul *Beowulf* (J. R. R. TOLKIEN, *Beowulf: the Monsters and the Critics*, «Proceedings of the British academy», XXII, 1936, pp. 245-295), saggio che ha costretto la critica del tempo a rivalutare questo poema epico, invitando a leggere *davvero* i testi in lingua originale e a guardare l’opera (il *Beowulf*, ma in generale qualsiasi opera) senza quei pregiudizi che spesso tacitamente si nutrono verso un genere davvero ‘mostruoso’ (ossia incentrando la narrazione su mostri ed eroi, ma, si potrebbe aggiungere, anche rappresentando in un certo senso un mostro, nel presentarsi contemporaneamente come opera storica e fantastica, documento di un’epoca e capolavoro letterario, frutto insieme del cristianesimo e della cultura pagana, un ‘misto’ che crea proprio quello spirito particolarissimo che anima il poema). Certo del tutto diversa, storicamente e letterariamente, ma per certi versi affine, la difficoltà della critica riguardo a opere come l’*Ismenia*: sia della critica del Cinque-Seicento e dei secoli a venire, che di fronte ai ‘mostri’ barocchi più «stravaganti» si è spesso sentita in imbarazzo, sia di quella contemporanea, che solo negli ultimi decenni ha abbandonato i preconcetti sul secolo barocco e sulla commedia dell’arte.

una «doppia velocità»<sup>8</sup> tra sviluppo teorico, letterario, scritto, e sviluppo performativo, vivo, della produzione teatrale.

A fine secolo tale mescolanza è comunque concepita ancora come una mescolanza sì variegata ma perfettamente calibrata, che sarebbe meglio definire fusione in un qualcosa di nuovo, una terza ‘specie’ completamente diversa, più che unione per mera giustapposizione: così Guarini concepisce il genere tragicomico-pastorale, destinato a incubare la fucina dello sperimentalismo drammatico barocco, spaziante dal versante melodrammatico a quello, più o meno propriamente, ‘comico’. Guarini vagheggia l’ideale “verosimile” del terzo genere perfetto, un «androgino» completamente autosufficiente, mentre ripudia l’etichetta di «mostro» affibbiata dal Denores:

[...] provianci un poco di ritrovare se le tragicommedie sono que’ mostri che voi le fate. Primieramente vi voglio dire ch’elle non son composte di due favole intiere, l’una delle quali sia perfetta tragedia e perfetta comedia l’altra, congiunte in modo che si possano disunire ambedue, senza guastare i fatti l’una dell’altra, o ciascheduna i suoi propri. Se le tragicommedie fossero tali, avreste una gran ragione di biasimarle; ma io non credo che voi n’abbiate ancora veduta alcuna di cotal fatta. [...]; conciosiacosaché chi fa tragicommedie non intende di compor separata o tragedia o comedia, ma di questa e di quella un terzo che sia perfetto in suo genere e abbia d’ambedue lor quelle parti che verisimilmente possano star insieme. Volete voi forse dire che ciò repugni all’uso della natura e dell’arte? Quanto a quella, non si vede che di due spezie d’animali suole ella alcuna volta produr la terza, da’ loro progenitori in tutto diversa? Quanto all’arte, è cosa tanto chiara che non ha bisogno di pruova. Considerate i compositi che si fan dei metalli; entrate nelle mecaniche, e ne vedrete esempi bellissimoi; mirate la pittura, ch’è tanto simile alla poetica; udite la musica, che si può dir sua sorella: quante vaghe forme di misti vi recano i lor artefici! Ai quali se cotesto è lecito, senza che mostri sien riputati, perché sarà egli disdetto al poeta, fra tutti gli altri artefici nell’inventare privilegiato? Ma torniamo al nostro proposito, e consideriamo le parti e repugnanti e conformi di questi due poemi, per farvi conoscere che la tragicomedia non è parto sproporzionato, come voi dite, e che non è composto di due poemi tanto contraddittori, per dire a vostro modo, che non si possano unir insieme.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> L. RICCÒ, *Minotauri, centauri, ermafroditi: misti e mostri teatrali italiani*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all’Arte Nuovo*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di G. Poggi e M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 73- 98. Cfr. anche EAD., *Ben mille pastorali: l’itinerario dell’Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 336-357, M. ARNAUDO, *Il mostro come figura metariflessiva nel teatro italiano del Seicento*, «Forum Italicum», XLVIII, 1, 2014, pp. 22-32 ed E. SELMI, *Nodo d’amore e d’eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell’Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 353-394: 361-365 sull’evoluzione ‘mostruosa’ della pastorale e in generale del genere ‘misto’, prendendo a prestito anche elementi del ‘regio’ e del romanzesco per procedere in una direzione contaminatoria ma anche nobilitante, con l’innesto di motivi tragici, storico-politici (quindi nella forma di un romanzo ‘a chiave’, p. 392), eroici, amorosi, insomma romanzesco-cavallereschi (anche con intenti parodici); nell’*Ismenia* appunto questa commistione tra modello cavalleresco-romanzesco e arcadico viene arricchita dalla parodizzazione dovuta alla presenza delle maschere. Sullo sperimentalismo barocco di fronte ai generi letterari, si veda *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di studi (Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-6-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007. In generale, per la letteratura secondaria sulla commedia dell’arte e il genere tragicomico-pastorale, si rimanda alla bibliografia finale.

<sup>9</sup> B. GUARINI, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie et le pastorali, in un suo discorso di poesia*, in ID., *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971<sup>2</sup>, pp. 729-821: 757-758. L’idea di ‘mostruoso’ è del resto intrinsecamente legata a un concetto ‘basso’ di teatro, sofferto soprattutto dalla pratica della commedia dell’arte, mettendo sullo stesso piano «attori, ciarlatani, buffoni e mendicanti», cfr. M. SCHINO, *Mestieri mostruosi*, in M. SCHINO, F. TAVIANI, *Il segreto della commedia dell’arte: le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992, pp. 141-177 e, anche di recente, G. BENZI, «De’ formatori di spettacoli in genere»: *ciarlatani e attori agli esordi del professionismo teatrale*, intervento al XXI Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti *Le forme del*

In più di un contributo già Laura Riccò ha studiato l'evoluzione 'mostruosa' del genere misto, da Tasso e Guarini fino al Barocco inoltrato; cioè come, a partire da una concezione tardocinquecentesca negativa del misto – come concrezione innaturale, contraria al criterio di verosimiglianza, quasi 'tumorale' nella velocità e «grossezza» del suo sviluppo –, si arrivi al mirabile mostro barocco, *monstrum* per così dire alla latina, con un ribaltamento del significato simbolico attribuito ad immagini miste bestiali e/o antropomorfe, superando l'iniziale visione negativa «simile a' Centauri e a' Minotauri» (Tasso, *Delle differenze poetiche*),<sup>10</sup> nel passaggio da figure ai margini dell'umanità e della convenienza letteraria a modello di meravigliosa, «stravagante» mescidanza. Laura Riccò non manca di citare l'esempio della celebre *Centaura* (1622) di Giovan Battista Andreini, dramma tripartito in commedia, pastorale e tragedia, dove infatti il personaggio del centauro è ormai accompagnato dall'epiteto di «celeste», associato alla saggezza di Chirone. È bene ricordare qualche passo da questo dramma: in primo luogo dalla dedica, dove si esplicita il valore ora positivo (ma pur sempre sfumato e complesso, anche in senso politico)<sup>11</sup> del centauro «celeste»,

[...] questo ch'oggi in scenico teatro (superbo nell'umiltà) appresento alla Maestà Vostra cristianissima [...] la centaura soggetto comico, pastorale e tragico.

È stravagante l'invenzione, come ardita è la dedicazione, ma però a tanto gran rischio non m'avventurai, se non con profonda considerazione e con elevato discorso.

Poiché, sì come del centauro maggiore la parte umana si prende per le più alte e sovrane speculazioni e la ferina per le cose basse e vili, così di questa mia centaura l'umane membra prender si dovranno per la sublime e real dedicazione e le mostruose per colui ch'oggi le dedica.

Il centauro celeste fu detto Chirone, per la chirurgia, avendo ritrovato il modo di medicar gli uomini e i giumenti; e ben lo stesso Chirone con lo stilo dell'onestà ha toccato e purgato tutto questo composito drammatico, onde non ci sia cosa che dionestamente il renda infermo [...].<sup>12</sup>

e in secondo luogo dal prologo, qui sotto, dove ancora torna l'immagine del centauro celeste (quello per antonomasia, il Sagittario) a chiudere la presentazione dell'opera, aperta da altre tre figure metateatralmente simboliche, ossia Talia, Pan e Tragedia, ad ulteriore illustrazione della mescolanza tripartita di generi teatrali nel dramma. Un lettore accorto<sup>13</sup> però è sottilmente dissuaso da un'interpretazione dello stesso *monstrum* barocco come pura giustapposizione di membra o specie diverse (una favola 'composita', apparentemente, non

---

*comico* (Firenze, 6-9/09/2017) nel panel "Il teatro comico tra la fine del Cinquecento e l'età pre-goldoniana (I)", in corso di pubblicazione.

<sup>10</sup> T. TASSO, *Delle differenze poetiche per risposta al signor Orazio Ariosto*, in ID., *Le prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. I, p. 438. Cfr. RICCÒ, *Minotauri...*, cit., p. 74; vd. anche M. SARNELLI, *Schede sulla questione tragicomica dal Castelvetro al Pallavicino*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 281-310: 292.

<sup>11</sup> S. MORANDO, *Il sogno di Chirone: letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012.

<sup>12</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura, soggetto diviso in Commedia, Pastorale e Tragedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, seruitore del Serenissimo D. Ferdinando Gonzaga, Duca di Mantoua, di Monferrato, &c. Alla Christianissima Regina Madre Maria Medici dedicata*, Paris, Nicolas Della Vigna, 1622, s.n.p. (contando dal frontespizio, preso come c. 1r: cc. 2r-3v), edizione dedicata a Maria de' Medici. Cfr. G. B. ANDREINI, *La Centaura*, Genova, Il melangolo, 2004, pp. 39-40 (basata però sulla successiva stampa veneziana del 1633, con dedica a Vincenzo Grimani e non più a Maria de' Medici, cui faceva capo il simbolismo del centauro, come sottolinea lo studio citato di Simona Morando); da qui in avanti, salvo esplicita indicazione, si cita dall'edizione originale del 1622, per ragioni di uniformità nelle modalità di trascrizione.

<sup>13</sup> Cfr. A. ROSSI, «*Monstrum natura errando, Laelius arte facit*». *La Centaura di Giovan Battista Andreini*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 349-360: 351.

‘mista’, guarinianamente parlando: un uomo e una donna abbracciati, non un ermafrodito):<sup>14</sup> dissuasivo non solo, come si leggerà, dalle parole e dai gesti finali del prologo (un abbraccio sì, però «tutti uniti»), ma anche dal fatto di riconoscere, nella stessa personificazione andreiniana del genere tragico, il riecheggiamento dall’incipit della Tragedia nell’*Euridice*, con la citazione *verbatim* dal primo verso del Prologo rinucciniano.<sup>15</sup> Era cioè quella Tragedia che aveva rinnegato il finale infelice, i rivolgimenti tragici, in nome dei «dolci affetti», e aveva dato il via ad un ‘nuovo’ terzo genere, il dramma in musica, nobile perché forte proprio di questa pretesa eredità tragica. La *Centaura* in effetti è aperta da un prologo interamente presentato «cantando», così come è chiusa da un coro misto di pastori e un coro di musicisti di corte; viceversa, l’atto finale consiste sì in una tragedia, ma per la precisione una *fabula duplex* – per quanto i protagonisti più importanti, genitori e figlio, muoiano in un finale decisamente drammatico, resta pur sempre la speranza riposta negli eredi della nobile Centaura del titolo, i piccoli virtuosi centaurini principi rimasti in vita, in particolare la piccola Crinea, nuova ‘Centaura’ (la didascalia prima del coro finale così recita: «Coro di pastori cantando, e qui si potrà fare che ’l coro de musicisti del re di Rodi cantando con quello dei pastori faccia la melodia maggiore; però lasceranno cantar prima gli stessi soli pastori; poi mostrando d’aver intese e le lodi e la musica, potranno alor con doppio coro terminar l’opera, conducendo in bell’ordine fuor di teatro la centaurina; e così se di *Centaura* ebbe intitolazione l’opera e una centaura parimente sarà fine e condimento della stessa opera»<sup>16</sup>). Ecco quindi alcuni versi esemplificativi dal prologo di Andreini, notando in particolare come anche gli incipit dei discorsi pronunciati da tutti gli altri personaggi simbolici siano costruiti in modo tale da ripetere strutturalmente l’incipit della Tragedia:

TALIA CANTANDO:

Da le piagge di Pindo a voi ne vegno,  
schiera immortal di pellegrini eroi,  
[...].

PANE CANTANDO:

Da le selve di Creta, o spirti amabili,

---

<sup>14</sup> Cfr. E. CHICHIRICÒ, «*Con inganno fiorito*». *La drammaturgia pastorale nell’opera di G.B. Andreini*, Roma, Aracne, in corso di pubblicazione (2018), monografia utilissima in generale sul motivo pastorale attraverso tutta la produzione andreiniana, non soltanto quella ‘evidentemente’ tale.

<sup>15</sup> L’importanza del gioco delle citazioni in Andreini è fondamentale, nel tentativo di proporsi come letterato dotto, oltre che uomo di spettacolo. Si può in merito citare Daria Perocco che scrive di Isabella Andreini, traslando sul figlio le osservazioni della studiosa: «Si può poi rilevare la passione per la citazione dotta, che Isabella fa propria con entusiasmo sempre rinnovato. Citare è dimostrare di conoscere, è far sapere che nonostante il sesso, gli studi non approfonditi e certo non regolari, la vita al servizio dei signori, la necessaria disposizione a interrompere ogni studio e ogni scrittura e a correre a ogni loro cenno, l’attrice è anche donna di cultura, di letture approfondite, in cui personaggi della mitologia e del mondo antico sono dei frequentatori abituali», D. PEROCO, *Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, cit., pp. 87-111: 99; in questo saggio si indaga l’autorialità, la ‘volontà dell’autore’ di Isabella rispetto alle sue opere, riedite e ri-‘composte’ postume (spesso in stampe collettanee) dal marito, con l’approvazione ovviamente del figlio, nell’ottica della creazione del mito della diva e della dinastia degli Andreini. Su questo discorso, cioè la mitografia degli Andreini a partire da Isabella, mi permetto di rimandare ad A. MUNARI, «*Lelio d’Isabella figlio*». *La ‘prima donna’ di Giovan Battista Andreini, L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12/09/2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Munari.pdf>; qui si mette in risalto, tra le altre riprese di Giovan Battista dalla madre, come la stessa Isabella diventi oggetto di citazioni nelle opere del figlio, che in questo modo la tratta davvero come letterata degna di essere citata *verbatim*, contribuendo appunto alla creazione del mito.

<sup>16</sup> *La Centaura*, pp. 156-157 (III, 12); cfr. ed. 2004, p. 176.

vien Pane a voi cinto di canne e lauri,  
[...]

TRAGEDIA CANTANDO:

Io, che d'alti sospir vaga, e di pianti,  
scorrei di sangue al mar fo' immensi rivi,  
a regal scettri, a porporati manti  
falseggiando Artalon sarà ch'arrivi:  
[...]

SAGITTARIO CANTANDO:

Io che ne l'alto de la fascia eterna  
mi scopro a voi saettator celeste,  
per voglia profondissima e superna  
convien che 'l moto al mio gran cerchio arreste.  
Al gran desio di vostra brama interna  
uop'è che 'l suo favor Chiron v'appreste;  
ch'esser non può che d'un teatro in seno  
possiate star senza discordie a freno.  
[...]

E sì come centauro in cielo io sono,  
così l'opra Centaura i' chiamo al mondo;  
e se varie di membra il don le dono,  
di composito vario io reggo il pondo;  
[...]

Tutti uniti qui dunque in bel legame  
senza più favellar lievi partite;  
tra voi tessete triplicato stame,  
a le mete di gloria alte salite;  
spieghi l'ali la Fama, e suoni il rame  
a le cognite parti, a le romite,  
e dentro i libri de' futuri annali  
de la Centaura i disegni immortali.

*Nel principio di questa ottava ultima incominciante "Tutti uniti qui dunque etc.", Talia, Pane e Tragedia s'abbraccieranno, e così in nodo unite al suon di trombe finita l'ottava partiranno.<sup>17</sup>*

A mo' di postilla, rispetto al discorso di Laura Riccò che ha ispirato le considerazioni qui sopra, si può notare come con l'Accademia dell'Arcadia si sarebbe tornati a considerare in direzione spregiativa la figurazione mostruosa del, anzi, di un terzo genere, quello operistico. Così suonano infatti le parole di Crescimbeni sul celeberrimo dramma in musica *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini, considerato allo stesso tempo il momento più alto e l'inizio della decadenza del melodramma barocco:

Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà di quel secolo [...] introdusse i drammi col suo *Giasone*, il quale per vero dire è il primo e il più perfetto dramma che si trovi; e con esso portò l'esterminio dell'istrionica, e per conseguenza della vera e buona comica, e della tragica stessa; imperciocchè per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi ed altri illustri

---

<sup>17</sup> *La Centaura*, s.n.p. (prologo), cc. 14v-14v, cfr. ed. 2004, pp. 51-53.

personaggi, e buffoni e servi e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche [...].<sup>18</sup>

Già però nel 1644 si era parlato di mostri in riferimento al dramma in musica. Si legga la Lettera «al signor Michel'Angelo Torcigliani» da parte de «l'Assicurato academico Incognito», preposta da Giacomo Badoaro al suo dramma per musica *L'Ulisse errante* – testimonianza non solo dell'uso di fissare nelle zone paratestuali le dichiarazioni di poetica,<sup>19</sup> ma anche in generale della vivace pratica di discussione letteraria e culturale all'interno dell'Accademia degli Incogniti veneziani, di cui l'autore era membro (la lettera infatti così inizia: «Dal discorso avuto con V. S. intorno al mio *Ulisse errante*, e dalla varietà de' pareri, ch'odo venirne data da alcuni, si contenterà ch'io prenda occasione di trattenerla alquanto con questa Lettera. Chi usa, signor Torcigliani mio, a comporre senz'altro fine che di lusingar il proprio genio ha adempita la maggior parte de' suoi oblighi quando abbia sodisfatto se stesso»<sup>20</sup>). Si tratta di una dichiarazione importante anche perché, nel tentativo di giustificare la scelta di un tema sì piacevole per il pubblico moderno, ma che, per forza di intreccio, non può certo osservare le unità aristoteliche nell'inseguire le varie peregrinazioni del protagonista omerico, Badoaro si richiama ad un modello preciso ed alquanto singolare, per prevenire le accuse dei critici più ligi all'osservanza aristotelica: tale modello è la *Roselmina* di Giovan Battista Leoni, «favola tragicatiricomica» al cui prologo Badoaro rimanda *in toto*, a mo' di apologia anche per la propria creazione. Sulla scia della *Roselmina*, il librettista rammenta anche altri tipi (pur non drammatici) di generi letterari mescidati, quale il genere eroicomico del Tassoni: questi pure in effetti ricercava una «gravità piacevole», sovvertendo le categorie di un Tasso eroico a favore di un bizzarro mostruoso, atto a suscitare diletto in virtù proprio delle sue «ingegnose sproporzioni», poiché «gl'ingegni moderni han saputo formare e far parere belle quelle idee che agli antichi maestri parvero sconce e mostruose»<sup>21</sup>. Nella Lettera di Badoaro, a definire un terzo genere apparentemente antiaristotelico, si argomenta allora l'adozione del più titanico appellativo di «gigante» al posto del termine «mostro», in parte spostando la questione da un problema di qualità (che Badoaro pretende di aver risolto con l'unitarietà offerta dal tema dell'erranza ulissiaca e con l'osservanza del precetto più importante, ossia il compiacimento del pubblico moderno) a un problema di quantità:

Una dunque è la mia favola, perché d'unità materiale è sempre Ulisse, d'unità formale è sempre errore: [...]. Ho voluto dunque rappresentar gli errori d'Ulisse, e tanto basti: se perciò fare ho ricercata la migliore strada, non può alcuno appuntarmi. Quest'opera portava necessariamente l'uscir delle regole, io non lo tengo per errore, e s'altri pur vuole ch'egli sia, sarà errore di volontà, non d'inavvertenza. I mostri sono difetti della natura, perché nascono fuori della sua intenzione; i giganti non sono difetti, né mostri, benché si levino dalla commune misura degli altri uomini, ma nascono tali per eccesso di materia. Se dirassi che questa opera sia un mostro, dirò di no; se dirassi che 'l soggetto ecceda la commune dell'altre tragedie, dirò che è un gigante nato per eccesso di

---

<sup>18</sup> G. M. CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1700, p. 140.

<sup>19</sup> Cfr. *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, a cura di A. Chiarelli, A. Pompilio, con l'edizione de *Il cannocchiale per la Finta pazza*, di M. Bisaccioni, a cura di C. Ruini, Bologna, CLUEB, 2004.

<sup>20</sup> G. BADOARO, *L'Ulisse errante. Opera musicale dell'Assicurato Accademico Incognito, al signor Michel'Angelo Torcigliani*, Venezia, Pietro Pinelli, 1644, p. 5. Per un'edizione moderna, cfr. G. BADOARO, *L'Ulisse errante*, in F. ZARDINI, G. LANA, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell'Opera a Venezia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007, pp. 217-314.

<sup>21</sup> A. TASSONI, *Opere di Alessandro Tassoni*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989, vol. II: *La secchia rapita e scritti poetici*, pp. 602-604. Cfr. E. SELMI, *Canto IX*, in *Lettura della «Secchia rapita»*, a cura di D. Conrieri, P. Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, pp. 127-154, specie pp. 127-129.



materia, e non contra la mia volontà. [...] Non è dunque meraviglia, se obligandoci noi al diletto del genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole. Sapeva monsignor Leoni (soggetto di molta dottrina e gran stima) che stando nelle proposizioni degli antichi non poteva comporre una tragisatiricomico, e pure stampò la *Roselmina*, e ne riportò molta lode; ciò ch'egli fece dire in sua difesa, vedasi nel prologo della detta, che servirà anco al presente mio caso. [...] Il Tassoni, in altro genere unendo mirabilmente il comico con l'eroico, ha composto un lodabile mostro, che ne porta appresso tutti i letterati gli applausi: onde in ogni tempo si è veduta aperta la strada dell'inventare, non tenendo noi altro obbligo circa i precetti degli antichi che di saperli. E vero ch'è anco stata sempre libera la penna de bell'ingegni nell'opponere alle altrui composizioni, che però avrà ella veduto il Tasso e l'Ariosto nell'epico, il *Pastor fido* e la *Canace* nel drammatico, e sino la canzone del Caro nel lirico opposta. [...] I geni di questa città (che non si appagano più delle cose buone, quando sieno ordinarie) danno che pensare agl'ingegni, per fabricar cosa di loro gusto. Io non volendo abbandonare il costume, o decoro, stimato da me necessarissimo in sì fatte composizioni, ho voluto più tosto, staccandomi dalle regole non d'invenzione o capriccio, ma con la scorta del primo poeta della Grecia, battere una strada non da altri calcata, sicuro che se visse Aristotele ne' presenti tempi regolerebbe anch'egli la sua *Poetica* all'inclinazione del secolo.<sup>22</sup>

Nella stessa *Roselmina* (1595) di Leoni, cui Badoaro rimanda, il cuore della problematica 'mostruosa' era proprio la natura mescolata, in senso però qualitativo più che quantitativo, anche lì risolta in nome del gusto del pubblico moderno (o del suo «capriccio»: non per niente tale termine sarebbe diventato una parola chiave nelle introduzioni ai drammi in musica, anche nel celebre *Giasone* sopra citato)<sup>23</sup>. Il «Foletto» del Prologo, con addosso la maschera veneziana di Mazzaruolo, argutamente difende l'opera dalle potenziali accuse di qualche «tiranno letterato», ricordando come, a dispetto di Aristotele, «i tempi siano padri de' precetti»:

L'opera, come ho detto, è capricciosissima; è un composito di faceto e di serio, di grave e di giocoso; un mescolio di precipi, e di gente bassa, e mezzana, allegra, desperata, pazza e savia; un intrecciamento di negotii grandi e di burle giocondissime, con discorsi e pensieri di donne, cavalier, d'arme e d'amori, accomodati in modo che nella loro discorde convenienza, fanno una gentilissima e armonica composizione. E [...] qualche rigoroso litteratone, qualche sottile e ostinato osservatore dei dogmi aristotelici, dirà con impeto d'iraconda litteratura che questo è contra l'arte e che non si può fare. Io prima vi dico che *negatur consequentia*, che non si possa fare, perché di già l'opera è fatta, e la sentirete con vostro molto piacere. E se mi si dirà che ciò non ista bene in via di Aristotele, e io risponderò che in via nostra la cosa sta benissimo. E se si replicarà che questo è un mostro ridicoloso, e io confessandolo dirò di aver ottenuto quanto si desidera dall'autore, che è di ridere e far ridere con questa sua composizione. Ben è vero che l'ho sentito anco dire che quello ch'egli ha fatto ha fatto con ragione, avendo mescolato le materie e le persone con possibilità di accidenti e verità di luoghi, conforme a quello che naturalmente si può verificare.<sup>24</sup>

Come approfondiremo più avanti, in un suo prezioso contributo, Fabio Bertini osserva nella *Roselmina* l'uso, in modalità però «grottesca», dei materiali cavallereschi e in particolare ariosteschi (giocando anche sul rovesciamento di un dramma invece propriamente

---

<sup>22</sup> BADOARO, *L'Ulisse errante*, cit., pp. 7-15. Interessante leggere, a fronte, le riflessioni sul tema 'unitario' dell'erratica Odissea in SARNELLI, *Schede sulla questione tragicomica...*, cit., pp. 291-292, saggio utile in generale per capire lo sviluppo teorico della linea tragicomica pur 'alta', specie sulla questione del 'diletto'.

<sup>23</sup> Cfr. A. TEDESCO, "Capriccio", "comando", "gusto del pubblico" e "genio del luogo" nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, Atti del Seminario internazionale Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di G. Poggi e M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 345-358.

<sup>24</sup> G. B. LEONI, *Roselmina, favola tragisatiricomico di Lauro Settizonio da Castel Sambucco, recitata in Venezia l'anno 1595 dagli Academici Pazzi Amorosi*, Venezia, Giovan Battista Ciotti senese, 1595, pp. 5-7.

tragico, di sfondo cavalleresco, l'*Arrenopia* giraladiana, a partire dalla comune ambientazione nordica, l'Ibernia o Irlanda), in combinazione con la presenza delle 'maschere'<sup>25</sup> dalla commedia dell'arte. La trama si incentra su Roselmina, dama di corte che sotto falso nome si reca in Ibernia con il furbo servo Brunello a salvare l'amato, un cavaliere incaricato di uccidere il legittimo erede al trono inglese, in esilio in Irlanda, il quale invece ha fatto prigioniero il sicario; la storia prende per poche scene finali una svolta drammatica, dopo le mille avventure buffe di Roselmina nella parte centrale (tra un oste buongustaio, un capitano vanaglorioso, un medico pedante, una misteriosa maga veggente, pastori aggressivi e satiri gelosi, oltre allo stesso cavaliere di Roselmina impazzito, mostrato in preda alla follia – uno dei motivi più frequenti dei comici dell'arte);<sup>26</sup> ma comunque il lieto fine non manca ad arrivare, tanto che *tutti* i protagonisti diventano sovrani – anche Roselmina e l'amato, in Scozia, per concessione del principe ormai ripristinato al suo rango. Bertini sostiene il forte allineamento di tale dramma alla produzione dei comici professionisti: questi in effetti, approfittando della velocità più accelerata dello sperimentalismo della "pratica" teatrale, avevano sempre esplorato tutte le fonti (anche romanzesche, in particolare spagnole), tutti i fronti e generi disponibili al recupero in chiave drammatica, perciò spesso dedicandosi non solo a trame comiche ma anche decisamente pastorali e/o tragiche, definendole con la formula ambigua di «opera regia», «opera reale» o semplicemente «opera» (in breve, un'opera con personaggi nobili, da tragedia, ma finale lieto: si discuterà meglio questa definizione più avanti) – anticipando così la tendenza a mescolare e a occultare anche terminologicamente tale sperimentalismo, come poi avverrà pure nel caso del dramma in musica,<sup>27</sup> con il ricorso a titoli vaghi nel definire il genere della rappresentazione.

\*\*\*

### ***'Attraversamento' della produzione di Andreini***

«Opera reale e pastorale» è definita l'ultima creazione teatrale di Giovan Battista Andreini per la stampa, *L'Ismenia*: approdo di una folta produzione letteraria più che trentennale, drammatica ma non solo, di cui anche solo una veloce mappatura sulle etichette drammaturgiche adottate di volta in volta può svelare la storia dello sperimentalismo andreiniano, specie in direzione tragicomico-pastorale e in generale del terzo genere.<sup>28</sup> Del

---

<sup>25</sup> Un appunto terminologico: si userà il termine *maschere* soltanto per un gusto di *variatio* sinonimica nel chiamare in causa i personaggi tipici della commedia dell'arte, pur nella consapevolezza che «come ha fatto notare Cesare Molinari il termine maschere è stato usato per identificare i personaggi caratteristici della Commedia dell'Arte soltanto a partire dalla metà del Settecento», S. FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 12 e sgg.; cfr. C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 15.

<sup>26</sup> Sulla trascrizione della follia nella sua (confusa) espressione verbale all'interno dei testi scritti teatrali, dagli scenari fino a drammi distesi veri e propri (qual è, per riportare un esempio più tardo della *Roselmina*, la *Centaura* andreiniana stessa), mi permetto di rimandare a MUNARI, «*Lelio d'Isabella figlio*»..., cit. e anche, riguardo al tema 'mostruoso', ad A. MUNARI, 'Mostri' di G.B. Andreini e dintorni: dalla *Roselmina di Leoni a Ismenia*, Olivastro e oltre, intervento al XXI Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti *Le forme del comico* (Firenze, 6-9/09/2017) nel panel "Il teatro comico tra la fine del Cinquecento e l'età pre-goldoniana (I)", in corso di pubblicazione.

<sup>27</sup> Cfr. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, pp. 47-50; N. PIRROTTA, *Commedia dell'arte e opera*, in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-171: 161-164; E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 35.

<sup>28</sup> In ogni caso bisogna sempre riconoscere, insieme a S. MORANDO, *Ancora su Giovan Battista Andreini e Torquato Tasso. Poetiche teatrali a confronto*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico e Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni

resto, come sottolinea Stefano Moretti, con Andreini «anche quando i frontespizi portano impresse le parole commedia e tragedia, ci troviamo in realtà di fronte ad opere ibride, all'interno delle quali gioia e dolore convivono, spesso nella stessa scena, se non addirittura nella stessa battuta. Persino *La Florinda*, che della tragedia porta il nome e come una tragedia si conclude, si svolge per gran parte come una tragicommedia pastorale, per precipitare verso l'ecatombe finale solo a partire dal penultimo atto».<sup>29</sup>

Nel 1604, l'anno della morte della madre, Giovan Battista Andreini esordisce con la prima edizione de *La Florinda*, già rappresentata per l'Accademia fiorentina degli Spensierati nel 1603 (nel 1604 pubblica anche due testi non drammatici: *La Saggia Egiziana*, trattato dialogico 'teorico' in difesa della professione comica, e *La Divina Visione*, poemetto in ottave, ugualmente importante nella strategia andreiniana di apologia e quasi 'santificazione' del teatro<sup>30</sup>). Si tratta del suo primo dramma alle stampe e soprattutto della sua prima e unica «tragedia» definita esplicitamente tale, scritta in versi (endecasillabi e settenari), canonicamente suddivisa in cinque atti, sempre chiusi classicamente da un coro: tuttavia, si identifica quale «una semi-pastorale e amorosa tragedia»,<sup>31</sup> che, insieme a *La Saggia Egiziana*, pure questa ambientata nelle selve e caratterizzata da una rifunzionalizzazione simbolicamente pastorale (secondo l'acuta analisi di Emanuela Chichiriccò), marca l'esordio di Andreini visibilmente in direzione del terzo genere – a partire dall'incisione iniziale, che mostra una scena dall'apparato scenografico misto tra pastorale e tragica, bosco e palazzo,<sup>32</sup> ambientata in una Scozia rispondente al gusto esotico nordiceggiante già dell'*Arrenopia* di Giraldo Cinzio e del *Re Torrismondo* tassiano. L'ambientazione pastorale, apparentemente eterodossa, risponde ad un'esigenza di verosimiglianza tutta andreiniana, volta ad evitare l'involontaria, maldestra creazione non di mirabili *monstra* barocchi ma di mostri goffi, davvero troppo 'orribili' per il gusto del pubblico moderno, «Atlanti ridicolosi», sempre nel

---

dell'Orso, 2017, pp. 23-38 (saggio utile in generale per leggere le opere teoriche di Andreini), vd. pp. 28-29, che «Solo parzialmente le opere apologetiche ci aiutano a definire cosa sia esattamente la commedia in e per Andreini. Un'indagine meticolosa sugli avantesti probabilmente servirebbe ma dovrebbe anche riconoscere, ad un certo punto, la supremazia della prassi e della scrittura drammatica sulla volontà definitoria, oltre l'apologia. A livello terminologico per Andreini "commedia" è tutto. A tratti può comparire come sostituto di "poema", altra parola onnicomprensiva del fare letterario, ma con poche occorrenze. Nei frontespizi delle opere teatrali le differenziazioni si fanno più sottili: *La Turca, commedia boscareccia*, come la più tarda *La rosa* e come *Li duo baci*; col titolo di commedia espressamente vengono indicate *Lo schiavetto, La Venetiana, La Ferinda, Amor nello specchio, La Sultana, Li duo Leli simili, Le due commedie in commedie* [sic], *soggetto stravagantissimo; La Campanaccia è commedia piacevole e ridicolosa; La Rossella* [sic] è espressamente *tragicommedia boschereccia*. Resta a parte la tragedia, *La Florinda*, perché di fronte alla gravità insita nel genere non si ammettono deroghe, anche se la prassi del testo poi continuamente sfocia in scenari e modalità pastorali. Restano a parte la "sacra rappresentazione" dell'*Adamo* del 1613 e della *Maddalena* del 1617, mentre l'ultima versione della *Maddalena lasciva e penitente* si definisce come "azione drammatica". Ancora a parte *L'Ismenia* "opera reale e pastorale" e *Il nuovo risarcito convitato di pietra*. Non ci sono dubbi sul fatto che l'idea di commedia di Andreini, al netto dell'importanza assoluta della prassi scenica che governa su tutto, sia frutto di un'ibridazione dell'idea tradizionale di commedia con la pastorale e la tragicommedia, espunto da quest'ultima l'elemento tragico nella maggior parte dei casi. Basti rileggere la lettera *A il benigno lettore* dell'*Adamo* [...]».

<sup>29</sup> S. A. MORETTI, *L'archetipo del Giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini*, «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», Nuova Serie, anno XIII, 2005, pp. 27-54: p. 34, nota 20.

<sup>30</sup> F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»: Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa/Roma, Giardini editori e stampatori in Pisa, 2007. Cfr. SARNELLI, *Schede sulla questione tragicomica...*, cit., pp. 300-301.

<sup>31</sup> E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905, p. 127. Cfr. M. SARNELLI, «*Col discreto pennel d'alta eloquenza*». "Meraviglioso" e *Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999, p. 34 e sgg.

<sup>32</sup> E. CHICHIRICCÒ, «*Col mezo di così fatto innesto*». *L'esordio pastorale di G.B. Andreini tra La Saggia Egiziana e La Florinda*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, cit., pp. 331-348: 340.

tentativo di coniugare la pratica teatrale con le convenzioni letterarie della tragedia. Si leggerà infatti nell'avvertimento ai «lettori cortesissimi» de *La Centaura* (riprendendo i passi, nella citazione qui sotto, da un motivo 'caldo' già nella trattazione guariniana, i cori<sup>33</sup>):

Non voglio entrar poi nella cosa de' cori, ch'altri stima cosa tanto di pompa necessaria al teatro reale, in quello non ci veggendo se non causa di grandissimo fastidio; poiché, se lo tieni sempre stabile in scena, ti soggiungo, a che fine il tieni? Perché, mi rispondono, quel coro è quello che piange, se piangi, e s'allegra, <se> se' lieto; e quel coro ti rappresenta il popolo. Quasi che sia così incredibile che 'n una città reale ci sia popolo; or non si aveggono questi ch'è intrico e poco decoro di teatro quello ch'essi stimano pompa necessaria.

Ad ognor nelle tragiche imitazioni si veggono tradimenti, veleni, rivoluzioni, e tutto con segretezza trattate, e chi non tratta cose di re tanto importanti fra due sole lingue o fra quattr'occhi (dato che non sieno i congiurati o guerci od orbi) meritano d'esser e senza lingue e senza occhi. Or come questo segreto sarà così furtivo dallo spettator ricevuto, s'ad ognor avete su le spalle quel numero di tante genti unita in coro che v'accora? Vi leva pur il verisimile, o dir mi sento, quel coro finge lontano: e come lontano se vicino?

Io per fuggir questo disordine di far che 'l re sia in camera e in teatro, non potendo un corpo in un tempo solo occupar duo luoghi, e per tralasciar questo coro sempre stabile in scena, composi già *La Florinda*, tragedia, e questa la finì tra le selve di Scozia, acciòché potesse il teatro star senza quel coro cittadino e perché il re potesse, come s'usa alla campagna, con un solo segretario o gentiluomo discorrer segreto, e non esser, come dir si suole, in sala ed in camera. Così le congiure de' veleni, l'uccisioni de' ferri e simili trattar si ponno senza (Atlanti ridicolosi) portar su le spalle un mondo d'infinite genti.<sup>34</sup>

L'edizione della *Florinda* del 1604 non resta testimoniata, poiché Andreini rimase talmente scontento della stampa da bruciare tutte le cinquecento copie tirate: uscì un'altra edizione della *Florinda* nel 1606, anno in cui anche letterariamente si sancì il passaggio dell'eredità culturale materna con la pubblicazione del *Pianto d'Apollo*, «rime funebri» in onore di Isabella Andreini, assemblate in un volumetto che include anche poesie celebrative altrui, da parte di ammiratori vari della madre, e accompagnate da una stampa 'sorella' (presso lo stesso editore e in coda al *Pianto*) di «rime piacevoli», un poemetto intitolato *Lo sfortunato poeta*. Quasi a testimoniare la versatile fecondità andreiniana attraverso diversi ambiti e generi, drammatici e non, nel 1610 si ha un altro poemetto, *La Maddalena*, la prima delle varie 'Maddalene', drammatiche e non, che Andreini avrebbe steso nel corso della sua vita: una «sacra rappresentazione» del 1617; una «composizione sacra» nel 1628, seguita l'anno dopo da una «composizione rappresentativa», per finire con *La Maddalena lasciva e penitente*, «azione drammatica e divota» del 1652, quando ormai è cresciuta anche qualitativamente alla misura di una «commedia sacra».<sup>35</sup>

Nel 1611 esce *La Turca*, «comedia boschereccia e maritima». Come già ne *La Florinda*, si nota una forte cura nella presentazione del prodotto a stampa:<sup>36</sup> la tragedia era stata infatti accompagnata da poesie celebrative in apertura, dalle incisioni della scenografia e del ritratto dell'autore; ne *La Turca* troviamo ora un altro ritratto dell'autore e un apparato paratestuale molto denso, con la dedica, l'avvertimento «a' giudiciosi lettori», il prologo (affidato al collega Giovan Paolo Fabbri, in arte "Flaminio"), un'accurata descrizione della «scena» e, dopo l'immane elenco degli «interlocutori», due pagine di rimando ad una sezione finale,

---

<sup>33</sup> E. SELMI, 'Classici e Moderni' nell'officina del Pastor Fido, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 179-200.

<sup>34</sup> *La Centaura*, s.n.p., cc. ê3r- ê4v; cfr. ed. 2004, pp. 43-44.

<sup>35</sup> SARNELLI, «Col discreto pennel...», cit., p. 27, p. 56 e sgg.

<sup>36</sup> Sulla lunga e complessa vicenda editoriale di questo dramma, ristampato nel 1613 da Andreini (come al solito esigente e insoddisfatto dei prodotti usciti dai torchi), cfr. A. ZAZO, *La Turca di Giovan Battista Andreini. Un caso di editoria teatrale nel Seicento*, «Quaderni di teatro», VIII, 1986, pp. 61-72.

contenente le istruzioni per recitare la commedia al meglio (precisamente «l'ordine delle robe» e «l'ordine del trionfo che va nel fine della *Turca*»), e di giustificazione linguistica sulla mancata geminazione consonantica, tipica del dialetto veneto. Tale impalcatura ben si inserisce, a titolo di 'teoria empirica', nella strategia di difesa a favore della 'commedia' promossa da Andreini sin da *La Saggia Egiziana* e portata avanti fino nelle opere per così dire propriamente teoriche della giovinezza e piena maturità, ossia i trattati *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità* del 1612, in forma dialogica, poi *Lo specchio* e *La Ferza* del 1625. Sarà bene tornare più avanti sul senso del termine *commedia*, anche in rapporto alla formula "commedia dell'arte" e ad altre che si stavano affermando sulla scena; basti per ora accennare che in queste sedi liminari dei testi drammatici Andreini offre più o meno sempre le stesse considerazioni esposte nei suoi trattati teorici<sup>37</sup> – lo stesso Giovan Paolo Fabbri, se non è solo un prestanome, certo ripete idee tipicamente andreiniane –: come avvisa l'avvertimento ai lettori, la commedia mira innanzitutto a procurare diletto e, attraverso questo, da un lato impartire al pubblico una serie di lezioni morali, debitamente elencate, e dall'altro assicurare all'attore/autore fama eterna, ben oltre il desiderio di successo tipico dei comuni teatranti (quasi una parola d'ordine, «fama», ereditata dalla madre Isabella, la cui medaglia commemorativa infatti riportava come motto e iconografia proprio la *fama aeterna*<sup>38</sup>). Il prologo di "Flaminio"<sup>39</sup> va oltre, mettendo addirittura in campo idee quali il potere trasformativo dell'amore nel rendere somigliante amante e amato, di ascendenza neoplatonica (ficiniana, nel *Libro dell'amore* VII, VIII), e di qui la natura 'mediana' dell'uomo a metà tra bestie e angeli, già discussa dall'umanesimo di un Pico della Mirandola; e, in base a questa natura composita, tale deve essere anche il «nutrimento», tanto per il fisico quanto per lo spirito, composto di pane ma anche di «giuoco», cioè riposo dello spirito. Il «giuoco della scena, il quale non solo ricrea il corpo, ma l'anima» appaga i sensi della vista e dell'udito, nello «scorgere per mezzo degli occhi i vari colori del vestire e per mezzo delle orecchie gustare le parole» (si noti, per il momento solo *en passant*, l'insistenza sull'importanza della varietà), oltre a svolgere la funzione essenziale di *speculum vitae* propria della commedia, o almeno della commedia 'nuova', moderna, depurata dei «vizi antichi»: la commedia è l'unico genere capace di riprodurre la realtà dei privati, dei 'simili' agli spettatori, persone comuni, e di farli letteralmente 'riflettere' sulla loro vita. «Quanti re ci sono stati che, per conoscer i costumi dei loro popoli, volentieri si son ridotti alle comedie!», con il vantaggio aggiuntivo di calmare, attraverso le rappresentazioni, la sete di ribellione sempre latente, seguendo la legge del *panem et circenses*.<sup>40</sup> *La Turca* allora è ulteriormente definita «boschereccia e maritima» in nome dell'ambientazione, isolana e quindi mista tra boschi e mare, e dei personaggi, tra i quali compaiono figure ordinarie (servi, padroni, soldati) ma anche pastori e contadine: come spiegherà più avanti Andreini nell'avvertimento «a' benigni lettori» di un'altra opera «boschereccia», il *Lelio bandito*, «[...] già con *La Turca* mia comedia, lettori graziosissimi, vi

---

<sup>37</sup> Andreini attinge ad un ricorrente repertorio di motivi apologetici abbastanza comune, come al solito appropriandosi dei materiali 'pubblici' della professione comica, come fa del resto anche nella produzione drammatica stessa: cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, cit., pp. 223-273.

<sup>38</sup> E. TAMBURINI, *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016, cap. III "Attrici dell'Arte e cortigiane, comici e pittori 'all'improvviso'", pp. 85-122.

<sup>39</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boschereccia e maritima, di Gio. Battista Andreini Fiorentino Comico Fedele. Dedicata all'ilustriss. signor Sig. et Padron mio Colendiss. il sig. Vincenzo Grimani. Meritissimo Podestà in Vicenza, Venezia, Paolo Guerigli, 1620, s.n.p. (prologo), cc. \*6r-\*8r.*

<sup>40</sup> TAMBURINI, *Culture ermetiche...*, cit., pp. 18-20.

trasportai fra le spiagge ad essere spettatori di maritimi accidenti guerrieri, ed altra volta con *Lo schiavetto* nelle città a rimirar fatti scherzevoli e amorosi». <sup>41</sup>

L'anno dopo, nel 1612, esce infatti *Lo schiavetto*, semplicemente intitolato «commedia» – canonicamente ambientata in un contesto urbano –: una «ridicolosa favola, di cui per istoria indegna dir si potrebbe nelle pubbliche piazze; poiché la piazza altro non è che il teatro de' fatti mondani, e i recitanti sono quelli che, stracchi de' fatti loro, ad altro non attendono che a recitar de gli altri i casi». <sup>42</sup> Andreini giunge al punto di far assumere all'attore professionista la maschera dell'autore dedito all'*otium* letterario – vero e proprio paradosso! –, per cui «l'intento *suo* particolare sarà, scrivendo, di fuggir l'ozio e di ricrearsi come uomo in qualche giovevole passatempo, e trattenere, in certo modo, l'umana fiacchezza con inganno utile e virtuoso; a guisa di accorto medico, che nel vaso di miele asperso fa cara all'infermo per la salute l'amara bevanda», immagine di tassiana e già lucreziana memoria; così, citando esplicitamente Cicerone, «fatto specchio la comedia, nella quale lo spettatore miri le macchie sue, possa con agevolezza quelle dalla fronte levarsi», arrivando a scusare la presenza di «alcuna parola licenziosetta in bocca di persona bassa» come esempio 'negativo' per dissuadere il lettore dal pronunciarne a sua volta. Anche qui si ha l'elenco delle lezioni morali ricavabili dalla commedia e dai singoli personaggi, fra cui spicca Florinda, «saggia moderatrice delle sue passioni». <sup>43</sup> Il teatro sembra insomma procurare un effetto 'ricreativo' tanto per lo spettatore quanto per l'autore.

Il 1613 è l'anno dell'*Adamo*, «sacra rappresentazione»: una delle opere più impegnate (e impegnative), famose e discusse di Andreini, ricordando anche solo il dibattito nato in merito a un possibile influsso sul *Paradise Lost* di Milton. Un soggetto così delicato in epoca controriformistica, la forma letteraria mista di più generi e stili – dal melodramma alla commedia dell'arte – richiesero diversi anni di dedizione da parte dell'autore, <sup>44</sup> comprensibilmente spaventato di fronte a una tale impresa. Eppure, quasi con sfacciataggine, Andreini porta fino in fondo, se non all'estremo, la sua strategia di moralizzazione e santificazione dello «scenico professore», con l'avvertimento «Al benigno lettore» dell'*Adamo*:

Difficile, per non sapere in che stile dovesse parlare Adamo, perché risguardando al saper suo, meritava i versi intieri, grandi, sostenuti, numerosi. Ma considerandolo poi Pastore et albergatore de' boschi, pare che puro e dolce esser dovesse nel suo parlare, e m'accostai perciò a questo di renderlo tale più ch'io potessi con versi interi, e spezzati, e desinenze. E qui preso animo nel maggior mio dubbio, diedi, non so come, principio: andai, per così dire, senza mezo seguendo; e giunsi al fine, né me ne avvidi. Onde ho da credere che la bontà di Dio, risguardando più tosto l'affetto buono, che i miei difetti (sì come ritira spesso il cuor dell'huomo dall'opre male, così l'induce insensibilmente ancora alle buone) fosse quella che mi movesse la mano, e che l'Opera mi terminasse. Dunque a lei sola debbo le grazie di quella poca, che per avventura si trova nella presente fatica: sapendo che l'onnipotenza sua, avezza a trarre maraviglie dal rozo et informe Caos, così da quello molto più rozo et informe della mia mente, abbia anche tratto questo parto: se

---

<sup>41</sup> G. B. ANDREINI *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Ill.mo Sig. Padron mio oss.mo il signor Francesco Nerli, ambasciatore del Serenissimo Sig. Duca di Mantoua in Milano*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1620, p. 5 («A' benigni lettori»).

<sup>42</sup> ID., *Lo schiavetto*, in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, UTET, 1982, pp. 57-213: 60.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Sulle discussioni legate a Milton e in generale la creazione dell'*Adamo*, cfr. A. SANGATI, *Coelum in theatro. Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura*, tesi di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie (italianistica), XXII ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore G. Baldassarri, 2012 (interessante come, in merito agli influssi della commedia dell'arte, Sangati noti nei diavoli il precedente degli *zanni* e per i protagonisti della storia sacra l'archetipo comico degli innamorati).

non per altro per esser sacro e perché, per così dire, parlasse un mutolo in persona mia, per la povertà dell'ingegno, come suole all'incontro far ammutire le più felici lingue, quando s'impiegano in cose brutte e profane. Veggasi dunque con l'occhio della discrezione, né si biasimi per avventura la povertà dello stile, la poca gravità nel portar delle cose, la sterilità de' concetti, la debolezza de' gli spiriti, gl'insipidi sali, gli stravaganti episodi [...].<sup>45</sup>

Adamo è, insomma, un pastore dell'età d'oro cristiana; una scelta versatile a trecentosessanta gradi, aperta anche a strade tematicamente «stravaganti» (termine barocco chiave, come vedremo), oltre che decisiva nel dettare la forma, i «versi» di stampo melodrammatico e uno «stile» versatile, pur all'interno di un testo che si prospetta essenzialmente come una «tragedia di argomento sacro».<sup>46</sup> Più avanti Adamo stesso, incaricato di 'nominare' le grandezze del creato, verrà visto nei panni di poeta lirico e pastorale,<sup>47</sup> quasi una versione cristiana di uno dei pastori dell'età d'oro «amicissimi delle muse», per usare le parole di Guarini, capaci di esprimersi naturalmente con il canto (aprendo così la strada al dramma in musica).<sup>48</sup> *L'Adamo* si presenta come un'opera perfino divinamente ispirata, istituendo inoltre un rapporto diretto tra protagonista e autore: Andreini, riflettendo sul parlare di Adamo al principio della Creazione, trova le parole lui stesso per iniziare la propria creazione, anzi, ricreazione. In un interessante contributo, Stefano Moretti ha analizzato con grande efficacia la figura del giardiniere lungo la carriera andreiniana.<sup>49</sup> per riassumere solo alcuni concetti principali utili alla presente argomentazione, il motivo del giardino curato dal giardiniere ricorre spesso in Andreini, visto nei termini di una coltivazione che di volta in volta assume diverse sfumature simboliche – di rapporto generativo ed educativo tra padri e figli, quindi anche tra Dio e uomo (questo mediato dagli angeli o *e contrario*, nell'inganno originale, corrotto dalla Serpe, ma salvato dal nuovo Adamo in un nuovo *hortus conclusus*, l'Orto' di Cristo), e dunque tra scrittore e produzione letteraria; di pratica sperimentale, innesto, commistione fra diversi generi, creando, anzi, ricreando 'mostri' come centauri e androgini, rinnovando e fondendo forme, realtà testuali o teatrali già esistenti; di regolazione, dominio sulle passioni, sulla Natura, sulla vita umana, nelle relazioni private, amorose (anche, nella metafora mistica, l'amore sacro di una Maddalena), come quelle degli innamorati protagonisti della scena teatrale, regolazione padroneggiata appunto dall'attore 'colto' (o dall'attrice colta, nominalmente un'Isabella o Virginia Andreini), ma anche nella società pubblica, nello stato, nella civiltà umana, con la presenza di leggi, convenzioni, confini fisici e astratti; fino ad arrivare, biograficamente parlando, alla conversione di Andreini dalla vita itinerante del comico alla vita stanziale del piccolo proprietario terriero, scelta negli ultimissimi anni di vita. Moretti non manca di ricordare un passaggio teorico con cui si apre uno dei più importanti testi teorici di Andreini, *La Ferza*, per corroborare la tesi del pastore come figura del poeta:

Vago l'innamorato pastorello d'infiorar il seno o 'l crine alla vezzosa pastorella sua di piccioli sì, ma di leggiadra copia di minuti ed odorati fiori, colà nella nascente aurora entro giardino rugiadoso entrando, questo e quello (sceglitor delicato) sceglie e raccoglie [...].

---

<sup>45</sup> G.B. ANDREINI, *L'Adamo*, a cura di A. Ruffino (nuova ed. riveduta), Trento, La Finestra, 2007, pp. 10-11.

<sup>46</sup> M. SARNELLI, *Note sulla scrittura tragica e tragicomica barocca italiana*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, pp. 925-942: 935, saggio che in generale affronta la difficoltà e l'ampio «margine di ibridazione» per due generi «maneggiabili non agevolmente per opposti motivi: l'uno [*la tragedia*] per eccesso, l'altro [*la tragicommedia*] per difetto di *auctoritates*, e dunque entrambi bisognosi di essere ogni volta rivissuti e reinventati», p. 938. Ovviamente in questo ampio margine di potenzialità si avventura l'Andreini.

<sup>47</sup> SANGATI, *Coelum in theatro...*, cit., 64, 76.

<sup>48</sup> Cfr. le note di Alessandra Ruffino all'ed. moderna dell'*Adamo*, p. 10.

<sup>49</sup> S. A. MORETTI, *L'archetipo del Giardiniere...*, cit.

Qui parimente anch'io, giardiniere invaghito, ne gli albeggianti splendori di questo pensier nuovo, d'intrecciar ghirlanda di fiorite lodi di Talia all'indorate chiome ed a' seguaci di lei, elessi d'entrar nel sacro e spazioso giardino di scritture divine, e colà (ape famelica e digiuna) saturar di fiori più vaghi l'infiorato costruito.<sup>50</sup>

La figura del pastore viene avvicinata a quella del giardiniere.<sup>51</sup> Andrea Sangati però così commenta, parlando dell'inganno del Diavolo nel presentarsi a Eva come giardiniere dell'Eden, giardino di delizie per eccellenza: «Quanto al ruolo di Serpe come giardiniere/coltivatore che si dirà essere custode di una conoscenza superiore a quella di Adamo ed Eva [...] esso corrisponde letteralmente a uno status di conoscenza tecnicamente più avanzato che sancisce per definizione un allontanamento dall'origine, una minore familiarità con Dio: Serpe (e Caino) agricoltori versus Adamo (e Abele) pastori-raccoglitori». <sup>52</sup> Solo Dio può creare un giardino per così dire 'all'italiana' in maniera spontanea, già perfettamente ordinato e decoroso – tale appare nell'incisione che apre il dramma a stampa del 1613, secondo cui «la scena si finge nel terrestre paradiso»: prede e predatori vivono in armonia, a stretto contatto, e sullo sfondo si vedono aiuole, siepi, alberi geometricamente disposti in simmetria perfetta, pivotando sull'albero della conoscenza del bene e del male al centro, dietro una fontanella.

Nel racconto biblico è in fondo proprio la Serpe, che in Andreini di fronte a Eva si nomina «Sapienza, cognominata or vita», a iniziare il dilemma pastorale di tassiana memoria: il contrasto tra spontaneità e regole, fiducia/fede e conoscenza, amore e onore. Non che conoscenza e regole siano cattive; ma, nella realtà umana, rappresentano la necessariamente reciproca condizione per una esistenza umana che dall'età dell'oro deve ora passare a un'età del ferro. Per Andreini la vita in Arcadia, pur (o forse proprio perché) un'Arcadia strettamente regolata come sarà quella dell'*Ismenia*, non sarà più possibile, nemmeno desiderabile: bisogna vivere nella società civile, cercando la faticosa mediazione del vivere storico, terreno.<sup>53</sup> Similmente contraddittorio si mostra l'atteggiamento di Andreini rispetto alla propria personale condizione sociale: anche quando segretamente insofferente di fronte alla prepotenza dei potenti protettori, alle gerarchie del mecenatismo, Andreini è pur sempre costretto a dipendere e perfino mendicare la loro benevolenza. Di opere anche non drammatiche specificamente encomiastiche (cioè non solo, com'è prassi, dedicate a qualche protettore, ma in cui la natura letteraria è di fatto asservita alla funzione encomiastica) è costellata tutta la carriera andreiniana, fin nella produzione minore: solo per menzionare qualche titolo in una carrellata veloce, dando anche solo quantitativamente l'idea del peso di tale produzione nella carriera andreiniana, si ricordino l'*Ersilio pastore* in sestine, dedicato a Ranuccio Farnese, e la *Fama consolatrice* in occasione delle nozze del duca Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici nel 1617, le *Composizioni funebri in morte della Serenissima Margherita Gonzaga d'Este duchessa di Ferrara* l'anno dopo; nel 1620 vengono i componimenti di più autori raccolti ne *Il Mincio ubbidiente*, «componimenti di pellegrini ingegni sopra l'ammirabile sostegno fatto a governo dall'illustre signor Gabriel Bertacciolo», oltre all'*Intermedio rappresentato in Mantova in onore del Serenissimo Signor Duca Ferdinando, nella celebrazione del real sostegno del Mincio*, nel 1621 e nel 1623 diversi

---

<sup>50</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, a cura di F. Marotti, G. Romei, Roma, Bulzoni, 1991, vol. II: *La professione del teatro*, pp. 489-534: 490.

<sup>51</sup> Accostamento lecito anche dal punto di vista teologico, considerando che Cristo stesso viene raffigurato come pastore e anche come giardiniere, a partire dalla sua apparizione a Maria Maddalena subito dopo la resurrezione, nel Vangelo di Giovanni (*Gv* 20, 11-18), con il famoso episodio del *Noli me tangere*.

<sup>52</sup> SANGATI, *Coelum in teatro...*, cit., p. 89, nota n. 294.

<sup>53</sup> CHICHIRICÒ, «*Col mezo di così fatto innesto*»..., cit., pp. 345-346.



prologhi dedicati a figure importanti, ossia *Prologo recitato davanti le maestà christianissime* in Francia, *Prologo in servizio di S.M.C. alla serenissima Madama principessa di Piemonte*, oltre al *Prologo per recitare nel teatro di Luigi Giustiniano* pubblicato a Venezia; due anni dopo, di nuovo a Parigi, *L'inchino per la novella servitù della nuova compagnia de' Comici*, e nel 1629 a Vienna *Il congedo o ver L'addio di Florinda comica*. Nel 1631 esce a Bologna *L'Himeneo, nelle felicissime Nozze degl'illustrissimi Sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei*, un'altra opera epitalamica, come nel 1636 lo sarà *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi* Ferdinando II granduca di Toscana e Vittoria della Rovere (nomi che è bene tenere a mente perché torneranno in relazione sia all'*Ismenia* sia all'*Olivastro*). Tuttavia, alcuni sottintesi nelle lettere di Andreini e la pur 'recitata', finta, *essagerazione* che apre le sue giovanili «rime piacevoli» de *Lo sfortunato poeta* (1606) svelano questo conflitto interiore, «essendo dovuto ch'egli non dia disgusto a chi s'ha fatto padron volontario»: <sup>54</sup> negli scambi epistolari il tono ossequioso non riesce talvolta a celare una sfumatura amara, irritata, e parimenti non sorprende troppo se ne *Lo sfortunato poeta* Andreini lascia uno spazio introduttivo, tra il suo avvertimento ai lettori e le rime vere e proprie, a disposizione dello stesso protagonista, «lo sfortunato poeta», per sfogarsi e inveire contro la scarsa inclinazione mecenatistica dei potenti, frenata spesso da maligni consiglieri, nel tentativo però di convincerli a cambiare tendenza e favorire invece la poesia e le arti con generosità. In ogni caso la produzione encomiastica perdura fin negli ultimi anni, con *L'ossequio alla maestà clementissima e realissima della regina Anna* del 1643, l'anno dopo con *Il guerriero, vaticinio poetico nell'andata al campo del Serenissimo Signor Duca d'Anguien, general dell'arme di sua Maestà Cristianissima in Champania* e *Le vittorie, prodigio felice nell'andata di Viceré del Regno di Catalogna dell'Illustriss. et Eccellentiss. Signor Conte d'Harcourt, Cavaliere e Il vincente nei novelli gloriosi conquisti del formidabil signor duca d'Anguien, generale di sua maestà cristianissima degli esserciti in Alemagna*. L'incessante ricerca di protezione, oltre a pervadere l'intera sua produzione, si manifesta a maggior ragione nei testi manoscritti, spesso offerti come copie di dono per i propri signori: nel 1641 *Il Litigio*, «poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso», è destinato a Mattias di Toscana, in pegno di gratitudine per la sua mediazione medicea, intervenuta a salvarlo dai debiti; nel 1647 Andreini propone a Mazzarino una versione manoscritta de *La Ferinda*, opera già data alle stampe nel 1622, per riattirare l'attenzione del cardinale; nel 1651 gioca tra diversi protettori a distanza di pochi mesi, dedicando la prima stesura del proprio dramma a tema tenoriano, *Il convitato di pietra* romano, a Carlo Pio di Savoia (il 20 settembre) e la seconda stesura, *Il nuovo risarcito Convitato di pietra* fiorentino, al granduca Leopoldo di Toscana (il 17 dicembre). <sup>55</sup>

Tornando, per chiuderlo, al discorso sull'*Adamo*, con la sua carica religiosa, è importante ricordare almeno *en passant* un altro punto fondamentale della strategia teatrale-letteraria andreiniana, già ben chiarito dalla critica, <sup>56</sup> ossia il continuo tentativo di nobilitazione professionale portato letteralmente ai limiti della santificazione: riscontrabile innanzitutto nelle opere teoriche – anche nel senso di programmatiche – quali il *Teatro*

---

<sup>54</sup> G. B. ANDREINI (et al.), *Comici dell'Arte, Corrispondenze*. G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ed. diretta da Siro Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinani, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll.: vol. I, pp. 108, anche pp. 117-118, per esempio. Cfr. l'«essagerazione» di G. B. ANDREINI, *Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli. Con una Essagerazione in Prosa dello stesso*. Di Gio. Battista Andreini Comico fedele, Milano, Girolamo Bordini e Pietromartire Locarni, 1606, pp. 3-16.

<sup>55</sup> S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro*. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica, Roma, Bulzoni, 2003, p. 49.

<sup>56</sup> Vd., oltre al capitolo su «Lelio bandito e santo» in FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, cit., pp. 223-273, soprattutto FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»...*, cit.

*Celeste* del 1625, raccolta di componimenti poetici inneggianti ad attori santi o comunque esemplari (la madre Isabella compresa), già *Comici martiri e penitenti* nel 1624, e vent'anni prima nel 1604 *La Divina Visione*, poema in ottave celebrativo della Milano borromaica, notando in particolare che «l'opera è strutturata, come *La Saggia Egiziana*, sull'*exemplum* dell'allegoria pastorale e presenta il medesimo esordio e un'identica argomentazione: il protagonista passa da un *locus amoenus* a un *locus horridus*, 'visualizza' una cruenta lotta tra il Bene e il Male e approda infine a una visione pacificata suggellata da un monito severo ma necessario»;<sup>57</sup> ma la carica sacrale-religiosa di Andreini si spende anche nelle opere di finzione letteraria, tanto finzione drammatica – l'interesse quasi ossessivo, poetico e teatrale, per la *Maddalena*, peccatrice del corpo e della menzogna (figura per eccellenza dell'attore, anzi, attrice) pentita e sollevata al volo mistico, a contraltare delle 'cadute' dell'*Adamo* giovanile e del Don Giovanni nel *Convitato* della vecchiaia –, quanto finzione letteraria in senso stretto, scritto, innanzitutto in grandi costruzioni poetiche come il «poema sacro» de *La Tecla vergine e martire* (1623) e del *Penitente alla santissima Vergine del Rosario* (1631), seguito due anni dopo dal «divoto componimento nell'apparizione della Regina degli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo detta Vicenza» de *Le cinque rose del giardino di Berico* (1633), passando attraverso *Il conflitto, guerra tra bresciani e cremonesi con la conversione di Sant'Obicio, nobile bresciano* (1630), ma anche in opere poetiche più 'sparse', soprattutto negli ultimi anni, con un altro «divoto componimento» nel 1643, *Le lagrime* in onore di Maria Maddalena, e *Lilla piangente* del 1644, fino alla raccolta delle «poetiche divote meditazioni» del *Cristo sofferente* nel 1651, quando si proclama ormai «scompagnato da tutte le cose lascive» e dedito a scrivere «armoniche e rammaricose meditazioni».<sup>58</sup> Appartengono a questo particolare filone lirico anche i *Fiori celesti*, raccolta manoscritta di componimenti poetici di materia sacra, devozionale: la dedica in apertura li data al 1637, a Parma – una testimonianza tanto più preziosa se si considera che soffriamo di una grave lacuna documentaria proprio riguardo a questo giro d'anni così cruciale (1637-38), precedente alla pubblicazione dell'*Ismenia*.

Quasi seguendo il movimento della caduta dovuta all'errore di Eva, madre dell'umanità, il dramma successivo (1619) dato ai torchi dall'Andreini abbassa lo sguardo dall'Eden allo scenario più 'terreno' e 'misto' concepibile, *sui generis* ancor più che terzo genere: la vivace Venezia barocca. Ci si sposta così dal perfetto giardino bucolico dell'età dell'oro alla scenografia marittima e urbana incisa nell'illustrazione che apre *La Venetiana*: quasi un ritorno alla terra d'origine, la città della propria madre terrena, Isabella, sempre osannata, santificata perfino, la cui famiglia era appunto probabilmente di origine veneziana – come sembra testimoniarcene il cognome materno stesso, Canali. L'opera, in cinque atti preceduti da un prologo recitato da Cabalao – figura della tradizione popolare, un venditore girovago<sup>59</sup> –, è scritta interamente in dialetto veneziano (tranne la dedica) ed è intitolata «comedia de sir Cocalin dei Cocalini da Torzelo, academico vizilante dito el Dormioto». Cocalino era una maschera veneziana comica di vecchio, già in Andrea Calmo, forse qui ripresa in tono canzonatorio o autoironico (*cocale* significa 'gabbiano lagunare', in veneziano, e di qui poi

---

<sup>57</sup> R. PALMIERI, *Introduzione*, in G. B. ANDREINI, *Opere teoriche*, introduzione, edizione e commento di R. Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 9-49: 33.

<sup>58</sup> G. B. ANDREINI, *Cristo sofferente. Poetiche diuote meditazioni, in tre discorsi diuise, sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Saluator Nostro Giesu Cristo*, Roma, Michele Cortellini, 1651, pp. 2-3.

<sup>59</sup> P. CHERCHI, *Le nozze di Filologia e Fortuna*, Roma, Bagatto libri, 2006, p. 100; ID., *L'alambicco in biblioteca*, a cura di F. Guardiani, E. Speciale, Ravenna, Longo, 2000, p. 197; M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco: edizione critica*, a cura di A. Pallucchini, con la *Breve Istruzione* premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, p. 154.

‘sciocco’); Luca D’Onghia<sup>60</sup> osserva, da una tavola (n. 55) riportata da Siro Ferrone in *Attori mercanti corsari*, la raffigurazione di Cocalino come un vecchio curvo con un paio di occhiali, dettaglio forse che lo avvicinerebbe (e forse, ma pare difficile data la natura del personaggio, identificherebbe attorialmente Andreini) a «messer Occhialino de gli occhialini» della *Turca*. È bene ricordare anche che, forse proprio a seguito di questa presentazione ambigua, si fece spesso coincidere la figura andreiniana con l’omonimo fondatore dell’Accademia dei Vigilanti, un’istituzione dal marcato carattere educativo, quasi un collegio, operante a Murano dal 1602 e poi rifondata nel 1675 nei Vigilanti Purificati,<sup>61</sup> che già nel 1636 avrebbe dovuto aggiornare le proprie leggi «in seguito a disordini e, a quanto pare, per ragione di moralità e di osservanza religiosa»,<sup>62</sup> per esempio negando l’accesso a qualsiasi donna (eccetto la lavandaia). Del resto *La Venetiana* è un’opera moralmente alquanto ‘audace’, forse per questo richiedendo il ricorso a uno pseudonimo; il mistero dell’identità dell’autore sarà svelato dallo stampatore di un’altra commedia di Andreini stesso, ancora una volta celato sotto la maschera autoriale di un attore/personaggio famoso, «Giovanni Rivani da Bologna, detto il dottor Campanaccio da Budri», ossia *La campanaccia* (1623), già uscita nel 1621 con il titolo de *La campanazza* e riproposta più volte a stampa, in particolare nel 1623 con la denominazione di «comedia piacevole e ridicolosa».

Recuperando invece proprio il modello «ridicoloso» della *Roselmina*, si illumina di nuovi significati la dichiarazione sfacciata di Cocalino nel prologo della *Venetiana*, riportando alla memoria quella del Folletto di Leoni, che non teneva in conto l’imperativo aristotelico e si vantava anzi dell’opera «mostruosa»:

Chi estu? Son Cabalao. Che vustu? Che tasé. Perché? Perché son chiamào a vender no pì cordele e aghi da lanzan, per ste pegevole, ma a portar sta cesta de libri d’una composizion che se chiama: *La Venetiana*. Comedia composta senza grazia e privilegio dei boni ordeni, dal’autor nominò Puoco cervelo; vardé, lu non ha mai leto Aristotele, anzi el xe so capitalissimo nemigo [...]. Insuma mi credo che sta comedia non averà altro de bon che el Prologo, che averà del’invenzion; daspò che costu come quello che fa ogni cosa a caso, no vogiando sarà vegnùo a discoverzar la bruteza del corpo dela so comedia, col mezo de far che mi faccia el Prologo.<sup>63</sup>

L’ambientazione veneziana, oltre a spingere sul motivo dialettale, permette anche di configurare uno spazio sì urbano, comico, ma anche ‘altro’, vario e multiforme, capace di prestarsi al gioco di una commedia avvicinata al ‘terzo’ genere; anzi, ad un ‘terzo genere’ particolare e ben congeniale all’invenzione di Andreini, quello melodrammatico-musicale. La *Ferinda*, commedia in versi del 1622, è introdotta dal prologo di Talia in persona, a illustrare l’esplicito collegamento e quasi intento emulativo con la più recente tradizione melodrammatica da un lato, la necessità di ambientare la scena a Venezia dall’altro, come già ha messo in evidenza l’avvertimento «ai benigni lettori» dell’opera. L’argomento privato, amoroso, della commedia, altrimenti priva di qualsiasi ammiccamento meraviglioso, data l’assenza del divino soprannaturale o del maestoso, viene così avvicinato allo

---

<sup>60</sup> L. D’ONGHIA, *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, «La lingua italiana», VII, 2011, pp. 57-80: 67.

<sup>61</sup> L. ZORZI, *Giovan Battista Andreini ‘elisabettiano’*, in ID., *L’attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 167-171: 170.

<sup>62</sup> M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d’Italia*, con prefazione di S.E. L. Rava, Bologna, L. Cappelli, 1926-30 (5 voll.), vol. V, pp. 459-462.

<sup>63</sup> G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi. Nuovamente data in luce*, Venezia, Feliciano Raimondi, 1619, s.n.p. (prologo), cc. A4r-v.

sperimentalismo musicale fino ad allora riservato a temi patetici – si citano Arianna, Glauco, Orfeo. Vale la pena riportare buona parte dell'avvertimento:

Alor che per mia felice fortuna in Fiorenza e in Mantova fui spettator d'Opere recitative e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere e la Psiche, cose in vero maravigliosissime [...].

Ond'io invaghitomi di così maravigliosi spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente chi avesse composto un picciol nodo di commedietta in così fatto genere. Pensai molto, non ci trovando altro che grandissime difficoltà.

Poiché come commedia la mia invenzione perdeva nella pompa del Teatro, essendo presso a quegli altri poverissimo e igundo.

Perdeva nella bellezza del variar le Scene, poiché non c'intervenendo nella Commedia Deità non si potevano far queste così violenti, e rapide mutazioni.

Negli abiti riusciva pur fredda l'operetta, poiché in essa non si rimiravano Giovi in maestà e altri Numi di maraviglioso aspetto.

Era parimente in tutto snervata, essendo ancora del tutto priva di quelle macchine, e per l'aria, e per terra, e per mare [...]. Alfine fra tenebre di confusione dimostrandomisi un picciolissimo raggio di ripiego gentile, mi rinfrancai smarrito, m'illuminai tenebroso; e 'n così fatta guisa terminai il mio pensiero, cioè.

Per la pompa del Teatro, volli stabilir il caso in Vinezia, maestosa per gli edifici, ammirabile, per esser terra e marre; e benché non ci fossero variate scene, nondimeno era tanto il diletto in mirar sempre questa scenica pompa di terra e d'acqua che lo spettatore era lusingato a non si curar di veder di scena altra mutazione.

[...]

Parimente allo stesso Prologo cercai d'andar emulando: poiché sì come fra questi superbissimi Teatri principio d'una di queste Opere famosa ad ogn'or fu un Prologo d'invenzione, o nel mare o nel cielo comparendo; così intesi anch'io che Talia, sopra una conchiglia fra l'onde in maestà, facesse il Prologo dicendo che Padrona de' Teatri non voleva più che si piangesse per Arianna ma si rallegrasse per nuovi diletti, com'ella n'era apportatrice.

In questo solo mi pareva di guadagnare, poiché in queste Opere musicali tutti ragionano in una istessa lingua e in questa io c'introduceva vari linguaggi, come di Graziano, di Pantalone, di Bergamasco, di Ferrarere, di Napolitano, di Genovese, di Tedesco, con Echi, voci tronche, esclamazioni tanto ne' ridicoli come ne' gravi, acciòché l'eccellente musico avesse occasion di mostrar il suo valore in questi differenti modi scherzando.

Parimente [...] di canzonette alla pindarica [...] e in particolar in bocca de' ridicoli, come in occasion di far serenate [...] e pur qui dentro il Balletto ci posi.<sup>64</sup>

Se infatti, nella storia dello sperimentalismo melodrammatico, la Tragedia di Rinuccini aveva virato dall'orrore tragico agli affetti patetici, la Talia di Andreini vuole ora sostituire a questi ultimi dei «nuovi diletti».

ANDREINI, *La Ferinda* (Prologo)

RINUCCINI, *Euridice* (Prologo)

TALIA *nel mare sopra una conchiglia*

LA TRAGEDIA

Dunque fia sol che sovra nobil scena  
all'armonia di risuonanti cetre  
da fredd'orche Arianna il pianto impetre,  
Glauco da scogli, Orfeo da stigia arena?

Io, che d'alti sospir vaga e di pianti,  
spars'or di doglia, or di minacce il volto,  
fèi negli ampi teatri al popol folto  
scolorir di pietà volti e sembianti,

Fogge nove Talia spirti sovrani  
d'Adria nell'onde in gran città v'appresta;

non sangue sparso d'innocenti vene,  
non ciglia spente di tiranno insano,

---

<sup>64</sup> ID., *La Ferinda*, introduzione, testo critico e note a cura di R. Palmieri, Taranto, Lisi, 2008, pp. 41-42 («a benigni lettori»).

qui a nera cetra in rauco suon molesta  
non s'udran mesti gufi o 'nfausti cani.

Per Ferinda in amor bella fugace  
nido fia questo mar d'alto diletto;  
anzi, fatto d'amor campo ogni petto  
grida ormai la vittoria, amanti pace.

Ecco già di dolcezza i favi stilla  
questa di corde d'or suonante lira;  
ecco ogni anima già lieta sospira  
entro scena d'amor ch'arde e sfavilla.

O quante luci a rimirar gioconde  
apre il mondo, apre il cielo; addio mortali.  
Tu segna Amor con mille aurati strali  
queste dell'arco tuo piaghe profonde.<sup>65</sup>

spettacolo infelice al guardo umano  
canto su meste e lagrimose scene.

Lungi via, lungi pur da' regi tetti  
simolacri funesti, ombre d'affanni:  
ecco i mesti coturni e i foschi panni  
cangio, e desto ne i cor più dolci affetti.

Or s'avverrà che le cangiate forme  
non senza alto stupor la terra ammiri,  
tal ch'ogni alma gentil ch'Apollò ispiri  
del mio novo cammin calpesti l'orme,

vostro, Regina, fia cotanto alloro,  
qual forse anco non colse Atene o Roma,  
fregio non vil su l'onorata chioma,  
fronda Febea fra due corone d'oro.

Tal per voi torno, e con sereno aspetto  
ne' reali Imenei m'adorno anch'io,  
e su corde più liete il canto mio  
tempro, al nobile cor dolce diletto.

Mentre Senna real prepara intanto  
alto diadema onde il bel crin si fregi  
e i manti e' seggi de gli antichi regi,  
del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.<sup>66</sup>

Per quanto la vicinanza lessicale appaia meno evidente di quanto risulti, per esempio, nel prologo della *Centaura*, la costruzione del discorso lascia intravedere diverse spie dell'intento emulativo di Andreini. A parte la scelta metrica comune delle quartine, la struttura segue chiaramente il *pattern* del *priamel*: nella prima strofa si richiama il genere drammatico d'origine, proiettato su uno sfondo teatrale maestoso – maestoso perché più fedele alla propria consacrata tradizione precedente, tragedia o melodramma, e quindi più 'alto', ma anche meno aperto alle esigenze del gusto moderno (la tragedia antica, orrida, rispetto al melodramma, 'post-tragicamente' patetico; il melodramma patetico rispetto alla commedia melodrammatica), come si svela nella quartina successiva. Qui infatti il modello canonico tradizionale viene sconfessato, almeno in parte, a motivo della sua sgradevolezza rispetto al 'sentire' (visivo o musicale) del pubblico, per compiacere il quale il genere tradizionale deve essere per certi versi riaggiustato da uno sperimentalismo innovatore. Ed «ecco», proseguendo nella lettura delle strofe, che la novità proposta dall'autore è capace allora di inserirsi nello spazio di manovra rimasto ancora libero e risistemarlo, a tutto vantaggio del «dolce diletto» degli spettatori. Si tratta di una commedia, ma di una commedia melodrammatica e perciò 'mista', per forza contaminata; a riprova di questo stato ambiguo, nel 1647 Andreini sottotitolerà la versione manoscritta della *Ferinda* più genericamente con l'etichetta di «drammatica composizione».

Introdotta dal prologo di una 'figura comica' è anche un altro dramma importante per capire la posizione andreiniana sul terzo genere: il *Lelio bandito* (1620), «tragicomedia boschereccia» in prosa, uno dei due soli drammi di Andreini definiti propriamente

<sup>65</sup> Ivi, pp. 43-44 (prologo); la divisione in strofe qui nel passo dalla *Ferinda* è operata da chi scrive.

<sup>66</sup> O. RINUCCINI, *L'Euridice*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, Torino, UTET, 1978, 2 voll., vol. I: pp. 69-106: 73-74 (prologo).

tragicommedie, insieme alla *Rosella* del 1632;<sup>67</sup> dopotutto, è dal *Lelio bandito* che Siro Ferrone, nella sua famosa monografia *Attori mercanti corsari*, ha ripreso il termine qui apposto al nome dell'attore per descrivere, in un'espressione lapidaria, il carattere 'paradossalmente' misto di Giovan Battista stesso, *Lelio bandito e santo*.<sup>68</sup> L'importanza perfino programmatica di tale opera nei riguardi dello sperimentalismo mescidante tipico di Andreini appare a occhio nudo già solo studiando la stampa dal punto di vista materiale, data la sovrabbondanza di materiali paratestuali: dedica, avvertimento ai lettori, apparato (di natura tanto pratica quanto teorica) e, dopo l'elenco dei disparati «interlocutori» (pastori — anche in armi! —, un carbonaro, signori, servi, un capitano, sbirri, banditi di varie regioni o nazionalità, un sofisticato pedante, una donna travestita da uomo, senza contare il fatto che l'identità di molti personaggi sia poi oggetto delle solite agnizioni), ecco il prologo, ancora una volta affidato ad una interposta *persona* di comico (Giovan Paolo Fabbri, alias Flaminio); alla fine del dramma, inoltre, segue in coda un altro avvertimento sul primo atto, infine un ennesimo avvertimento «per gusto finale dell'autore», a giustificare un nodo delicato della trama; interposto tra questi ultimi due avvertimenti, infine, si trova l'ordine delle robe di scena.

Nonostante la categoria tragicomica dichiarata sul frontespizio, da queste zone liminari la forte vicinanza alla commedia appare chiara — difficile dire se ciò sia dovuto ad un tentativo consapevole di spingere in direzione di una «commedia boschereccia», come le molte altre che Andreini scrisse nella sua lunga carriera, o se parlando di commedia Andreini intendesse il termine nel senso più ampio di pratica teatrale. Nell'avvertimento iniziale ai lettori Andreini spiega sì il tratto boschereccio, specificando l'«alpestro e boscareccio luogo» in cui si muove il suo *Lelio bandito*, che però viene accostato a opere precedenti come *La Turca* (anche questa aperta da un Prologo di Flaminio), di ambientazione marittima, o *Lo schiavetto*, dal *setting* urbano — entrambe però «commedie». Del resto, ogni dichiarazione di poetica guarda anche più esplicitamente in questa direzione comica: nell'avvertimento «a' benigni lettori», l'autore «spera nondimeno seguitando un ordine d'invenzioni bizzarre, conforme all'apparato, debba ancor l'opera riuscire; e, negli scherzi dilettaudo e giovando, si conosca [...]»<sup>69</sup>, e qui segue un elenco di lezioni morali. Flaminio poi nel Prologo ribadirà, citando direttamente Tasso, la funzione educativa della commedia, operante attraverso il veicolo del diletto e della ricreazione, come al solito paragonata ad uno «specchio» della vita umana in cui si ragiona di «tutte le arti liberali», nel «cercar di dilettaudo e d'avertir gli ascoltanti»,<sup>70</sup> anche ricorrendo alla molteplicità linguistica, strenuamente argomentata: «Or guardando più alle invenzioni spiritose che alle stitichezze languide, chi ha voglia di leggere legga; e si recrei in leggendo com'io per consolar altrui questo poco volumetto scrissi». <sup>71</sup> È una funzione tale da esigere anche un compenso pecuniario, per la fatica di una simile professione di tutto rispetto, alla pari di quella dei dottori muniti di libri e dotti di arti liberali, distinguendo così i comici nutriti di «belle lettere» dai semplici «giuocolari»; non sono allora i comici degni di attenzione e onore, portando la letteratura a teatro? Bisognerebbe chiedersi onestamente, secondo Andreini, «qual è quel precettore che non solo non legga, ma ancora non commenti ed esponga a' suoi scolari le comedie di Terenzio, di Plauto e d'altri» — e Andreini diceva sul

---

<sup>67</sup> Rebaudengo (in *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 66) in realtà considera solo il *Lelio bandito* una tragicommedia boschereccia, per quanto il frontespizio della *Rosella* appelli esplicitamente anche questa come tale.

<sup>68</sup> Si rimanda ancora una volta a FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, cit., pp. 223-273.

<sup>69</sup> *Lelio bandito*, p. 5 (a' benigni lettori).

<sup>70</sup> Ivi, p. 13 (prologo).

<sup>71</sup> Ivi, p. 8 (L'apparato). Cfr. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 105.

serio: una stampa di commedie terenziane commentate del 1570, conservata alla Bibliothèque Mazarine di Parigi, riporta l'*ex libris* di Andreini stesso.<sup>72</sup>

Il rapporto stretto tra pastorale e commedia era non solo una questione di familiarità empirica, di messa in pratica, per un Andreini comico; la sua posizione pare ricollegarsi al vivace dibattito teorico sulla pastorale, che aveva visto Guarini ribadire la stretta dipendenza 'storiografica' tra commedia ed «egloga», a partire dal protoarchetipo di pastorale ferrarese istituito dal *Sacrificio* del Beccari – anche a costo di semplificare e ridurre la 'biodiversità' storica portata dalla concorrenza di diverse linee evolutive per la pastorale, sulla scorta di Tasso, Guarini e appunto Beccari, all'origine della prima serie di pastorali, di stampo 'comico' (all'estremo opposto troviamo Denores e gli Innominati, che distinguevano perfino tra *boschereccia* e *pastorale*); già Rossi, nel prologo della *Fiammella*, aveva rimesso in gioco, direttamente nella prassi drammatica, tale rapporto tra commedia e pastorale/boschereccia.<sup>73</sup> Ricordando Guarini,

Or questo titolo di "favola pastorale" non vuol dire altro che azione di quella sorte d'uomini che "pastori" sono chiamati. E, perciocché ogni azione drammatica bisogna che sia o comica o tragica o mista, il *Sacrificio* del Beccari non ha dubbio che 'n forma di commedia non sia tessuto, avendo le persone private, il riso, il nodo, lo scioglimento e 'l fine, ch'è tutto comico. Ma egli non la volle chiamar "commedia", prendendo il nome generico invece dello specifico, e disse anzi "favola" che "commedia" per non usare impropriamente quel nome, il quale, avvengacché per la forma e per l'altre sue parti ottimamente le convenisse, nulladimeno, per esser fuori della città e non rappresentandosi cittadini, assai men propriamente dell'ordinario col titolo di "commedia" si sarebbe nomata. È poi corso questo aggiunto di "pastorale" e ha col tempo acquistato forza e significato di sustantivo, talché quando si dice una "pastorale", senz'altra compagnia, s'intende "favola di pastori". E così per tutto è oggi questo nome ricevuto e inteso, quand'egli è solo: "la pastorale del Beccari", "la pastorale del Tasso". E così ancora di tutte l'altre, benché gli autori loro si sien serviti di quella voce per addiettivo, quando l'hanno accompagnata con "favola", che significa "qualità", e non per sustantivo significante azione distinta da quella favola. In due maniere dunque "pastorale" prender si può, o per aggiunto significante "qualità pastorale", o per quel sustantivo particolare che da' più oggi vien usurpato d'"azione e favola di pastori", quand'egli è posto da sé. Il "pastorale" nel *Pastor fido* non si dè' prender per sustantivo significante favola separata dalla tragicommedia, ma per aggiunto di "tragicommedia", composta di pastorali persone a differenza di quelle che rappresentano cittadini.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> P. TERENTIUS AFER, *P. Terentii Afri Comoediae sex, infinitis fere locis emendatae: una cum Vinc. Cordati Vesul. Burg. commentariis in Andriam; summaris verò (quae argumenta vocant,) & annotationibus methodicis rei, ac styli in reliquis*, Venezia, Biblioteca Aldina, 1570, <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=15310354X>: «Reliure en parchemin souple contemporaine de l'édition, traces de liens. Cote du premier fonds ancien de la Bibliothèque Mazarine au contreplat sup. et barrée sur la p. de titre : 17708. Ex-libris ms "Gio Bapta Andreaini" au contreplat sup., "Gio battista Andreini" sur la p. de titre, "Joannes Bapta Andreanus hoc liber utilis" à son verso et au f. 246, "...Guidi Andreano" et "Guido AndreAnus Anus" au f. 248 verso: peut-être l'acteur Giovanni Battista Andreini s'exerçant à des variations sur son nom? Essais de plumes aux contreplats, notes ms dans les marges: Cote du fonds ancien de la Bibliothèque Mazarine: 17708, au contreplat sup. et barré sur la p. de titre. Premier cachet de la Bibliothèque Mazarine sur la p. de titre et à la fin» (cfr. informazioni nel Catalogue SUDOC : [http://www.sudoc.abes.fr/xslt/CMD?DB=2.1&ACT=SRCHA&PRS=HOL&HLIB=751063002&IKT=8910&TRM=800249990&COOKIE=U10178,Klecteurweb,I250,B341720009+,SY,NLECTEUR+WEBOPC,D2.1,E283815d5-7ea,A,H,R151.51.131.142,FY](http://www.sudoc.abes.fr/xslt/CMD?DB=2.1&ACT=SRCHA&PRS=HOL&HLIB=751063002&IKT=8910&TRM=800249990&COOKIE=U10178,Klecteurweb,I250,B341720009+,SY,NLECTEUR+WEBOPC,D2.1,E283815d5-7ea,A,H,R151.51.131.142,FY))).

<sup>73</sup> Cfr. RICCÒ, *Ben mille pastorali...*, cit., pp. 91-94 e sgg. e SELMI, *'Classici' e 'moderni'...*, cit., pp. 147-151 e sgg. Per un'efficace sintesi sulla terminologia pastorale-boschereccia, cfr. P. LASAGNA, *La pastorale drammatica fra Tasso e Guarini*, tesi di Dottorato di ricerca in Letterature e scienze della letteratura, ciclo XVIII, Università degli Studi di Verona, supervisore Stefano Verdino, a.a. 2005-2006, in particolare pp. 13-22.

<sup>74</sup> B. GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica*, in ID., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, pp. 219-288: 273-274.

Se questo discorso dunque può spiegare l'esistenza, con Andreini, non solo di «commedie», ma anche di «tragicommedie» definite «boscherecce», di fronte a queste ultime occorre un approfondimento ulteriore. Per quanto ogni spia punti comunque a una natura di fondo comica, il valore più segnatamente tragicomico-pastorale di opere come *Lelio bandito* o la più tarda *Rosella* può forse essere spiegato in nome di categorie fisse come la nobiltà o meno dei personaggi, considerando come nella dedica del *Lelio bandito* Andreini sottolinei con forza l'identità tutta particolare del furfante preso a protagonista, «un bandito fra boschi, non forzato o malvagio, ma volontario e valoroso», quindi un personaggio 'nobile' in ambiente pastorale; inoltre si rileva con maggior forza e cupezza la presenza di tematiche gravi come quella della vendetta e della rivalità anche politica (il primo atto si apre con Lelio che racconta le premesse della vicenda, ambientate nelle liti fra guelfi e ghibellini, durante le quali il peggior nemico di Lelio, Orazio, gli rapisce la cara sorella Florinda). Significativo, inoltre, l'ultimo avvertimento «per gusto dell'autore», dove la costruzione tragicomica si mostra con più forza nella consapevole scelta del «colpo» di scena, caricato, anche quantitativamente, in maniera quasi sbilanciata sulla parte finale della trama, mostrando una cura particolare nella costruzione della vicenda, in maniera volutamente 'stravagante' rispetto alle commedie con cui Andreini mette a paragone il suo *Lelio bandito*; quest'ultimo tuttavia, quando è chiamato in causa, viene più vagamente definito «operetta» o «soggetto» di «invenzione composta».

Già con meraviglia osservai che 'n tutte le commedie che m'è occorso o leggere o recitare o vedute rappresentare, sempre, sempre in quelle scorsi padri di famiglia, figliuole, figliuoli, amori o contrari o conformi, intrichi di mezani, fughe volontarie, rapimenti forzati, ire, furori, gelosie, querele, disprezzi e simili.

E 'n questo soggetto di *Lelio bandito* di niuna di queste così fatte cose è ripieno il teatro, e poi nel fine di tutto n'abbonda. Però facendomi a credere che questo colpo (e siami lecito dir così) abbia avuto del commendabile, l'ho voluto accennare, a questo fine appunto avendo così fatta invenzione composta.<sup>75</sup>

L'altra «tragicomedia boschereccia» di Andreini, si accennava, è *La Rosella* del 1632 – che verrebbe spontaneo avvicinare, almeno a orecchio, con *La Rosa*, «commedia boschereccia» del 1638; ma del resto Andreini dimostra un certo gusto per i giochi verbali su nomi di fiori, sin dalla stessa *Florinda* che aveva prestato il nome d'arte alla moglie, ormai già morta, all'altezza dei primi anni Trenta. Anche qui si nota un'ardita mescolanza di personaggi alti e bassi, tra pastori, ninfe dei boschi, e figure nobili di corte (tra cui, immancabile, un astrologo), oltre che di costruzione e di motivi: la storia è indirizzata all'agnizione della principessa destinata a sposare il principe Lisandro, Ermellinda – nome che Andreini usa spesso in contesti tragicomico-pastorali, come vedremo: compare, oltre che nella *Centaura*, anche nell'*Ismenia*, pur con leggere variazioni grafiche –, poi riconosciuta nella figura di Rosella, schiava bellissima e quindi oggetto del desiderio di più personaggi; agnizione mossa da un solenne oracolo iniziale, che tuttavia viene temporaneamente frainteso, quando la principessa viene riconosciuta nella comica, volgare figura di Fioretta, per poco tempo così elevata, lei «troia selvatica», al rango di prepotente «principotessa» – un tipico rovesciamento carnevalesco, da “re dei folli” al femminile, come in effetti ci conferma anche l'ambientazione del dramma: «non è già questo il mese di febbraio, dedicato al dio Febbruo, ond'era lecito il mascherarsi, per salute dell'uomo, trovando que' primi filosofi, fontane di sapere, che sì come il medico con le medicine purga il corpo, così con la maschera, e col diletto che da quella si traeva, venivasi a purgar gl'animi rilassati per le fatiche di tutto l'anno

---

<sup>75</sup> *Lelio bandito*, p. 159 («avvertimento per gusto dell'autore»).



intero, che, congerie nel cuore fatta avendo di tristezza, era di necessità a nobil purga di diletto venire»?<sup>76</sup> Siamo quindi di fronte ad un tragicomico catartico della malinconia attraverso il diletto, secondo la lezione di Guarini; per di più, se il nodo della storia è sì amoroso, sconfinava però nell'ambito politico-dinastico almeno delle strategie matrimoniali, ponendosi sin da inizio dramma come un problema di carattere pubblico, etico-civile («le città non ponno star senza le famiglie, nè le famiglie senza il matrimonio; e solo perfetta è quella nella quale il castissimo e santissimo matrimonio alberga»<sup>77</sup>). Alla comicità spesso grassa e volgare dei personaggi inferiori si affianca la serietà di motivi tutti letterari, quando non decisamente gravi: oltre alle frequenti, esplicite citazioni poetiche (dal Cantico dei Cantici, da Tasso, Ariosto, Virgilio), si assiste a discussioni perfino filosofiche sulla natura dell'amore e della bellezza (IV, 1), mettendo in campo concetti più e meno complessi quali le persone di Democrito ridente ed Eraclito piangente, la figurazione di Amore come serpente e di qui il rimedio medico ricavabile in Plinio, la bellezza vista come base d'amore e quindi base della vita nel mondo (su scorta neoplatonica), la continua trasformazione e molteplice forma della materia. I meccanismi comici, pastorali e tragici vengono continuamente ripresi e rivoluzionati: la falsa morte di Rosella, attribuita al furore folle ma tragico, quasi assassino, di Filmenia, animata da gelosia e sete di vendetta (e qui la donna si spoglia per colpa della pazzia amorosa, secondo il vecchio *tópos* ariostesco già ben noto alla madre Isabella e alle scene della commedia dell'arte; allo stesso tempo, sembra che questa pazzia conduca Filmenia, «strega!», all'omicidio di Rosella sua rivale, cosa per cui il marito di Filmenia stesso, prima invaghito della bella serva, resta impressionato al punto da decidere di restare al fianco della moglie e dividerne il fato, paragonando la loro sorte, invertita, a quella di famose eroine tragiche morte per lo sposo: Filmenia è «novella Alceste», «novella Laudomia», «novella Paulina», «nova Artemisia», «qual Giulia»<sup>78</sup>), i canti e i cori di ninfe e pastori, il problema dell'amicizia tra Silvano e Durildo, entrambi innamorati di Rosella, con Silvano costretto ciononostante ad aiutare l'amico nella conquista della bella fanciulla, specie alla scena II, 8, la stessa dove si tesse un elogio della *simplicitas* pastorale rispetto alla vita di corte, giocata su toni di sapore ancora oraziano-ariostesco («Quanto più m'è caro l'udir fra questi boschi, fra questi antri risuonare strepitoso e acuto il corno, che nella città le cannone trombe overo le cetere armoniose. Più giova a me, più glorioso mi tengo dentro caprigno zaino riunchiudendo una forte cipolla, agli spicchiuti con pan nero e impetrato sale, salire alla sommità di questi gioghi alpini, vago di mostruose prede, che star nell'ozio vile torpendo, tra ricche spoglie imbottito, a lauta mensa mangiando selvaggiumi cotti sì, ma così bene delle lor proprie piume ammantati, che vivi ti rassembrano»<sup>79</sup>). La stessa dedica è giocata sul motivo del passaggio dall'età del ferro a quella dell'oro, passaggio avvenuto grazie all'aiuto del protettore – ricordando che, dopo le vittorie dei decenni precedenti, gli anni Trenta portarono rovina economica e familiare all'Andreini, più che mai alla ricerca di patroni.

Fra queste vittorie spicca soprattutto la vivace produzione dei primi anni Venti, quando la compagnia di Andreini si reca a più riprese in Francia, riscuotendo grande successo. Al 1622 in particolare risalgono alcune fra le più note opere di Giovan Battista Andreini – tutte commedie, con l'eccezione della *Centaura*, che comunque lo è almeno in parte: *Li duo Leli simili*, *La centaura*, *La Ferinda*, *Amor nello specchio* e, meno famosa forse perché meno sperimentale, *La sultana*. In quest'ultima il punto di forza, se non d'inventiva, è la presenza

---

<sup>76</sup> G.B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini, fra Comici Fedeli detto Lelio. Al serenissimo sig. Sig. & Padron mio Colendiss. il signor D. Francesco da Este, Duca di Modona*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632, p. 83 (II, 9).

<sup>77</sup> Ivi, p. 15 (I, 1)

<sup>78</sup> Ivi, pp. 188-189 (IV, 11).

<sup>79</sup> Ivi, pp. 76-77 (II, 8).

della moglie Virginia, la quale in questo dramma può sfoggiare il repertorio<sup>80</sup> che aveva assicurato a lei e al marito una fama tanto alta da volare fino alla corte di Parigi, risultando così non una caduta d'originalità ma una base d'appoggio per lo sperimentalismo praticato nelle opere 'sorelle' nate in quel 1622.

Ne *Li duo Lelii simili* Florinda è amata da un Lelio puro e innocente: un altro Lelio, altrettanto incolpevole, che però tutti credono essere la stessa persona del primo, ama la giovane Lidia, interpretata ovviamente dalla Rotari. Con *La Sultana* Virginia Ramponi ha di nuovo l'occasione di sfoggiare tutto il suo più alto e celebre repertorio, dal canto al lamento della donna abbandonata: nell'occasione la rivale, con ogni probabilità interprete della cortigiana Tirenia, diventa sua alleata nella condanna dell'uomo amato da entrambe, reo confesso quale «infame puttaniere» (Giovan Battista Andreini, *La Sultana*, Parigi, Dalla Vigna, 1622, p. 51). L'alleanza sul palco delle due rivali nella vita diventa addirittura palese amore omosessuale nell'*Amor nello specchio*, mentre ne *La Centaura* la protagonista Florinda torna a dividere l'amore di Lelio con la giovane Lidia.<sup>81</sup>

Così Riccardo Lestini riassume il circolo virtuoso di questa produzione degli anni francesi, in cui tanto peso e merito dimostra Virginia nel trainare l'invenzione del marito e portarla fino al traguardo della stampa, che per Andreini significa «passar dalla scena della Senna alla scena del mondo»,<sup>82</sup> come proclama nella dedica e ripete tra le righe alla fine del dramma, secondo un'abitudine tutta andreiniana di sancire appunto a fine dramma la dignità della storia, meritevole di essere raccontata, a teatro e per iscritto: «[...] poscia tutti andiamo uniti al Vicerè, dove questo caso inteso possa farlo per via d'aurei scalpelli e di purgate penne, per marmi e per carte gloriosamente eterno. E voi, signori, che felici spettatori di simil caso foste, qui l'opera è finita; or questo fine serva in voi di principio a raccontar in voce quello che l'occhio, quello che l'orecchio in teatro superbo e vide e 'ntese; ché 'n questo modo fatti ancor noi per le vostre lingue famosi, prenderemo ardire, ardore, in altro amico tempo d'appresentarvi cose migliori».<sup>83</sup>

Torna anche ne *Li duo Leli simili* questo ritornello, in genere collocato in posizione conclusiva, della necessità di narrare la storia: il discorso anzi si espande al significato della categoria di commedia, andando a toccare il fine comico, qui visto non solo in termini di insegnamento morale ma anche di consolazione, un effetto per così dire catartico – è chiaro che, pur parlando tecnicamente di commedie, l'idea andreiniana di diletto, di *eutrapelia* (che si traduce anche nella cura stilistico-formale, degna di un oratore quale Andreini considera l'attore), si apre forse alla nozione tragicomica del «riso temperato»<sup>84</sup> di Guarini: già nel *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* Andreini afferma che, nella *commedia*, «ci vuole una distinzione perché il fine è di due sorti, cioè ultimo e non ultimo: ella adunque non ha per ultimo e nobilissimo fine il riso e diletto, ma il purgare gli affetti dell'animo ed il moverli al

---

<sup>80</sup> Per esempio, sul lamento (un 'pezzo forte' di Virginia almeno fin dall'*Arianna*) nella *Sultana*, cfr. E. WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016, p. 65 e sgg.

<sup>81</sup> LESTINI, *Virginia Ramponi*, cit.

<sup>82</sup> G. B. ANDREINI, *La Sultana, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo, et Eccellentiss. Monsieur le Grand dedicata*, Paris, Nicolas Della Vigna, 1622, s.n.p. (dedica), c. 2v.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 185-186 (V, 10).

<sup>84</sup> F. SCHNEIDER, *La catarsi nella drammaturgia guariniana*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 197-214: 198 e sgg. Sull'*eutrapelia* di Andreini e sulle origini teoriche del suo repertorio difensivo rispetto al valore della commedia e del teatro in generale, cfr. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., pp. 56, 64 e FIASCHINI, «*L'incessabil agitazione...*», cit., pp. 43-45 e PALMIERI, *Introduzione*, in ANDREINI, *Opere teoriche*, cit., p. 31 e sgg.

bene e l'ammaestrare in modo che si fugga il vizio e s'abbracci la virtù»<sup>85</sup>, osservazione che suona molto vicina a quella in cui Federico Schneider sintetizza brillantemente la catarsi tragicomica guariniana, imperniata sul *riso temperato*: «l'analisi qui intrapresa ha cercato di mettere in evidenza intenti più complessi rispetto a quello comico apertamente dichiarato da Guarini stesso. Infatti [...] il riso temperato non è l'unico effetto suscitato dalla tragicommedia, ma solo l'effetto più facilmente misurabile in quanto effetto ultimo. A monte di questo riso c'è però [...] un processo catartico aristotelico in piena regola, basato sul principio omeopatico; una catarsi che si basa non sul terrore e la pietà, ma solo sullo spavento e la pietà; una catarsi addomesticata, come l'ho definita, ma per la quale la teoria drammaturgica coeva rivendica poteri analoghi a quelli dell'ormai troppo estrema cugina ellenica».<sup>86</sup> Anche Maurizio Rebaudengo, nella sua monografia, considera la propensione di Andreini alla commedia, si badi, nuova, e quindi l'abbandono quasi immediato della tragedia, come un rifiuto degli eccessi tanto della tragedia stessa, «perfino inverosimili» agli occhi di uno spettatore medio che non riesce a immedesimarsi in personaggi nobili, quanto della commedia licenziosa dei comici di strada, volgari (disprezzati da Giovan Battista anche nelle opere teoriche).<sup>87</sup> Vale la pena riportare questo scambio finale ne *Li duo Leli simili*:

SILIMBERTO: O vedete [...] come per questo caso si potrebbe far una commedia di fin contento, detta *I duo Leli*. E che sia vero: i duo Leli sono contenti, che trovati si conobbero fratelli. [...]

STRIDONIO: Soggiungete, e contenta questa sì bella udienza alor che vederanno che ogni cosa ch'è venuta in teatro abbia avuto negozio; questi bravi<sup>88</sup> c'intervennero, e non han fatto nulla, poichè come i bravi non fan quistione mancano della loro azione principale.

SILVESTRO: È vero; ma perché la commedia fu introdotta per bene, debbesi accenar solo questo rumore, e non fulminarlo; poichè le quistioni chiamano ferite, le ferite pongono in sospetto di morte, e però il fin della commedia con il sangue non sarebbe fine alla consolazione destinato; e poi la commedia debbe fuggire il male, e seguire il bene; il far quistione è male, però è bisogno lasciarlo.

TRINCHETTO: Ma quando sia una quistione imparata, ch'ogni colpo dia su le rotelle?

SILVESTRO: Oh, allora, sarà quistion di diletto, ed è dovuto mirarla.

TRINCHETTO: Io, dunque spettatori,  
per far tutti contenti,  
qui con finti furori  
le stoccate prometto, ed i fendenti.  
A la finta vedrete, a l'imbroccata,  
seguitar la passata;  
e nel fin tutti poi  
verremo amici a desinar con voi.

*Qui si farà la moresca, e finirà la commedia.*<sup>89</sup>

Questa sopra la fine dell'opera; la dedica invece aveva aperto il dramma con il solito, seppur velato, accenno al motivo mostruoso. Ne *Li duo Leli simili* Andreini fonda la trama sul topico motivo del raddoppiamento, un classico soprattutto della commedia dell'arte; anzi, nella *Centaura* (dove pure entra in gioco tale *tópos*) Giovan Battista avrà cura di ridistribuire,

<sup>85</sup> G.B. ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, in ID., *Opere teoriche*, cit., pp. 147-180: 156. Cfr. l'introduzione di PALMIERI, cit., p. 41.

<sup>86</sup> SCHNEIDER, *La catarsi nella drammaturgia guariniana...*, cit., p. 213

<sup>87</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., pp. 53-55.

<sup>88</sup> I «bravacci», elencati anche tra gli interlocutori all'inizio, non hanno grande ruolo nel dramma: entrano in scena a IV, 6, ma in realtà la loro comparsa è solo un pretesto comico, senza una reale utilità nello sviluppo narrativo.

<sup>89</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia di Giovan Battista Andreini, Fiorentino. All'illustrissimo et Eccellentissimo Sr. Duca di Nemours, dedicati*, Paris, [Nicolas Della Vigna], 1622, pp. 113-114 (V, 11).

riferendosi a questa commedia de *Li duo Leli simili*, i diversi pesi in termini di autorialità (autorialità che in genere tende ad arrogarsi *in toto* senza scrupoli, anzi secondo una consapevole strategia di appropriazione e nobilitazione dei materiali ‘pubblici’ della commedia dell’arte),<sup>90</sup> cosicché attribuisce a sé la «dicitura», ma al padre Francesco il «soggetto».<sup>91</sup> Tuttavia, nonostante questa precisazione, Andreini riconduce comunque il soggetto paterno nei confini della propria attentissima modalità di selezione e rielaborazione delle tematiche più canoniche – in questo caso, i «simili», gemelli<sup>92</sup> –, operata in nome della congiunzione tra l’esigenza di «verosimile» letterario (per cui i gemelli sono ‘storicamente’ identici, almeno sulla carta senza problemi) e un’invenzione «credibile» per la resa teatrale<sup>93</sup> (che, secondo una «licenza poi di teatro» comune, sceglieva di simboleggiare la somiglianza fisica con la somiglianza nelle vesti), sfruttando cioè la somiglianza nell’abbigliamento scuro dovuta ad un’occasione condivisa di lutto per corroborare quella, altrimenti inevitabilmente forzata una volta trasposta in scena, delle sole fattezze fisiche più o meno ‘somiglianti’ degli attori.

Quand’io dovessi dar alle stampe simili, vorrei ancora trovar alcun ripiego credibile, come quello che leggendo troverete qui dentro, se pur sarà cosa buona, o vero quello che si vede ne’ *Duo Leli* stampati pur in Parigi, soggetto di Francesco [sic] Andreini mio signor padre, e dicitura mia; la qual invenzion è, questa io fingo, che questi duo fratelli in diverse parti essendo, abbiano intesa la morte del padre, e per questo vengano in teatro tutti duo di nero similmente vestiti, ed in quel modo che si costuma in quella città dove si rappresenterà la commedia; e tutto questo si fa per istar nel verisimile. Se per licenza poi di teatro si vorrà vestir questi simili tutti di rosso [...] simiglianti, dirò che per error conosciuto sarà scusabile.<sup>94</sup>

In merito al problema dei gemelli «simili» e della loro caratterizzazione mostruosa – una possibilità ben presente in natura, ma nella finzione scenica spesso esagerata, deformata, piegata alle esigenze del teatro e del gioco degli equivoci –, il dramma de *Li duo Leli simili* si lega alla *Centaura* anche per un altro tassello di grande interesse, quello mostruoso e metateatrale. Nella dedica del primo, infatti, Andreini sfrutta l’identificazione tra il proprio nome d’arte, Lelio, e la presenza di due personaggi omonimi in scena, in un crescendo encomiastico che dal singolo Lelio autore passa per i due Leli protagonisti, fino ad arrivare al mostro Gerione dal triplice corpo, ‘sommando’ l’impegno dell’autore e dei due omonimi personaggi/attori nel rendere famosa l’opera, gli uni a teatro (sulle scene italiane e francesi) e l’altro nella narrazione (la stampa, che potenzialmente riesce a raggiungere l’intero «universo»):<sup>95</sup> si ricordi quanto diceva nella *Sultana*, sul «passar dalla scena della Senna alla scena del mondo» grazie ai torchi). Andreini coinvolge il protettore stesso in questo gioco

---

<sup>90</sup> Sempre FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, cit., pp. 198-199, parlando ad esempio del circolante ‘trattato teologico’ sui comici, attribuito ad Andreini ma in realtà rimaneggiamento di un testo già in movimento.

<sup>91</sup> Cfr., in merito a questa parziale attribuzione e alla dibattuta identificazione dell’opera, WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell’Arte*, cit., p. 189 e A. BRAGATO, *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini, fra Commedia dell’Arte, poesia e teatri per musica*, tesi di Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, XXV ciclo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, supervisor Gerardo Guccini e Anne Surgers, 2013, P. 110.

<sup>92</sup> Cfr. A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti: il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 1992, pp. 129-133.

<sup>93</sup> C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269.

<sup>94</sup> *La centaura*, s.n.p., cc. î3v- î4r, cfr. ed. 2004, p. 46 (avvertimento ai «lettori cortesissimi»).

<sup>95</sup> Descritta così, la ‘triade’ di Leli potrebbe quasi sembrare una ‘parodia seria’ del concetto di Trinità riflessa nel concetto di *auctor velut Deus*, dove il Padre-autore si incarna nella storia umana, nel mondo che è sempre un teatro, operando insieme allo Spirito Santo.

celebrativo di Leli molteplici (un gioco di specchi davvero: allo stesso patrono, il duca di Nemours, nel 1625 Andreini avrebbe offerto il trattato teorico de *Lo specchio*): Andreini rimpiange di non essere più simile al suo meraviglioso patrono, ma spera che, qualora *Li duo Leli simili* riescano ad ottenere l'approvazione e l'amore del duca, ciò porti il protettore ad amare anche il Lelio autore, secondo una logica morale di stampo aristotelico per cui l'amore nasce tra simili (si legga l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, libri VIII e IX, sulla natura dell'amicizia). In realtà, si può aggiungere a mo' di commento, sarebbe anche argomentabile il contrario, così come l'inverso: il contrario, cioè che secondo Aristotele l'attrazione dell'uomo verso gli altri risieda proprio nello scarto rappresentato dalla differenza all'interno di una somiglianza di fondo; l'inverso, cioè che è l'amore a rendere simile l'amante all'amato, come spiega Ficino nel *Libro dell'amore* VII, VIII, sotto il titolo *Come può l'amante diventare simile allo amato*. Rivolgendosi dunque al duca di Nemours, Andreini sostiene che

Era poco un Lelio solo per narrare di così invitto principe il patrocinio gentile; ed ecco appunto come tripartendosi averà occasione l'uno nel teatro della Francia e dell'Italia di narrarlo, e gli altri nella scena dell'universo di celebrarlo. Sono duo questi Leli, com'io bramo più vite per servirla, e più lingue per celebrarla.

Sono due Leli, poiché nel servire Vostra Eccellenza ch'ha del divino dimestiero sarebbe, se gli uomini non si ponno transformar in angeli, ch'almeno avessero (novelli Gerioni) vari corpi, per tutti impiegarli a così gran servizio.

Se dentro ricca stanza di lucidissimi specchi altri si conduce, o come vede se stesso al vivo in varie immagini espresso; e Lelio (sua felice ventura) dentro il petto, entro il cuore di Vostra Eccellenza lucidissimo specchio di grandezza magnania, in tanti Leli compartito si vede.

Ben mi duole come questi duo Leli per eccellenza di natura sono così simili; per accidente di Fortuna io sia così dissimile al gran signore a cui scrivo e dedico. Ma s'è vero che la simiglianza causi l'amore, in questi duo Leli almeno in ogni parte così simili s'ami di Vostra Eccellenza il fedelissimo Lelio.<sup>96</sup>

La figura di Gerione rientra a pieno titolo in quella nozione di mostro che si evolve nella fase di passaggio dal manierismo, già precoce barocchismo di un Tasso, affascinato ma diffidente di fronte alla molteplicità e stranezza delle forme, per arrivare al mostro meraviglioso del Barocco come simbolo di novità, originalità, molteplicità, mescolanza. Si riportano qui sotto due ottave famose della *Gerusalemme liberata* (IV, 4-5) dall'episodio del concilio infernale, dove centauri e Gerioni (al plurale, si noti, come in Andreini), «novi mostri», vengono di diritto elencati fra i numerosi terrori tartarei, quasi portando a compimento la sensazione sì di novità e meraviglia, ma anche di minaccia nascosta, provata da Dante all'apparizione del Gerione infernale, figura della frode, «maravigliosa ad ogni cor sicuro», *Inf.* XVI, v. 132 (infatti pochi versi sopra, in *Inf.* XVI, vv. 115-117, Dante pensava: «'E' pur convien che novità risponda», / dicea fra me medesimo, "al novo cenno / che 'l maestro con l'occhio si seconda»; del resto, a proposito dell'idea di frode, in Andreini e in generale a teatro il funzionamento del motivo dei «simili» si basa proprio su una frode, pur se involontaria, dell'inganno del volto – *Inf.* XVII, vv. 10-12 – come causa di una serie di equivoci). Ecco le ottave tassiane:

Tosto gli dèi d'Abisso in varie torme  
concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.  
Oh come strane, oh come orribil forme!  
quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!  
Stampano alcuni il suol di ferine orme,  
e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,

---

<sup>96</sup> *Li duo Leli simili*, s.n.p. (dedica, dalla prima facciata), cc. â2r- â3r.

e lor s'aggira dietro immensa coda  
che quasi sferza si ripiega e snoda.

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille  
Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,  
molte e molte latrar voraci Scille,  
e fischiar Idre e sibilar Pitoni,  
e vomitar Chimere atre faville,  
e Polifemi orrendi e Gerioni;  
e in novi mostri, e non più intesi o visti,  
diversi aspetti in un confusi e misti.<sup>97</sup>

Se l'aggettivo *nuovo* ci suggerisce che Tasso stia in qualche modo pensando proprio al prototipo dantesco, la ripresa di Andreini ne *Li duo Leli simili* e soprattutto nella *Centauro* si muove in una direzione più generale, ossia presentando Gerione come forma mostruosa orribile fondamentalmente per la sua triplicità scissa – orribile rispetto invece a un corpo nato dalla fusione armonica di principi diversi, in ossequio alla distinzione guariniana tra favola composita e favola mista, coppia abbracciata ed ermafrodito, secondo il solito principio della *concordia discors* che non viene a mancare nemmeno (o, meglio, tantomeno) nella tripartita *Centauro*. Dante aveva rielaborato l'aspetto del mitico Gerione secondo un immaginario misto, pagano e biblico (in particolare l'Apocalisse), seppur sempre triplice, con volto umano, corpo di serpe, coda di scorpione, dalle zampe pelose quasi leonine e dorso, petto, fianchi multicolori, dipinti di nodi e rondelle. Nella mitologia greca Gerione era più semplicemente una «forma tricorporis umbrae» (*Aen.* VI, v. 289), con tre teste su busti innestati sopra un unico paio di gambe, un mostro che aveva impegnato Ercole in una delle sue fatiche – ragion per cui Andreini ha ben motivo, in una Francia sotto Maria de' Medici, di dissociare il proprio dramma tripartito da questo tipo di mostro «reo», per avvicinarlo invece al saggio centauro guaritore, Chirone, simbolo mediceo. In particolare risponde a tale esigenza la *Centauro*, dedicata a Maria:

Com'in Italia stampai opere recitative, così in Francia do alla luce drammatici componimenti; ma fra tutti non c'è il più stravagante di questo soggetto, intitolato *La Centauro*. Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa, nel prim'atto essendo commedia, nel secondo pastorale, nel terzo tragedia. Contrari ancora sono gli elementi, e non dimeno arrecano vita a noi; contrarie sono le discordi sfere, e cagionano quel soave concento; e i contrari con i contrari fanno gli ottimi temperamenti, e ne risanano infermi. Artificioso è 'l costrutto di questo comico intrico: ma sì come dagli intorti giri del minotaurico labirinto col filo d'Arrianna Teseo n'uscì glorioso, così da questo ancor voi, o lettori, col mezzo di Talia uscir potrete contenti. [...] Ch'altro che di *Centauro* io non poteva imporre il nome a questo soggetto, come di più corpi e mostruosissimo in se stesso. [...] Se poi non ho trattato questo componimento in versi come la dolcezza della pastorale e la grandezza della tragedia ricercava, questo feci sforzato dalla commedia, la quale, come più licenziosa uscendo la prima in teatro, volle che della sua autorità mi servissi, ch'era di discorrer di lei in prosa e non in versi; e così in questo stile seguitando, nello stesso dovessi ancor per dovuto decoro finire, che altrimenti facendo, non solo di *Centauro* mostruosa, ma di spaventoso Gerione sarebbe stata rea di nome.<sup>98</sup>

Ancora una volta quindi la base del dramma, pur tripartito e «stravagante», viene riconosciuta nella natura comica: questa predispone la trama, un «comico intrico» risolto grazie all'intervento di «Talia» (questo nonostante il fatto che l'ultimo atto sia quello riservato alla tragedia; ma una tragedia di duplice fine, dove muore l'antagonista insieme alla

---

<sup>97</sup> T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2009 (2010<sup>2</sup>), pp. 231-233.

<sup>98</sup> *La centaura*, s.n.p. (avvertimento ai «lettori cortesissimi»), cc. â4r-ê2r.

protagonista, lasciando però in vita la futura generazione di giovani centauri sul trono), e detta la forma stessa, quasi interamente in prosa (eccetto, *in primis*, il prologo, facendo in tal modo risaltare ancora di più la già discussa vicinanza al modello rinucciniano in questo punto), rinunciando ai versi, che Andreini riserva solo a drammi ‘speciali’ per esigenze particolari, ossia l’unica tragedia *Florinda*, i drammi sacri della *Maddalena* e dell’*Adamo*, la melodrammatica *Ferinda* e infine, come si vedrà, l’*Ismenia* stessa, oltre all’ultima grande fatica non giunta alle stampe, anche questa fortemente contaminata in direzione melodrammatica, *Il (nuovo risarcito) convitato di pietra*. L’importanza del ruolo di Talia si riflette sulla *Centauro* anche da un’opera ‘sorella’ nata sempre nel 1622, *La Ferinda*, il cui inizio, come si è dimostrato, vede la musa comica per assoluta protagonista del prologo, anche qui di matrice rinucciniana.

Andreini comunque non manca di rispettare le necessità dovute alla compresenza anche di tragedia e pastorale e in generale le regole teoriche; nell’avvertimento della *Centauro* si preoccupa anzi di giustificare subito la mancata adesione all’unità aristotelica di luogo e alla suddivisione in cinque atti (solitamente da lui osservata); anzi, come ha dimostrato Francesco Marco Aresu in un suo recente contributo, l’intera *Centauro* rappresenta un’opera di teoria in forma empirica, impegnata criticamente – e metateatralmente – sin dal titolo, rematico oltre che tematico (già Aristotele aveva parlato di un’opera metricamente mista, il *Centauro*; senza contare che la parola «diviso» apposta a «soggetto» sembra da sola un indizio esplicito sulla quantomeno libera interpretazione degli imperativi aristotelici)<sup>99</sup>. Tuttavia la sua idea di verosimile teatrale si lega strettamente ad una pratica concreta di teatro, dilungandosi in una vivida dissertazione in merito a quali gesti, per quanto convenzionali letterariamente, risultino verosimili o meno in scena, per esempio al momento della morte del sovrano (la disperazione del popolo, le esclamazioni del messo, la stessa messa in scena del letto di morte e così via): «la forza della poesia, o sia epica, o sia drammatica», sostiene Andreini nell’avvertimento della *Centauro* ai ‘lettori cortesissimi’, «si riduce sotto questo termine ristretto di *facere, aut fingere verisimilia*».<sup>100</sup> Tale attenzione alla concretezza, oltre che alla teoria, si dimostra nella percezione dello scarto tra opera per le scene e opera per la stampa, anticipando l’esigenza di operare tagli al testo pubblicato in vista di una rappresentazione, o appunto nella trattazione sull’abbigliamento identico dei «simili», o ancora nella rinuncia ai cori, che pure Andreini aveva tentato di integrare all’epoca della *Florinda*.

Del 1622 è anche un’altra opera famosissima, la commedia *Amor nello specchio*, che deve molta della sua fortuna allo scandaloso tema dell’omosessualità, coniugato al gioco dei fratelli (anzi, fratello e sorella) «simili». La simbologia dello specchio non si riduce più solo alla funzione didattica, nel senso di satirico-realistica e morale, riconosciuta al teatro in generale, ossia la commedia come *speculum vitae*, ma rappresenta lo stesso tipo d’intreccio dello specifico dramma, sia in senso astratto (il narcisismo/autoerotismo, l’omosessualità, l’ermafroditismo con lo scambio di sesso fra gemelli, rafforzato dal fatto che era la stessa attrice ad interpretare entrambi i gemelli, maschio e femmina<sup>101</sup>), sia in senso concreto (lo specchio come ‘roba’ di scena che mette in contatto le due protagoniste), in un gioco di «specchi vari qui dentro artificiosamente posti dal grande ingegnere Amore»;<sup>102</sup> a complicare

---

<sup>99</sup> F. M. ARESU, *La Centauro di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro*, in *Tales of Unfulfilled Times*, Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi a cura di Fabio Fantuzzi, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 9-30.

<sup>100</sup> *La centaura*, s.n.p. (avvertimento ai «lettori cortesissimi»), cc. ê4v-î1r.

<sup>101</sup> A. FERRACUTI, *Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in Mirtilla and Giovan Battista Andreini’s Amor nello specchio*, «California Italian Studies», V, 2, 2014, pp. 125-154: 148.

<sup>102</sup> G. B. ANDREINI, *Love in the Mirror* [tr. *Amor nello specchio*], edited and translated by J. R. Snyder (The Other Voice in Early Modern Europe: Toronto Series, vol. II), Toronto, Iter/CRRS, 2009, p. 40 (dedica).

le vicende, più che a risolverle, interverrà un altro *tópos* della commedia dell'arte (e già regolare), ossia la finta magia – qui non tanto finta, non dichiaratamente almeno, quanto fallimentare.

In *Amor nello specchio* Andreini trasforma la figura neoplatonica (già guariniana) dell'androgino in un 'mostro psicologico'<sup>103</sup> che occorre affrontare apertamente ed esorcizzare; come sempre, il ripristino dell'ordine sociale 'sano' passa attraverso la necessità di rappresentare e narrare le straordinarie vicende oggetto della trama (alla fine infatti il Governatore riconoscerà: «Siamo a parte di questo caso amoroso e improvviso; ed è ben tale, e così pellegrino, ch'io voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare alla nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*»<sup>104</sup>). Lombardi<sup>105</sup> parla di «ritorno del rimosso», mostrando come lo scandalo al centro di questa storia spaventi a tal punto il personaggio del Governatore, figura rappresentativa delle istituzioni sociali, che questi ne decreta la 'cancellazione della memoria', commentando: «Strana cosa invero ode Latanzio; e certo questa cosa è degna più tosto di silenzio che di racconto».<sup>106</sup> Questa sua battuta è però la reazione alla rivelazione del solo rapporto omosessuale tra le due protagoniste; verrà poi decretata degna di racconto la trama intera della commedia, comprensiva del colpo di scena finale (la sostituzione dell'amante omosessuale con il fratello gemello proprio al momento della consumazione del rapporto), riportando così l'amore stra-ordinario, 'stra-vagante', nel solco della legittimità. Non è tanto dunque la rimozione a permettere di superare il trauma, ma appunto il ritorno del rimosso, con l'ennesimo riconoscimento dell'utilità della funzione didattico-morale teatrale.

Sempre sull'onda di questo sperimentalismo «stravagante» e metateatrale, nel 1623 segue il «soggetto stravagantissimo» de *Le due comedie in comedia*, che quasi a corroborare la natura intrinsecamente metateatrale di questo dramma viene aperto da un prologo affidato ancora una volta a Giovan Paolo Fabbri. Sin dalla dedica si proclama che «i gloriosi fatti hanno bisogno dell'eternità del racconto»:<sup>107</sup> il titolo, portando in scena una commedia che racconta la rappresentazione di due commedie, pare riprodurre a livello di piani teatrali/narrativi la triplicità già dei personaggi ne *Li duo Leli simili*, con il Lelio autore che racconta i due Leli gemelli protagonisti. La tematica diventa anche, nel prologo 'di Fabbri', pretesto per una discussione sulla sottile linea di confine tra commedia e tragedia: «L'uso delle commedie è antico, e l'invenzion loro è stata a fine di corregger i nostri vizi, e conseguentemente di giovarci», ma, parlando dei servitori (troppo) furbi e in generale rivolgendosi agli spettatori, è bene che questi «non s'assicurino su tal esempio, perché bene spesso avviene che quello che talor lieto riesce in comedia si risolve in tragedia. Sì che non si prenda esempio dal fine ma dal gravissimo pericolo nel quale vedranno incorrer tutti quelli che più tosto dall'appetito che dalla ragione guidar si lasceranno» – parlando della catarsi guariniana, Federico Schneider<sup>108</sup> sottolinea l'importanza del *pericolo* nella tragicommedia, rispetto al *terrore* vero e proprio scatenato dalla peripezia propriamente tragica. Torna il fondamentale motivo andreiniano della necessità di regolare le passioni, sempre nell'ottica didattica per cui gli eccessi, così messi in mostra, «vi gioveranno dilettrandovi».<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> M. LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995, pp. 216-222.

<sup>104</sup> *Amor nello specchio*, p. 206 (V, 8).

<sup>105</sup> LOMBARDI, *Processo al teatro...*, cit., p. 222.

<sup>106</sup> *Amor nello specchio*, p. 198 (V, 6).

<sup>107</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia*, in *Commedie dell'arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986, 2 voll., vol. II, pp. 17-105: 17 (dedica).

<sup>108</sup> SCHNEIDER, *La catarsi nella drammaturgia guariniana...*, cit., p. 200 e sgg.

<sup>109</sup> *Le due comedie in comedia*, p. 22 (prologo di Fabbri).



Nel 1634, quando ormai la crisi imperante impone la ricerca continua di protettori, il motivo del doppio nel titolo tornerà con *Li duo baci*, «commedia boschereccia» offerta ad una coppia di sposi novelli appartenenti ad un'importante famiglia bolognese, Odoardo e Maria Pepoli: sul nodo epitalamico-filosofico-letterario dei 'baci' si gioca la dedica, dato che nessun dono può risultare più gradito a due coniugi dei baci; e i baci delle api (immagine dei poeti, fuor dell'ennesima metateatrale metafora) danno sempre il miele. La trama, affine a quelle solite nella commedia dell'arte, si incentra sul doppio corteggiamento nei confronti di due sorelle, con il ricorso a una magia che si dimostra per l'ennesima volta fallimentare e capace solo di generare equivoci; si scoprirà che le fanciulle, adottate, sono in realtà figlie di Tacenzio, fratello gemello dello stregone consultato dagli amanti, il quale puntualmente viene scambiato per il mago, al punto da finire in carcere per stregoneria al suo posto. La storia si apre, nel dialogo tra il protagonista Lelio e il servo Folletto, con la comica parodia di una scena topica della pastorale e poi del melodramma, il botta e risposta con l'eco (scena che poi tornerà, variata, nell'*Ismenia*, ma che già Andreini aveva ben sfruttato nella *Ferinda* II, 5 nel dialetto del dottor Graziano, e più seriamente nel *Lelio bandito* IV, 1 in una specie di finto *paraklausithyron*, e anche in un accenno della *Rosella* I, 3, con uno scambio brevissimo solo immaginato, sognando ad occhi aperti). Anche l'immane, per quanto velata, dichiarazione metateatrale di necessaria narrazione indirizza l'ambientazione boschereccia a un intreccio comico, quando, ai lamenti quasi petrarchescamente allitteranti del padrone («se 'l tutto è per noi teatro di calamità, dove l'Angoscia recitante infelice narra di me misero amante il miserabile avvenimento?»), Folletto risponde che anche lui è «pazzissimo» innamorato – di Aringuccia, ennesima «fantesca veneziana alquanto metaforica e burlesca» – e che dopotutto «Amore è un canchero, che medicar non si può se non con l'empiastrò della morte», ma invitando comunque a cercare consiglio dall'amante di Narciso, dato che ormai, dice, «portaste il chitarrone per favellare con l'Eco».<sup>110</sup>

Dopo *Li duo baci* esce, nel 1638, un altro dramma denominato «commedia boschereccia», *La Rosa*, dedicata al governatore dello stato di Milano, il marchese Diego Felipez de Guzman, tornando alla metafora floreale tanto cara ad Andreini (oltre al dramma della *Rosella*, nel 1633 Andreini aveva pubblicato *Le cinque rose del giardino di Berico* in onore della Madonna vicentina), occasione per mille giochi verbali. Nella dedica Andreini si richiama alla sua prima opera, *La Florinda*, dedicata al conte di Fuentes, allora governatore di Milano e grande ammiratore della moglie Virginia, in onore del quale il primogenito della coppia era stato chiamato Enrico: «Negli anni miei più floridi, alla memoria immortale dell'illustrissimo ed eccellentissimo signore Conte di Fuentes (che sia in Cielo) dedicai la *Florinda*, mia tragedia, fiore di drammatica imitazione, ed oggi (siami lecito il presumer tanto) dedico e sacro all'Eccellenza Vostra la *Rosa*, scenico e boschereccio avvenimento»<sup>111</sup> – dove il concetto di *drammatica imitazione* ci riporta alle categorie mazzoniane e, ovviamente, aristoteliche *in primis*.<sup>112</sup> Nell'avvertimento «a chi legge», la *Rosa* stessa viene definita una «drammatica fizione» sbocciata in un «teatro boschereccio», destinata 'comicamente' a portare gioia e diletto, «soave» anche in termini di lingua e stile, spaziando tra «motti gravi e faceti». Il richiamo quasi a contrasto al primo dramma, pubblicato negli anni «più floridi» – letteralmente, con *Florinda* ancora viva –, fa presagire, specie dopo il silenzio dell'anno e

<sup>110</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia di Gio. Battista Andreini, fra Comici del Sereniss. Duca di Mantoua detto Lelio. Dedicata a gl'Illustrissimi Sig. Consorti Padroni miei Colendiss. il Sig. Co. Odoardo & la Signora Donna Maria Pepoli*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1634, pp. 3-4 (I, 1).

<sup>111</sup> ID., *La Rosa, comedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Tra Comici Fedeli detto Lelio. Dedicata all'Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Sig. D. Diego Felipez de Guzman, Marchese de Leganes, Governatore dello Stato di Milano &c.*, Pavia, Giovan Andrea Magri, 1638, s.n.p. (dedica), c. A2r.

<sup>112</sup> SCARPATI, *Icastico e fantastico...*, cit.

mezzo precedente (durante il quale perdiamo le tracce di Andreini), che, anche al di fuori del *topos modestiae*, la *Rosa* si tratti di un'opera «leggera»<sup>113</sup>: un tentativo quasi 'veloce' di recuperare in qualche modo una protezione nella antica base milanese, nell'affannosa ricerca di protettori, a mano a mano che gli antichi si allontanavano.<sup>114</sup>

Ben dopo gli anni più floridi della gioventù, la tensione andreiniana al mostruoso stravagante permane fin nell'ultimissima opera drammatica, pervenutaci solo manoscritta, de *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*.<sup>115</sup> Gli editori moderni, Luciano Mariti e Silvia Carandini, nelle loro introduzioni al testo sottolineano bene la mescolanza calibrata e insieme audace di fonti e generi, quasi concentrando in un canto del cigno tutti i campi drammatici attraversati da Andreini lungo la sua carriera: sacra rappresentazione (*e contrario*, un'ascesa titanica che finisce in caduta), commedia dell'arte, commedia regolare (e commedia spagnola), melodramma, pastorale (boschereccia e marittima). Proprio in apertura al dramma Andreini recupera un'ultima volta l'immagine del mostro e anche, su scia badoariana, l'associazione tra mostri e giganti, titani: nel prologo incontriamo infatti i giganti Encelado e Tifeo, o Tifone, intenti a lamentarsi e congiurare contro l'Olimpo, tipicamente ripresi nel loro atteggiamento di figure ribelli a Dio/Giove, il quale con il suo fulmine (immancabile nella tradizione del *Don Giovanni*, a partire dall'*Ateista fulminato*) li aveva scaraventati giù dal monte Olimpo che avevano cercato di espugnare. Sin dall'antichità classica Encelado e Tifeo sono parzialmente antropomorfi, metà umani e metà bestiali, 'mostruosi'; ma una ragione in più per avvicinarli al terzo genere 'mostruoso' risiede anche nel possibile parallelo con l'*Adone* mariniano, specie al primo canto, in cui appaiono, subito dopo un rimando all'allusione virgiliana tra le armi di Tifeo e di Amore,<sup>116</sup> immediatamente prima del momento in cui Amore corre a domandare una saetta al padre zoppo, intento al lavoro nella sua fucina con i ciclopi; tale figurazione della fucina ritorna nel settimo canto (58-60), quando Amore inventa la musica prendendo ispirazione dal ritmo dei colpi del dio fabbro e dei suoi aiutanti monoftalmi. Nello stesso prologo di Andreini troviamo Vulcano e i ciclopi occupati nella fucina, da dove rifiutano senza tante cerimonie la richiesta posta dai giganti di unirsi alla congiura, nel frattempo cantando il solito inno dell'ubriachezza (in sdruciolli). Tifeo, infine, funziona perfino da sineddoche anticipatrice dell'intera trama, lui incarnazione stessa del mito del *Don Giovanni*, in quanto figura sia di ribelle al Cielo, dotata di 'forza' paragonabile alle armi di Amore, sia, viceversa, della statua vivente che condannerà *Don Giovanni* alla caduta:

TIFEO: Son di schiatta immortale, io son Tifeo,  
che qual Sciron novello  
tutte l'ossa ho 'npietrite, anzi che tutto  
fatto qui Niobe io sono;  
e benché pietra io sia,  
forma lingua di sasso umano suono.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> BRAGATO, *La drammaturgia sperimentale...*, cit., p. 166.

<sup>114</sup> M. SCHINO, *La tradizione*, in SCHINO, TAVIANI, *Il segreto della Commedia dell'Arte...*, cit., p. 108.

<sup>115</sup> Mi permetto di rimandare ad A. MUNARI, *La statua animata: dalla Bibbia al mito classico e ermetico, fino alla scena barocca*, intervento al XX Congresso ADI – Associazione degli Italianisti *La letteratura italiana e le arti* (Napoli, 7-10/09/2016) nel panel "La letteratura biblica e le arti", in corso di pubblicazione.

<sup>116</sup> G. B. MARINO, *Adone* I, 17; X, 268; XIII, 258; insieme in XVIII, 31; XVIII, 142; XIX, 172. Cfr. ed. a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, con relative note.

<sup>117</sup> G. B. ANDREINI, *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, in CARANDINI, MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura...*, cit., pp. 393-682: 400-401 (prologo), vv. 46-51.

## **L'*Ismenia*: un'«opera reale e pastorale»**

### ***Panoramica dell'opera: storia (antefatti e trama), personaggi, ambientazione, struttura e forma***

L'*Ismenia* risulta sin dal primo sguardo un'opera paradossale, complicata internamente da tensioni e contraddizioni evidenti: ambientata in un esotico nord europeo, come il *Re Torrismondo* tassiano e l'*Arrenopia* di Giraldo Cinzio, si rifà però al modello di un testo ibrido caratterizzato da una vena comico-parodica qual è la *Roselmina* (1595) di Leoni, «favola tragisatiricomico» ambientata, come l'*Ismenia*, in un'Ibernia cavalleresca – ma narrata in prosa, mentre l'*Ismenia* è in versi. Prima di dedicarci alla storia del testo, all'analisi contenutistica e formale, al sottobosco legato tanto alla teoria quanto alla pratica teatrale in senso stretto, alla collocazione del dramma rispetto all'intera produzione andreiniana e dell'epoca, sarà bene fornire subito un colpo d'occhio sulle linee fondamentali del testo, per dare una prima idea riguardo alla 'densità' dell'opera.

La trama, molteplice più che complicata, nasce da antefatti decisamente tragici, spiegati debitamente nell'argomento del dramma: il re scozzese Aidano, padre di Filandro, ha ucciso e spodestato il re inglese Cazimiro (variante di Casimiro), marito della maga Ismenia, costringendola a fuggire per mare con la figlia piccola, Ermilinda (così chiamata qui, ma nel dramma compare spesso invece il nome di Erminda), arrivando in Irlanda: posta qui la sua base, una lugubre roccaforte, l'incantatrice affida la figlia, soprannominata ora Lilla, alle 'ninfe' del luogo e si dedica a mettere in atto la sua vendetta contro l'usurpatore scozzese, incitando magicamente il re francese ad attaccare e sconfiggere lo stesso Aidano. Il sovrano scozzese, disperato, manda in Francia un'ambasceria comandata dal figlio, offerto in pegno di fedeltà al re francese come ostaggio; in seguito a una tempesta, però, Filandro naufraga in Irlanda – e, con lui, quel che resta del suo seguito: il fido generale Learco e il Dottore Balestroni, ambasciatore e consigliere regio, oltre a varie altre 'maschere' della commedia dell'arte, tutte poste al servizio del principe, ossia Pantalone, Pedrolino, Arlecchino (scritto Arlechino), Bernetta. In Irlanda Filandro si innamora di Lilla (e Learco della ninfa Nisa), decidendo perciò di convertirsi per sempre all'umile vita pastorale in quella nuova Arcadia che è l'Ibernia (Irlanda), le cui leggi locali appunto impongono ai forestieri di farsi ufficialmente 'cittadini' del luogo, se interessati alle nozze con donne indigene.

A questo punto iniziano le vicende narrate dal dramma; tuttavia, tra l'argomento e la scena iniziale del primo atto è collocato un prologo che rappresenta una specie di scena a parte, quasi un *masque*, che risalta in particolare per il fatto di porre le divinità olimpiche su uno sfondo nordico, in una specie di antefatto paradossale dal significato quasi simbolico, come vedremo, animato da un sincretismo tutto barocco fra mitologia mediterranea e nordica (in maniera per certi versi simile ma con effetti diversi rispetto alle ninfe «alpestri» del *Re Torrismondo*). Questo prologo è collocato sempre in Irlanda, un'Irlanda le cui coste e terre sono battute da una tempesta inclemente, inusuale, dato il tempo sempre primaverile e dolce dell'isola: lo sconvolgimento climatico è dovuto all'ira di Giunone, che ha assistito al tradimento del marito Giove con Flora, amante delle verdi distese irlandesi. Accorre Venere, qui presentata come patrona d'Ibernia, a pregare Giunone di abbandonare la sua ira: Venere accetta la condizione di tenere a bada il figlio Amore, purché Giunone in cambio faccia tornare il bel tempo sull'isola. Concluso l'accordo tra le due dee dell'amore e del matrimonio, i venti invernali cedono il posto a quelli primaverili, con un coro di 'venti fanciulli' a chiudere il prologo.

Prende finalmente avvio la narrazione vera e propria, suddivisa canonicamente in cinque atti. Il primo si apre sul rito di ‘battesimo’ con cui Filandro, Learco e il Dottore assumono ufficialmente, insieme a nuovi nomi (nell’ordine, Tirinto, Sireno e Montano), il titolo di abitanti d’Arcadia, nella prospettiva, per i due nobiluomini più giovani, di sposare le donne amate – che, si scoprirà poi, non hanno il minimo interesse a ricambiare: Nisa si mostra ben disponibile ad amare (ma, verrà fuori più avanti, è già invaghita di un pastore di nome Alcone, oltre a mostrare un’indole alquanto mutevole) e rimprovera Lilla, tipica ninfa dedita invece solo alla caccia e a Diana, che però, appena rimasta sola, viene piegata nel suo ‘orgoglio’ alla sudditanza verso Amore e Venere, indignati alla sua mancanza di rispetto e subito pronti a intrappolarla in lacci amorosi, senza nemmeno permetterle di capire esattamente di chi sia caduta innamorata. Nel frattempo compare in scena Pantalone, disperso fra le selve dell’isola, intento a seguire le indicazioni dell’eco, convinto che si tratti di una persona reale. Nisa e Lilla incontrano poi il Dottore e Pedrolino, che si sono ritrovati dopo lo smarrimento del naufragio: il gruppo decide di giocare a moscacieca, ma Nisa e Lilla tirano uno scherzo ai due, mandando dei mostri a sostituirle proprio al momento di togliere le bende dagli occhi del Dottore e di Pedrolino, ovviamente spaventando i due poveretti.

Solo ora, all’inizio del secondo atto, compare in scena la protagonista omonima del dramma, furibonda dopo aver scoperto l’amore della figlia per il principe scozzese, già pronta a vendicarsi: mentre Filandro e Learco discutono dei loro sogni d’amore, Arlecchino rifiuta il corteggiamento insistente di Bernetta, la quale non riesce ad accettare che l’amato, pure lui convertito alle leggi arcadiche, sia ora dedito solo alla caccia. Affranta, Bernetta incontra Pantalone, pure scampato al naufragio, con cui architetta uno scherzo ai danni di Arlecchino e Pedrolino, che alla vista di Pantalone, credendolo morto da tempo, lo scambiano per un fantasma; lo scherzo viene poi ripetuto ai danni del Dottore. Proprio nel momento in cui le maschere, finito il tempo dei giochi, festeggiano di essersi ritrovati, arrivano dei satiri famelici a terrorizzare tutti sul serio: li salva solo l’arrivo della maga Ismenia in persona, tanto benevola da offrire poi, per ristorare i personaggi, un banchetto... che alla fine prende fuoco, per uno strano incidente (descritto in termini scenici di resa drammatica, ma non spiegato narrativamente nelle sue cause, involontarie o meno), facendo scappare tutti.

Il terzo atto torna a concentrarsi sulle speranze amorose coltivate dai nuovi abitanti d’Arcadia, in particolare Learco, che però viene brutalmente rifiutato da Nisa, già innamorata e poco propensa a mantenere la parola data, specie se data a uno straniero. Ismenia si rallegra della delusione di Learco – che nel frattempo impazzisce di dolore – e imbastisce una trappola ai danni delle varie coppie innamorate, creando un cerchio magico che causa separazione e odio, portando gli amanti maschi a scacciare e maledire le innamorate: così succede a Filandro e Lilla, poi pure a Bernetta e Arlecchino (che finalmente Pantalone ha nel frattempo convinto ad assecondare le preghiere amorose di Bernetta, promettendogli di progettare una via di fuga da quella Arcadia così restrittiva nelle leggi su amore e forestieri). L’atto è ancora una volta concluso da uno scherzo di Nisa e Lilla ai danni delle maschere dell’arte: Pedrolino, Pantalone e il Dottore le sfidano a una gara di canto, conclusa da Lilla, che con i suoi dolci versi fa addormentare le maschere, poi portate via da degli spiriti dietro suo ordine.

Il quarto atto si apre con la comparsa di un altro mago, Ruspicano, incantatore scozzese giunto in Ibernica in groppa a un ippogrifo, pronto ad aiutare il principe Filandro nella sua lotta contro l’ostile Ismenia, stabilendo anche lui subito la propria base sull’isola, come tempo prima aveva fatto Ismenia: un tempio in onore di Amore, contrapposto anche simbolicamente alla mortifera rocca della maga. Prima di affrontare qualsiasi altro problema, Ruspicano guarisce Learco della sua follia, che l’aveva costretto a inseguire e perseguitare chiunque incrociasse il suo cammino – le maschere dell’arte in primis. A Learco, rinsavito, Ruspicano consegna una clava e un anello magico, armi che gli garantiranno la vittoria tanto nella battaglia contro Ismenia – per cui Ruspicano lo elegge suo campione contro il satiro Ulfone,

vassallo di Ismenia – quanto nella conquista di Lilla, che subito cede al potere amoroso dell’anello<sup>118</sup> e si dichiara pentita del proprio comportamento verso Learco; ma proprio quando Learco può finalmente abbracciare Nisa, un mostro di Ismenia rapisce la ninfa. La stessa disavventura, con il rapimento della donna da parte di un mostro di fronte agli occhi dell’amante, subito prima di abbracciarsi, capita anche a Filandro con Lilla e ad Arlecchino con Bernetta, appena riconciliatisi dopo le incomprensioni causate dal cerchio magico. Il Dottore, sopraggiunto, ascolta il resoconto delle vicende di Arlecchino e dichiara la necessità di scappare da quell’Arcadia tutt’altro che arcadica, rimpiangendo la sua Bologna: fa a malapena in tempo a finire il suo lamento che il mostro torna, accompagnato da satiri, rapendo pure Arlecchino.

Il quinto atto si apre con Lilla prigioniera della madre, che la rimprovera aspramente per il ‘tradimento’: quando Lilla si rifiuta di rinnegare l’amore per Filandro, la madre le promette tremende punizioni e la disconosce (in realtà mentendo, dato che l’affetto per la figlia è più vivo che mai, come rivela la maga in disparte). Ismenia elegge, appunto, il satiro Ulfone come campione nella lotta contro i suoi nemici: il satiro sventa prima il maldestro tentativo di liberare i prigionieri azzardato da Pedrolino, il Dottore e Pantalone (cui Arlecchino, dalla finestra della torre in cui era rinchiuso, aveva descritto le vicende che avevano portato alla cattura sua e degli altri prigionieri); poi Ulfone combatte contro Learco stesso, che vince, portandogli via il ‘velo’ (‘vello’, secondo Stefano Moretti<sup>119</sup>) d’oro che Ismenia aveva dato al satiro in pegno come simbolo, per così dire, di vassallaggio. I prigionieri vengono liberati, ma Ismenia non si arrende: deve intervenire Ruspicano, intraprendendo un duello di magia direttamente con la maga. Ad ogni attacco dell’ex regina inglese, che rifiuta le profferte di pace dell’altro, Ruspicano risponde con incantesimi che annullano gli effetti magici operati da Ismenia; infine, Ruspicano sfodera un fucile e batte fuoco contro Ismenia, invocando infine una tempesta di piogge e lampi contro la rocca dell’incantatrice, che svanisce. In seguito alla vittoria di Ruspicano compaiono gli dei in scena: Giove, sancendo la sconfitta dell’arroganza debitamente ‘fulminata’, incarica Venere e Amore del lieto fine; le due divinità decidono le sorti delle coppie di innamorati, destinate a sposarsi (imponendo a Ismenia, fra l’altro, le nozze con Aidano) una volta tornate in patria, dove si racconteranno a tutti le avventure vissute. Il lieto fine è celebrato da un coro di giovani pastorelli, che inneggiano ad Amore.

Come si vede, la trama non è basata sulla complicazione degli intrighi tipica delle commedie, ma sulla forza simbolica delle ‘questioni drammatiche’ affrontate – avvicinando quindi l’opera a una pastorale – e sulla ripetizione degli schemi, *pattern* drammatico tipico della commedia dell’arte (e anche quindi delle pastorali rappresentate dai comici dell’arte), tra l’altro mostrando spesso contraddizioni, a livello microscopico e macroscopico, che possono trovare spiegazione solo sul piano teorico (per esempio l’innamoramento di Lilla senza sapere chi sia esattamente l’amato, in nome di un amore letteralmente ‘platonico’, o la vittoria di Ruspicano grazie a un colpo di fucile – simbolo della modernità, a maggior ragione in un’ambientazione altomedievale! – che però non pare uccidere né ferire gravemente Ismenia; per non parlare degli anacronismi storici, appunto, e pure geografico-culturali, con la

---

<sup>118</sup> Vd. *La Ferza*, p. 520: «L’anello è simbolo d’amore».

<sup>119</sup> S. A. MORETTI, «*Arcadia maledetta*». Ismenia, *La Tempesta e l’utopia cortigiana di Giovan Battista Andreini*, pubblicato il 24/11/2009 su [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it), poi in «Annuario Internazionale della Commedia dell’Arte», 3, 2010, Firenze, Olschki, pp. 41-62. Il saggio di Moretti tocca molti punti interessanti dell’*Ismenia* (da lui definita «l’ultima importante creazione drammatica che Andreini diede alle stampe» considerando che «la seguono infatti soltanto alcune riedizioni [...]» di altre opere), oltre alla questione delicatissima della relazione con Shakespeare – solo per citare qualcuno di questi punti: il discorso sull’utopia arcadica e il rapporto di questa con la realtà urbana/cortigiana, la lotta delle passioni e il valore della civiltà, l’intento metateatrale dietro i singoli personaggi o episodi e l’opera intera.

trasposizione diretta di moduli mediterranei in ambito nordico) o che possono essere confortate sul versante della pratica teatrale, la quale nel concreto lascia passare senza troppi problemi molti dettagli che nella versione per iscritto possono emergere a un'attenta lettura (il fatto che Ruspicano parli del campione di Ismenia, Ulfone, *prima* della scena in cui la maga elegge il satiro come tale, senza che si spieghi precisamente se gli eventi di Ruspicano e di Ismenia stiano succedendo in contemporanea o in successione; la svista per cui Ismenia dice di voler gettare Lilla in una prigione sotterranea, mentre poi vediamo la fanciulla rinchiusa in una torre; e così via).

A rendere possibile questo schema iterativo contribuisce la folta e variegata schiera dei personaggi, suddivisi nella stampa in due grandi 'macrogruppi'. I personaggi del prologo sono di natura divina o comunque sovrumana, di stampo mitologico-classico, ossia Giunone, Venere, Amore, i venti di Verno, Borea e Aquilone, e quello primaverile di Zefiro, sposo di Flora, tutti sotto il governo di Eolo, compreso un coro di venti fanciulli; risalta con un contrasto squisitamente barocco la loro origine (e mentalità) tutta mediterranea sullo sfondo nordico dell'isola irlandese. I personaggi del dramma sono invece per la maggior parte umani o comunque di origine terrena, se pur selvatica o bestiale, con solo brevi comparse di Venere, Amore (o Cupido) e perfino alla fine Giove stesso, in momenti cruciali della storia, per la precisione la sottomissione di Lilla alle leggi di Amore e il lieto fine. Il numero e la varietà delle figure impedisce un riscontro preciso con persone storiche di attori o attrici, già ostacolato dalla circostanza biografico-cronologica, che pone quest'opera all'altezza degli anni Trenta, quando Andreini emerge da una serie di mesi, per non dire anni, di silenzio assoluto o almeno relativo, senza alcuna notizia documentaria, in particolare niente sulla sua compagnia di comici: da notare come sia il frontespizio sia la dedica dell'*Ismenia* siano firmati dall'autore solo con nome e cognome, senza la solita espressione formulare «tra comici Fedeli detto Lelio» o simile. Si tenterà qui, tuttavia, una presentazione dei personaggi in riferimento alla trama e, se non altro, alla tradizione attoriale precedente.

Ismenia è la maga ed ex regina inglese protagonista: un nome di origine, anche questo, mediterranea, assonante con quelli di Ismene (sorella della famosa Antigone) e del mago tassiano Ismeno, già compariva come nome di una ninfa innamorata di Montano (nome qui ripreso, in senso comico-parodico, per il battesimo arcadico del Dottore) ne *Gli intricati* di Luigi Pasqualigo del 1581, un importante precedente pastorale che affiancava personaggi alti a figure basso-realistiche, il tutto sotto la regia di una maga, come vedremo meglio più avanti: su questa opera aveva certo avuto un influsso un famoso poema pastorale dello spagnolo George de Montemayor, *Diana* (1559), incentrato sull'amore (ostacolato) di un pastore, Sireno, per la fanciulla amata, Diana. Sireno nell'*Ismenia* è il nome pastorale di Learco, con cui torniamo alle radici etimologico-mitologiche greche, precisamente a un episodio ovidiano che ancora Dante ricorda (*Inf.* XXX, vv. 1-8): Learco è figlio di Ino e di Atamante, il quale uccide il bambino per un'improvvisa pazzia provocata da Giunone, come al solito infuriata per il tradimento del marito con Semele, sorella di Ino, e per il fatto che Atamante si sia preso cura del piccolo Dioniso, nato dalla passione fra Giove e Semele; del resto, proprio Nisa (nome 'bucolico' sin dalla VIII ecloga virgiliana, adoperato anche nella materna *Mirtilla*) è il nome della ninfa che alleva il neonato Dioniso, sorella di Aristeo. Learco in realtà è anche un nome che già circolava nella commedia dell'arte: così si chiama, per esempio, il padre di Mario, nemico del conte Aurelio protagonista dello scenario *L'ateista fulminato*. Soprattutto, era stato il nome di un principe della *Florinda*, la tragedia di Andreini, innamorato segretamente della protagonista, in un amore destinato ovviamente a un fine ben tragico. Anche Filandro, altro nome di origine greca ricorrente nelle commedie dell'arte (per esempio *Le burle di Filandro*, *La pazzia di Filandro*, quest'ultimo tra l'altro portato da Ferdinando

Neri come esempio di scenario ‘magico’<sup>120</sup>), era stato un personaggio nella *Florinda*, precisamente il fratello dell’omonima protagonista (interpretata, ovviamente, da Virginia Ramponi), parte recitata<sup>121</sup> proprio da Giovan Battista Andreini. Filandro si ribattezza Tirinto, che già nel 1600, con la favola pastorale *I fidi amanti* di Ascanio Ordei, era nome di pastore.

Lilla pure è nominativo tipicamente pastorale (si pensi per esempio all’idillio pastorale di Marino intitolato *La bruna pastorella*, con una ninfa Lilla come protagonista, innamorata di Lidio; ma anche allo *Stato rustico* di Gian Vincenzo Imperiali, coinvolto in un gioco di riprese letterarie nell’*Adone* di Marino),<sup>122</sup> nome qui nell’*Ismenia* posto come abbreviazione ninfale di Ermilinda, che con leggere variazioni grafiche (Ermelinda, Ermellinda) compariva già nel contesto pastorale della *Centaura* e nella più cronologicamente vicina *Rosella*, e avrebbe fatto una breve ricomparsa nel *Nuovo Risarcito Convitato di pietra*:<sup>123</sup> Ermilinda, o Erminlinda, proviene proprio dall’area linguistica – finalmente! – germanica, ricordando in particolare una regina dei Longobardi e d’Italia (VII secolo) di origine anglosassone, abbastanza famosa da diventare materia di un dramma in musica a lei intitolato nel 1679 (quando già il melodramma sta attraversando la sua fase di gusto ‘storicheggiante’), opera del librettista Marco Morosini. Nel testo in versi Ermilinda viene, forse anche per ragioni metriche, abbreviato in Erminda, con il valore aggiunto di richiamare fonicamente due personaggi femminili epico-cavallereschi tipicamente associati a fughe elegiaco-pastorali e baroccheggianti, ossia Erminia e Armida.

Ben riconoscibili, seppur non nelle identità attoriali, sono invece le maschere dell’arte,<sup>124</sup> che qui spesso ricevono oltre che un nome anche una storia e un’origine. Trionfa innanzitutto, di fronte al pubblico di compatrioti bolognesi, il Dottor ‘Carciofalo Balestroni’, presentato con un nome ridicolo (carciofo, ‘carciofalo’) seguito da uno dei suoi nominativi più comuni nel Seicento, Balestroni;<sup>125</sup> era un Dottore anche quel Giovanni Rivani che aveva volentieri prestato il proprio nome ai paratesti andreiniani, e non l’unico Dottore a collaborare con i Fedeli, ricordando un altro attore legato alla compagnia di Andreini, Bartolomeo Bongiovanni. Se spesso il Dottore viene soprannominato Graziano, nell’*Ismenia* l’identità di Balestroni, nome unico o raro almeno nella produzione drammatica scritta di Andreini, permette di costruire alle spalle del personaggio un suo intero *curriculum vitae* personale, completo di origine familiare (figlio di «Madonna F’lippa» e «so mari m’ssier Lippa», I, 1, v. 632), stato patrimoniale e possedimenti territoriali, *cursus studiorum* ed esperienze professionali, culminate con il ruolo di consigliere del re Aidano, il tutto decantato in toni che assimilano il Dottore a un *miles gloriosus* di tipo intellettuale, vestito della sua ‘armatura’ accademica – il berretto dottorale, la pelliccia costosa. Un altro personaggio vicino ad Andreini, almeno all’Andreini della vecchiaia, è Pantalone, il mercante veneziano, in passato

---

<sup>120</sup> F. NERI, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, S. Lapi, 1913, pp. 15-16, 45-53.

<sup>121</sup> S. SCHOENBAUM, *Essays principally on dramatic theory and form*, Evanston, Northwestern University Press, 1969, p. 171.

<sup>122</sup> E. SELMI, «Suona, sampogna, suona e rompi e spetra»: variazioni ‘pastorali’, liriche e sceniche nello *Stato Rustico* di Gian Vincenzo Imperiali e dintorni, in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 700-721.

<sup>123</sup> *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, p. 671.

<sup>124</sup> F. LUISON, *Iconografia ed iconologia delle maschere della Commedia dell’Arte e della tradizione carnevalesca nell’arte dal XVI al XX secolo. Artisti e correnti artistiche a confronto*, tesi di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca’ Foscari Venezia, relatore N. Stringa, a.a. 2014/2015 (2016).

<sup>125</sup> A. D’ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup> (rist. anast. Roma, Bardi, 1966), vol. II, p. 445: Balestron era uno dei nomi di Dottori teatrali più famosi nel Seicento. Nella stampa dell’*Ismenia* in realtà si trova scritto ‘Carchiofalo,’ ma la pronuncia del nome, in dialetto, probabilmente prevedeva una palatale, ragion per cui si è regolarizzata la grafia, nell’edizione del testo, togliendo la *h*.

spesso impersonato da Federico Ricci, fra i Fedeli – ma sappiamo che appunto Andreini stesso in età avanzata avrebbe assunto questo ruolo di ‘vecchio’ –: qui viene ritratto come un signore di buon cuore, per quanto un po’ vivace e ficcanaso; interessato ad affari e mercanzie, letteralmente ‘imparentato’ con il mestiere dell’usura, ma in gioventù già *nicolotto*, cioè cittadino veneziano della ‘fazione’ popolare, e allo stesso tempo vagamente legato alla causa scozzese. Servitori veri e propri di Filandro sono invece due tipiche figure di *zanni* (da *Zuan*, ‘Gianni’, diffuso nel contado veneto-lombardo), cioè villani o facchini ignoranti, originari delle campagne bergamasche: nella tradizione Arlecchino è il servo sciocco, protagonista di momenti burleschi e ridicoli, reso famoso dall’attore Tristano Martinelli, mentre Pedrolino (o Frittellino, come tale impersonato da Pier Maria Cecchini) è il servo furbo, macchinatore di intrighi,<sup>126</sup> qui entrambi ricevono, come il Dottore, un approfondimento biografico, se non psicologico, con Pedrolino che ricorda «Zambù me pàder, / Gnesa me mader, / Zannul fradéll, / quatter soréll», insieme a tutte le sue care valli del nord Italia, e Arlecchino che pure pensa ai genitori, «Zan Capella» e «la Pedrina bella» (*Ismenia* II, 8, vv. 604-607, 643-644). Bernetta invece è una figura di servetta furba, ‘innamorata’ – servetta giovane, non fantesca anziana –, nome associato in genere all’attrice Urania Liberati (che ricopriva tra i Fedeli il ruolo di seconda innamorata;<sup>127</sup> bisognerà tenere a mente, per l’*Ismenia*, questa sua ambiguità tra figura secondaria di serva e protagonista nei panni di innamorata), nome di serva che già si trova in altre opere famose di Andreini, come *Amor nello specchio*: qui nell’*Ismenia* non è solo una spalla delle più nobili protagoniste, ma offre una sorta di controcanto interno al filone amoroso principale della trama, vivendo, in una sorta di parallelo socialmente e letterariamente ‘abbassato’, le stesse avventure delle ninfe e principesse. Altri personaggi ‘bassi’ – pastoralmente bassi, a differenza delle maschere, comicamente basse – sono i satiri: riconosciamo Volano, nome di un messaggero infernale nell’*Adamo*; gli altri hanno nomi dal sapore in qualche modo bestiale e selvatico, pur solo per effetto quasi onomatopeico – Rampaccio significa ‘grappolo d’uva’, *rampazzo* in toscano (con la stessa radice di ‘arrampicarsi’), magari in un rimando al modo di dire per cui una persona fatta ‘a rampazzo’ ha strani modi di agire, quasi a caso; Grignacco forse sta per *sgrignaccio*, ‘riso malevolo’;<sup>128</sup> lo stesso mago buono, Ruspicano (forse da \**ruspicare*, ‘raspare’,<sup>129</sup> oppure per assonanza con *aruspice*, *aruspicare*, riferito all’arte divinatoria etrusca), prende in prestito il suo nome dall’*Adamo*, dove rappresenta il demone dell’ira; Ulfone è un nome nordico (Ulf è svedese, letteralmente ‘lupo’, per esempio nome del marito di S. Brigida di Svezia, italianizzato talvolta appunto in Ulfone); era un nome già noto alla commedia dell’arte, dallo scenario sulla *III parte dell’Orseida* (ne *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala), con Ulfone

---

<sup>126</sup> G. PADOAN, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, in ID., *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, pp. 81-110: 81-84. A. MIGNATTI, *La maschera e il viaggio: sull’origine dello Zanni*, con presentazione di A. M. Testaverde (pp. 9-12), Bergamo, Moretti & Vitali, 2007, testo che studia (anche) le fonti letterarie e teatrali riguardanti lo Zanni con un interessante taglio storico-culturale e antropologico: in particolare si vedano sullo Zanni nel Cinquecento le pp. 23-31, sull’evoluzione del suo ‘ritratto’ verso fine Cinquecento-Seicento-inizio Settecento le pp. 155-160 e infine sul nome stesso di Zanni, variamente legato a ‘Giovanni’, le pp. 33-64.

<sup>127</sup> *La commedia dell’arte: storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957-61, 6 voll.: IV vol. (1958), p. 451. R. G. ARCAINI, *I comici dell’arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-326: 291.

<sup>128</sup> Vd. alla voce *reydo* in G. VITTORI, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española = Thresor des trois langues, francoise, italiene, et espagnolle*, Anvers, Corneille Lectin, 1614.

<sup>129</sup> F. MARRI, *Glossario al milanese di Bonvesin*, Bologna, Pàtron, 1977, p. 173.



re d'Arcadia, figlio di una ninfa (Dorinda) e di un orso.<sup>130</sup> Per omoteleuto gli si affianca Albione, forse derivato in qualche modo dalla stessa radice dell'anglica terra nordica in cui si apre l'argomento con le premesse della storia, 'Albione'.

Se gli antefatti hanno come teatro entrambe le isole britanniche, il dramma vero e proprio si svolge interamente in Irlanda, un'arcadica 'Ibernia'. Nell'immaginario comune e soprattutto letterario, nutrito da una parte di favole cavalleresche (in primis il ciclo bretone) e di leggende agiografiche dall'altra, l'Irlanda era concepita come un'isola favolosa, luogo di magie e di apparizioni demoniache, eppure allo stesso tempo terra sacra, patria di S. Patrizio, dove nessuno muore e niente si corrompe (concorrendo al mito di Avalon); pur collocata così a nord, l'isola era famosa per il clima temperato, la fertilità delle verdi distese, coronate da grandi riserve lacustri – con l'unica eccezione delle tempeste e dei venti che agitavano il mare circostante. Le contraddizioni si estendono alla caratterizzazione della popolazione irlandese, suddivisa da sempre in due: gli indigeni delle terre centrali, uomini selvatici, bestiali, ladri, perfino incestuosi o adulteri, addirittura antropofagi; gli abitanti più raffinati delle coste, ospitali, civili, obbedienti alle leggi, quasi civilizzati, di fronte all'avanzare della 'tirannia' inglese, stabilita definitivamente nel 1603, al termine della conquista elisabettiana dell'isola (si noti che Ruspicano definisce il dominio di Ismenia sull'isola «tirannico impero» de «l'anglica regina», *Ismenia* IV, 4, vv. 292, 298) – in genere la differenza tra questi due stereotipi irlandesi era determinata dall'essere o meno sottoposti all'influenza inglese (cosa che poneva pure un dilemma di ordine religioso, nella contrapposizione dei cattolici irlandesi contro i protestanti inglesi), anche se comunque già nelle primissime fonti si rileva questo carattere 'bipolare' della popolazione, insieme bestiale e civile, selvatica e ospitale (satiri e pastori, insomma): unico tratto costante è la fierezza per la propria libertà, parola ricorrente nei testi che li descrivono dall'antichità fino al primo Seicento.<sup>131</sup>

Andreini, l'autore della *Centauro*, non poteva perdere l'occasione di rappresentare una terra così intrinsecamente ibrida e paradossale, portando alla luce tutte le contraddizioni di questo mito idillico ma sotteraneamente inquietante nel suo lato sovranaturale, pur lento a mostrarsi: l'Arcadia di Andreini, sì libera e favolosa rispetto alla società cortigiana e urbana, produrrà non solo satiri, ma veri e propri mostri. Inoltre, l'ambientazione 'insulare' era particolarmente amata da Andreini per la sua versatilità, incarnata nella vivace Venezia, protagonista di molte sue opere (*La Venetiana*, *La Ferinda*, *Le due comedie in comedia*, *La Campanaccia*): qui viene giocata in diverse direzioni, innanzitutto direzione magico-soprannaturale/divina (con le divinità, i maghi, i mostri), direzione marittima (per cui Arlecchino e il veneziano Pantalone, in particolare, si prestano a un gusto ittico e piscatorio, con derive allusive basso-realistiche talvolta decisamente lascive), direzione selvatico-pastorale (ninfe e pastori), di stampo addirittura comunitario, se non propriamente civile, considerata la presenza di diverse comunità di pastori che popolano l'isola. Come sempre nelle pastorali, il tempo del racconto è un momento festivo,<sup>132</sup> favorevole ad incontri, rituali e occasioni speciali, proprio nel «giorno» che «si festeggia a Citerea», *Ismenia* III, 6, v. 545 (in terra nordica!): si tratta di un tempo lungamente maturato, a partire dagli antefatti, che copre anni (quando Ismenia fugge dall'Inghilterra, Ermilinda è solo una bambina: sarà il Dottore a raccontare le lunghe guerre tra inglesi e scozzesi, poi scozzesi e francesi); il dramma anzi non

---

<sup>130</sup> TAMBURINI, *Culture ermetiche...*, cit., p. 166, sullo scenario e in generale sul significato simbolico del connubio tra una donna e un orso (nel capitolo V del libro, appunto dedicato, con un gioco di parole, a 'La morte dell'orso', pp. 151-180).

<sup>131</sup> Le informazioni su questo immaginario irlandese vengono dall'ottimo saggio di C. M. PELLIZZI, «*Ibernia fabulosa*»: per una storia delle immagini dell'Irlanda in Italia, «*Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*», I, 1, 2011, pp. 29-119.

<sup>132</sup> RICCÒ, *Ben mille pastorali...*, cit., pp. 35-36.

comincia subito dopo il naufragio di Filandro e compagni sull'isola, ma almeno un anno dopo, stando alla narrazione di Pantalone, che nel frattempo ha avuto tempo di inserirsi in una diversa comunità di pastori e convertirsi alla loro vita, attività piscatoria compresa, mettendolo nella condizione di soffrire un secondo naufragio – tempo abbastanza lungo per spiegare come, a inizio dramma, Filandro e Learco abbiano avuto modo di conoscere e innamorarsi di Lilla e Nisa.

Come da tradizione epico-cavalleresca, il clima favoloso non solo non è scalfito, ma anzi pare costruito sulle fondamenta della base storica. Sin dalle prime righe, la trama è ambientata in un'Europa del Nord dichiaratamente altomedievale: l'argomento imposta subito i termini del patto narrativo con il pubblico nel delineare – con un tono apparentemente 'scientifico' in realtà debitore più che altro verso fonti letterarie, Ariosto e suoi commentatori innanzitutto –, nel delineare l'ambientazione storico-geografica, collocando gli antefatti in Gran Bretagna. La patina storica, in ogni caso, è spesso incrinata da anacronismi anche macroscopici, accettati senza troppe criticità grazie al vago clima favoloso comportato dalla caratterizzazione della seconda isola britannica, l'Irlanda. La menzione di Aidano, vissuto «circa mille anni addietro», porterebbe a identificare il sovrano in questione forse con il re Aidan mac Gabhráin, incoronato da S. Colomba stesso, a capo del regno di Dalriada, emigranti irlandesi in terra scozzese (574-608), sconfitto dagli angli nel 603: senza pretesa di storicità stringente, ovviamente, dato che è del tutto inopportuno avventurarsi troppo nelle associazioni storiche, se non riferendole al più generale e quasi eterno clima conflittuale tra scozzesi e inglesi o alle migrazioni inglesi in Irlanda, bene o male accolte, che proprio in quegli anni stavano trovando 'compimento' con la conquista elisabettiana.<sup>133</sup>

La maggiore fra l'isole d'Europa è quella che dalla bianchezza delle sue riviere fu ne' più antichi tempi chiamata Albione, e che poi da' Britoni abitata tenne per lungo corso d'anni il nome di Bretagna, altre volte Anglia, e finalmente Inghilterra chiamata. Contiene il margine di quest'ampio suolo due grandi e poderosi regni; il primo da cui tutta l'isola riceve il nome è detto il regno d'Inghilterra, e comprende tutto il territorio che dal fiume Tueda all'onde dell'Oceano a mezzogiorno si calca. Il secondo è il regno della Scozia, il quale possiede ciò che dal detto fiume alle marine sponde poste a settentrione si estende. Circa mille anni addietro era signore di questo regno Aidano, che solo nella serie dei re scozzesi ebbe il titolo di Grande. Erano all'animo augusto di quest'eroe angusti i confini di Cornubia e Uvalia. Tutta la massa del terreno che sopravanza alla superficie del Britanico Oceano non poteva servire se non per punto o centro all'ampio giro ove aspirava dilatare la circonferenza d'una vastissima monarchia. Regnava a' suoi tempi nell'Inghilterra Cazimiro, il Felice, titolo lusinghiero, donatogli dalla pace, la qual come in asillo sicuro dagli oltraggi di guerra si era trattenuta molti lustri in questo florido regno. L'assistenza di questa dea l'avea renduto colmo d'ogni dovizia, onde l'opulenti ricchezze incitavano i popoli a continui giuochi, conviti e feste, e gli facevano dimenticare affatto gli esercizi di Marte, il che rendeva le forze del paese altrettanto deboli quanto erano vigorose quelle della Scozia, di continuo essercitata ne' maneggi dell'arme. (*Ismenia*, argomento dell'opera).

Sin da questo inizio, l'argomento imposta la narrazione su un tono colto, letterario, 'scritto' (per approfondire il quale si rimanda alle precisazioni nel commento al testo), quasi sulla scia cesariana del *De bello gallico*, iniziando il racconto di una guerra fra popolazioni, e soprattutto fra grandi personaggi, con la descrizione etnico-geografica, perfino psicologica, del *setting*, secondo l'antica idea tacitiana per cui 'l'impero alla fine della decadenza', saturo della propria abbondanza, è sopraffatto dai più fieri e feroci barbari. È interessante notare la compresenza di due *unica* in apertura dell'*Ismenia*: la presenza di un argomento, comune negli scenari dell'arte e nel teatro accademico o librettistico (argomento nell'*Ismenia* inteso

---

<sup>133</sup> MORETTI, «*Arcadia maledetta*»..., cit.

non come riassunto della trama, ma come esplicazione degli antefatti), rappresenta un *hapax* nella produzione drammatica andreiniana, dove in genere si affida la descrizione delle premesse narrative a una porzione del prologo, che spesso è però improntato, in tutto o nella maggior parte, a una funzione apologetica e/o metateatrale, di marca terenziana – dopotutto l'intero teatro andreiniano è fondamentalmente terenziano, come vedremo –; inoltre il dramma, in tale prologo (come ha velocemente rilevato già Rebaudengo), presenta uno straordinario «carattere allegorico-mitologico, con studiate realizzazioni sceniche molto suggestive, e chiuse circolarmente dagli stessi personaggi del prologo»,<sup>134</sup> in riferimento anche al fatto che Andreini separa perfino l'elenco dei personaggi del prologo da quello per gli altri del dramma, sottolineando che si tratta di due azioni ben separate, nonostante il fatto che Venere e Amore (e Giove, il quale però nel prologo non agisce ma viene solo menzionato) siano personaggi in comune tra le due parti del testo – il divino fanciullo tuttavia viene chiamato diversamente nelle due liste di personaggi, una volta Amore e l'altra Cupido, anche se poi nelle didascalie del testo drammatico si chiamerà sempre Amore, tanto nel prologo quanto nel dramma.

Ciò che preme rilevare è come nel prologo dell'*Ismenia* Andreini sviluppi in direzione drammatico-narrativa la situazione divina soprannaturale che aveva abbozzato già nel Prologo della *Centaura*, seppur in maniera molto più simbolica e meno narrativa, e che avrebbe ripreso per il prologo del *Nuovo risarcito Convitato di pietra*. Nel caso della *Centaura* ci troviamo di fronte a personificazioni mitologiche dei generi teatrali, colte in un loro presentarsi e interagire dalla funzione chiaramente metateatrale (Talia per la commedia, Pan per la pastorale, Tragedia per la tragedia, riuniti, tutti «cantando», in un abbraccio dal Sagittario, il «Centauro celeste» che rappresenta l'opera ibrida stessa). Con *Il nuovo risarcito Convitato di pietra* Andreini imporrà un vero e proprio movimento narrativo, portando in scena i vani tentativi di congiura da parte di Encelado e Tifeo, ribelli all'Olimpo, contro Giove, che li aveva sconfitti con il suo fulmine e imprigionati, finché ai ribelli non resterà che riporre le loro speranze nel nuovo titanico avversario della giustizia olimpica, Don Giovanni: in tal modo la narrazione del prologo, pur mitologico-allegorica, si lega esplicitamente alla narrazione drammatica della trama vera e propria. Nel prologo dell'*Ismenia* Andreini non fa invece cenno diretto al resto della trama o ad alcuno degli altri personaggi: l'unica apparente ripresa dagli antefatti dell'argomento è la condizione climatica tempestosa sofferta dalle coste irlandesi, qui scatenatasi per volere di Giunone, però, non di Ismenia – una situazione perfino epica, di reminiscenza virgiliana. Piuttosto che pensare a due differenti tempeste con cause diverse (per quanto poi Pantalone testimonierà il fatto che sia accaduta anche un'altra tempesta almeno, nel corso della storia o, meglio, degli antefatti suoi personali, oltre a quella che ha portato i protagonisti sui lidi ibernici), si può interpretare il prologo come chiave di lettura allegorico-mitologica dell'intero dramma. Ismenia, (ex) regina offesa lei stessa come Giunone lo è dell'Olimpo, è infatti caratterizzata lungo tutto il dramma dall'elemento del furore, non solo per le sofferenze patite a motivo della dinastia scozzese, ma anche e soprattutto per la sua ostilità verso il sentimento amoroso, da lei automaticamente associato alla lussuria, alla perdita di controllo e censurato attraverso la dedizione totale della figlia a Diana, affidata sin da bambina alle ninfe del luogo (Diana che viene pure onorata nelle selve irlandesi e nelle comunità pastorali che le frequentano, nonostante il fatto che sia Venere la vera patrona dell'isola, mostrando 'storicamente' la genesi del tipico conflitto ideologico interno allo spirito arcadico). Ismenia non ostacola solo l'amore della figlia per il principe Filandro, ma anche quello di tutte le altre coppie – comportamento forse giustificabile pensando che Learco e le maschere sono pur sempre al servizio del nemico, Filandro; tuttavia,

---

<sup>134</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 81.

piuttosto che forzare un'agenda così meticolosamente razionale sul personaggio, è meglio riferirsi alle regole drammatiche e simboliche che governano l'opera, imponendo una ripetizione degli stessi schemi drammatico-narrativi per tutte le coppie e un'evidenziazione della totale ostilità di Ismenia alla concezione stessa dell'amore in Arcadia. L'intervento di Venere a placare l'ira di Giunone, non opponendosi furtivamente ai suoi piani come nell'*Eneide*, ma cercando la rappacificazione, riporta quella tanto sospirata 'libertà' che nella storia viene continuamente invocata dagli abitanti d'Arcadia, all'inizio per sottolinearne l'apparente presenza, poi per constatarne l'assenza, di fronte alla tirannia irragionevole delle leggi arcadiche, messe in pratica da Ismenia con pugno di ferro. La conciliazione, sancita in toni quasi burocratici tra le due dee patronne dell'amore (patrone una dal punto di vista erotico, l'altra coniugale), addita nel segno dell'imeneo la direzione che sarà poi del lieto fine: le istituzioni civili, qual è quella del matrimonio, con «leggi» e «ordini», danno un senso (dinastico, tipico dell'epica cavalleresca) e una regolamentazione alla forza naturale dell'amore, convertendo in energia positiva il *furore* tanto di un'Ismenia, 'gelosa' della figlia, quanto di un Learco folle d'amore. I personaggi lasciano l'Ibernia per tornare in patria, portando con sé le fondamenta di una nuova 'arcadia', sotto un «governo» di Venere e Amore legittimato dall'unione coniugale, forti di una nuova consapevolezza sui loro ruoli, sui loro sentimenti, insomma sulle loro identità, che tanto avventatamente avevano rigettato a inizio dramma, con l'iniziazione alla vita pastorale arcadica.

Lasciando per il momento da parte il breve e denso testo della dedica, c'è un altro tipo di testo drammatico che merita di essere scandagliato: l'apparato delle didascalie e la costruzione dell'opera, con l'attenta distribuzione dei momenti canoro-musicali e di toni, stili, ritmi narrativi. La scena di inizio, ignorando le vicende del prologo, riannoda la narrazione drammatica alle premesse, agganciando la conclusione dell'argomento con l'inizio del primo atto, al momento del rituale d'iniziazione di Filandro, Learco e del Dottore: l'atto iniziale, oltre a presentare i personaggi maschili 'alti' principali, serve a impostare il tono di contrappunto,<sup>135</sup> tipico dell'*Ismenia*, nei confronti dello stesso genere drammatico di appartenenza. Nel primo atto troviamo infatti le scene più tipiche della pastorale: il rito, il dialogo con l'eco, il confronto tra due ninfe di inclinazione opposta rispetto all'amore, l'intervento di Amore lasciato libero di agire da Venere, dopo averle promesso di comportarsi bene rispettando – e qui risiede l'unico vago richiamo al prologo – le indicazioni materne (in un rovesciamento e insieme sviluppo della situazione dell'*Aminta*, dove Amore avvia il dramma proprio nell'intento di dimostrare la propria indipendenza dalla madre), con la conversione amorosa della cacciatrice devota a Diana, e infine la moscacieca. Nell'episodio incipitario del rito iniziatico, quando i due protagonisti maschili più nobili, contrassegnati dal registro epico (Learco sfoggia armi appartenute a veri e propri eroi epico-cavallereschi!), la presenza del Dottore assicura uno sguardo insieme pedante e vanaglorioso, dialettale e accademico, municipale e internazionale, che proprio nel gusto elencativo, ricorrente nel dramma, genera un movimento almeno verbale nella situazione altrimenti statica della presentazione degli eroi. Se il Dottore assicura così il contatto con il pubblico bolognese, il dialogo di Pantalone con l'eco, all'insegna dell'equivoco, funge da parodia di una scena madre della pastorale, collegandola alla vivace realtà urbana di Venezia – basti dire che l'eco viene scambiata per un conoscente di parenti e amici, cosa che comporta la rievocazione di una memoria microfamiliare e concreta, realistica, qual è quella veneziana, ben nota anche letterariamente ad Andreini (si accenna, per esempio, alla pratica dell'usura da parte dei parenti di Pantalone). Con la contrapposizione tra le due ninfe e la sottomissione di Lilla

---

<sup>135</sup> L. MARITI, *Il comico dell'Arte e Il Convitato di Pietra*, in CARANDINI, MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura...*, cit., pp. 61-226: 144-145.

torniamo invece nell'alveo della pastorale, per quanto in tali situazioni si prestino a elementi di originalità il carattere 'libertino' di Nisa, pur ancora non troppo evidente a questa altezza narrativa, e l'intervento divino dall'alto che fa innamorare Lilla praticamente *in absentia* – quasi un portare all'estremo i *tópoi* pastorali, pericolosamente vicino al confine parodico. Questo apparente ritorno al genere boschereccio viene infatti subito tradito in maniera eclatante, quando nelle scene successive la ripresa della moscacieca guariniana diventa un pretesto per mettere in ridicolo le maschere, prese in giro dalle ninfe, che giocando si nascondono e si fanno sostituire da alcuni mostri – i mostri barocchi che invadono la scena pastorale rinascimentale, letteralmente.

Nel secondo atto, con un ritardo calcolato, entra finalmente in scena Ismenia, caratterizzata sia lessicalmente sia caratterialmente secondo lo stampo di Giunone, furibonda e pronta a mettere in atto la propria vendetta, una volta scoperta l'attrazione della figlia per il principe nemico (che però risulta una sua speculazione, o divinazione, dato che Lilla in realtà solo più avanti 'riconoscerà' l'amato in Filandro). Risalta *e contrario* la scena successiva, in cui Filandro e Learco confessano l'uno all'altro le loro speranze amorose. Andreini lascia quindi in sospeso la situazione di questi due personaggi nel loro *otium* amoroso, per dedicare il resto dell'atto alle maschere, prima con le scene di Arlecchino cacciatore e devoto di Diana, poi gli scherzi a tema 'spettrale' delle maschere, infine il pericolo dei satiri, stornato dall'intervento di Ismenia, che salva le maschere e le invita ad un banchetto allestito per loro, poi misteriosamente bruciato in un incendio. La scena del banchetto che alla fine prende fuoco rappresenta un'incognita: la didascalia ha funzione tecnico-descrittiva e non narrativa, illustrando cioè il modo in cui nella scena deve prendere fuoco il barile di vino, ma senza spiegare se si tratti sul serio di un incidente involontario (ma generato come? Chi ha messo in posizione il combustibile e dato fuoco?) o se sia uno scherzo macchinato da Ismenia, per un gusto perverso di aiutare le maschere e poi prenderle in giro, del resto simile a quello mostrato dalla figlia Lilla assieme alla ninfa sua amica, Nisa; ovviamente, la funzione principale della scena – che non ha conseguenze negative gravi – è semplicemente riproporre un classico della commedia dell'arte, il banchetto che sparisce da sotto gli occhi delle maschere (perennemente) affamate.

A inizio terzo atto lo sguardo narrante torna a concentrarsi sul personaggio maschile nobile secondario, Learco, che fungerà da mediazione tra la sfera alta e bassa con la sua caduta nella follia: l'ex generale scozzese chiede l'aiuto di Pantalone per corteggiare Nisa – già un momento originale di per sé –, ma inutilmente, dato che il rifiuto di Nisa è non solo reciso ma perfino caustico, impostato secondo ragionamenti machiavellici che la autorizzano a non mantenere la parola data al povero amante, scatenando in Learco dolore e furia contro la vita pastorale (poi scopriremo che degenera in vera e propria pazzia). Ismenia, più vendicativa che mai, decide di voler sventare i progetti amorosi di tutti gli altri innamorati del dramma, instaurando uno schema scenico tipico della commedia dell'arte, l'equivoco causato da operazioni magiche, reiterato tra coppie amorose alte e basse, con evidenti scarti tra gli effetti tonali. Si portano qui la magia e la follia amorosa, tipici elementi delle leggende epico-cavalleresche, a livello di commedia dell'arte. L'atto si conclude con una scena quasi 'a parte', come già lo era stata la moscacieca, una specie di sospensione narrativa per dare spazio a un momento musicale nell'interazione comica tra maschere e ninfe, quando Pedrolino, Pantalone e il Dottore partecipano ad un *certamen* canoro con Nisa e la stessa Lilla, che avevamo visto poco prima disperata per il rifiuto di Filandro e che qui invece opera spensieratamente l'ennesimo scherzo ai danni delle maschere, cantando al suo turno un incantesimo per farle addormentare. Il terzo atto ha quindi la funzione di portare avanti e, se possibile, intricare ulteriormente o in maniera nuova le situazioni problematiche tra gli innamorati, separando tutte le coppie, anche quelle che finalmente si erano appena dichiarate

amore reciproco; cresce il disagio ‘antiarcadico’ dei personaggi, delle maschere e del povero Learco in primis, contro l’Ibernia, tutt’altro che arcadica e tollerante.

Parallelamente all’inizio del secondo atto, il quarto atto si apre con la comparsa ‘ad effetto’ del mago, Ruspicano, aristosticamente posto a fianco di una magica cavalcatura, un ippogrifo, tra canti di amorini e un balletto del volante destriero. Come la sua entrata in scena, la prima azione di Ruspicano rispecchia *e contrario* quella di Ismenia all’arrivo nell’isola, cioè la costruzione di una base: se Ismenia aveva eretto una roccaforte mortifera, Ruspicano innalza un tempio in onore d’Amore – un segnale del fatto che il comando registico sulle vicende sta per passare di mano da un incantatore all’altro. Il mago restituisce la ragione a Learco, salvando dalla sua follia le maschere (sempre più disilluse sull’Arcadia irlandese) e aiutandolo a conquistare Nisa, con il dono di un anello incantato – uno dei molti anelli magici che popolano le leggende cavalleresche e non, per quanto il suo potere sia alquanto particolare, suscitare amore –; con l’anello, Learco rinsavito ottiene da Ruspicano anche una clava, arma simbolo della ragione (secondo l’immaginario rinascimentale che identifica Ercole come l’eroe stoico), capace di dominare la furia bestiale dei satiri asserviti a Ismenia. Quando finalmente anche Nisa e Learco si dichiarano amore, ecco che interviene l’ennesimo ripetitivo *pattern* di rottura a rimandare il lieto fine: ogni volta che gli innamorati sono sul punto di rappacificarsi e unirsi in un abbraccio, compare un mostro a rapire la donna amata.

L’atto quinto porta la risoluzione, in un reduplicato scontro tra protagonisti e antagonisti. Ismenia, dopo aver litigato con la figlia sulla natura dell’amore, positivo o negativo, sceglie il satiro Ulfone come proprio campione contro Learco, eroe scelto da Ruspicano, legandosi a lui in un patto cavalleresco, donandoli in pegno un velo d’oro. Dopo una ridicola marcia tentata dalle maschere contro la roccaforte di Ismenia, Learco si batte con Ulfone, pesantemente sconfitto; segue poi il duello tra i due maghi. Qui l’elemento interessante è che di fatto Ruspicano non opera mai incantesimi ‘attivi’: le sue sembrano solo reazioni contrarie agli attacchi di Ismenia. La scena decisiva si apre proprio con il rimprovero di Ismenia alle sue legioni demoniache, corrotte alla defezione da parte di Ruspicano, più ‘raccomandato’ di lei presso gli dei inferi; nella battaglia, alle magie della maga Ruspicano risponde con invocazioni che rendono nulli i suoi incantesimi. Alla fine, Ruspicano tira fuori un fucile e batte fuoco, colpendo al petto Ismenia; non contento, dato che ancora Ismenia tenta debolmente di reagire, Ruspicano fa sparire la rocca di Ismenia chiamando piogge e fulmini – traducendo così in ‘effetti speciali’ scenografici il significato dello sparo contro Ismenia, un ‘fulmine’ artificiale che atterra gli arroganti: «*saevius ventis agitur ingens / Pinus et celsae graviore casu / Decidunt turrets feriuntque summos / Fulmina montes*» (Orazio, *Od.* II, 10). Lo stesso Giove conferma esplicitamente il significato punitivo da attribuire a tale scena, «Dagli Olimpî e dagli Ossa, / dai Caucasi e Tifei / (già da me fulminati), / imparino i mortali / a sua temerità recider l’ali», *Ismenia* V, 12, vv. 795-799 (e si ricordi che nel 1651 *Il nuovo risarcito Convitato di pietra* andreiniano, ultima creazione drammatica di Andreini in assoluto, seppur non giunta ai torchi, si sarebbe aperta con il prologo incentrato sui giganti Encelado e Tifeo, ribelli all’Olimpo). Tuttavia Ismenia non sembra riportare danni o anche solo effetti fisici: si manifesta semmai un cambiamento emotivo, quasi creando una breccia nel cuore ben corazzato della maga grazie allo sparo del «[...] focil fatale, / ch’ognor nel seno i’ porto, / con cui l’incendio al petto tuo trasporto» (*Ismenia* V, 11, vv. 771-773), dice Ruspicano: così Ismenia, «serva umile», si piega docilmente al volere di Giove e perfino alle proprie nozze con l’odiato nemico, senza contare le unioni di tutte le altre coppie, sancite dal legame coniugale, riportando finalmente la pace grazie «agli ordini, a le leggi», applicati innanzitutto ai personaggi, in procinto di tornare in patria, ma anche, si intuisce, agli Arcadi in generale («noi con statuto eterno / fra questa gente amica / stabilirem pacifici costumi», V, 12, vv. 826-828), riportando il patronato di Venere e Amore sull’isola, nel rispetto però dell’accordo con Giunone.

La storia si colora insomma di una pluralità di codici, spesso anche con voluti effetti paradossali e stridenti, innanzitutto nell'applicare i medesimi schemi narrativi tanto alle figure nobili quanto a quelle umili, in una duplicità continua di registri che porta talvolta a contaminazioni, che dobbiamo immaginare ancora più evidenti dal punto di vista della rappresentazione scenica, quando alla contraddizione/commistione stilistico-linguistica si aggiunge quella fonico-visiva, l'*actio* gestuale e vocale. Per esempio, nella scena principale che vede al centro la follia di Learco, quando l'ex cavaliere e ormai anche ex pastore, uomo svuotato di ogni identità, viene ritratto all'inseguimento delle maschere dell'arte, si assiste a questo discorso:

LEARCO                    Ah, sì, sì, vi conosco,  
                                  sì, sì, voi siete quelli  
                                  sì perfidi e rubelli,  
                                  che insegnasti di dire a la mia Nisa:  
                                  «Cavati la camisa,  
                                  quella camisa che ti fè pastore,  
                                  poiché non t'odio meno  
                                  adornato e guernito  
                                  di velli pastorali,  
                                  che se d'accial vestito  
                                  aventassi al mio cor quadrella e strali».  
                                  Or, canaglia, pigliate  
                                  de la zizania seminata il frutto,  
                                  ch'a pugni, a calzi gettarovvi a terra;  
                                  e finita così fia la mia guerra. (*Ismenia* IV, 3, vv. 178-192)

Ovviamente il pubblico si rende conto che quanto riportato poco prima dalle maschere, in preda al panico di fronte a un Learco impazzito, costituisce un travisamento delle parole dell'ex cavaliere, interpretate in chiave volgare («Mi no so, so che 'l grida tutt'ol di: / «Nisa, cavate la camisa, / mostrame una tettina, / voltame, Nisa, ol pett, e no la schina»», IV, 2, vv. 161-164); tuttavia si nota in effetti nel linguaggio di Learco uno scadimento in un linguaggio molto più basso del solito (in genere improntato alla solennità cortigiana, «[...] con sta rettorica, / da forbìo cortesan, accorto e fin», III, 1, vv. 20-21), probabilmente un'anomalia evidente in maniera più lampante nella resa scenica, fra urla e corse (in particolare l'esclamazione «Piglia, piglia» è da ricondurre al motivo degli inseguimenti rocamboleschi tipici delle commedie dell'arte, come nella *Centaura*<sup>136</sup>).

Restando in tema di azione scenica, diventa a questo punto necessario discutere di un elemento squisitamente rappresentativo che emerge, paradossalmente, leggendo bene fra le righe del testo: i lazzi, gestuali o verbali. La parola stessa nella sua origine etimologica è una forma abbreviata di *l'azione*, *l'azzi*, tanto che si trova l'espressione anche senza articolo, 'fare parole ed azzi', come ha dimostrato Antonio Valeri<sup>137</sup> – correggendo così l'antica spiegazione, illustrata nientemeno che dal Riccoboni, del termine come una variante di *laccio*, ossia un momento di pausa comico che fa da legante tra le scene principali della narrazione: il *lazzo* è invece la base stessa, fondamentale, su cui si costruisce l'improvvisazione del singolo attore, che ricrea la scena secondo lo spunto (e i margini) offerto dalle indicazioni presenti negli scenari, in genere scarse perché appunto referenti a un repertorio di pratiche ormai entrate nella tradizione attoriale viva. Così rimarca Nicoletta Capozza, nell'introdurre il suo

<sup>136</sup> *La Centaura* ed. 2004, p. 64.

<sup>137</sup> A. VALERI, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894, p. 43

catalogo ragionato dei lazzi, mostrando l'importanza vitale di simili cosiddette «comic routines» (Mel Gordon) nella commedia dell'arte 'all'improvvisa'.<sup>138</sup> Capozza sottolinea la doppia natura dei lazzi, non solo gestuali ma anche verbali, questi ultimi spesso trascurati dagli autori di raccolte di scenari, che, pur quando inseriscono descrizioni distese dei lazzi – il caso di Flaminio Scala nel suo *Teatro delle favole rappresentative* –, si limitano a descrivere le azioni e non le parole, sebbene siano attestate alcune eccezioni, per esempio con la *Pazzia d'Isabella* (forse nell'intento di riprodurre su carta la grandezza scenica dell'interprete, Isabella Andreini, sfruttandone di riflesso la fama per far ben vendere il libro), per cui Flaminio Scala, nella sua versione della *Pazzia*, riporta anche spezzoni di frasi, caratterizzati da un'illogicità verbale che poi anche il figlio Giovan Battista recupererà con la finta pazzia degli innamorati nel primo atto, comico, della *Centaura*, ovviamente in forma distesa e non di scenario.

Proprio in questo punto sta il nodo che lega lazzi e didascalie nell'*Ismenia*, «opera reale, e pastorale» messa per iscritto, in versi per di più. Rubando le parole a Capozza:

Emerge così un carattere fondamentale del lazzo, ossia la sua *attualità*: il lazzo è importante perché entra nella tradizione rinnovandola ogni volta. L'intervento dell'attore è sempre qualcosa di più e di altro rispetto allo stesso lazzo precedentemente elaborato e le varianti di uno stesso lazzo presenti nelle diverse raccolte sintetizzano molto probabilmente diverse interpretazioni. Se il patrimonio dell'attore è il lazzo, lo scenario diventa un contenitore di informazioni che l'attore acquisisce, sfrutta, rielabora. Perché le informazioni offerte dallo scenario diventino Arte è necessario il lazzo; senza di questo, esse sono pure didascalie. E il lazzo è inscindibile dall'attore. Si attua dunque un processo simbiotico nel quale lo scenario diviene necessario all'attore affinché egli possa trovare degli argini alla propria azione, e l'azione dell'attore diviene necessaria perché lo scenario, grazie allo scioglimento del lazzo, acquisisca una sua ragion d'essere dal punto di vista drammaturgico.<sup>139</sup>

Nell'*Ismenia*, dato che il testo, versificato, è riportato ovviamente per intero, si possono riconoscere i lazzi verbali, mentre per quelli gestuali suppliscono le didascalie, dove necessario, altrimenti lasciando all'immaginazione del lettore spazio di infilarsi e costruire negli interstizi fra le parole – tra l'altro, eccezionalmente per Andreini, scarse (ma fondamentali e precise) sono le istruzioni didascaliche, specie in assenza totale di apparati paratestuali, 'ordini' o note di qualsiasi genere. Il dramma stampato si presenta così come uno scenario al contrario: addirittura in versi, cantabili, principalmente endecasillabi e settenari, ma con numerose incursioni di versi più brevi, in genere per esigenze canoro-musicali o per evidenziare la concitazione di una particolare scena – versi, quindi, invece di appunti sparsi in una prosa che in uno scenario procederebbe per entrate e azioni dei personaggi; tanto dettagliato nel ritrarre i lazzi verbalmente (in dialetto, tra l'altro) quanto conciso, anzi,

---

<sup>138</sup> N. CAPOZZA, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, Dino Audino, 2006, in particolare la presentazione *La drammaturgia dei lazzi nella Commedia dell'Arte*, pp. 7-14; M. GORDON, *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1983. Cfr. A. M. TESTAVERDE, *Introduzione*, in *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di A. M. Testaverde, trascrizione dei testi e note di A. Evangelista, prefazione di R. De Simone, Torino, Einaudi, 2007, pp. XVII-LXXI: LV-LVI, dove si legge: «se la comicità dell'improvvisazione dei comici dell'Arte va ricercata negli intrecci e nel linguaggio, talvolta anche greve e scurrile, la tecnica recitativa era arricchita da particolari espedienti scenici, ovvero quegli "snodi" comici, sia verbali che gestuali, che nei canovacci frequentemente sono indicati come "azzi" o "lazzi" [...] azioni comiche di non facile comprensione, forme di espressività verbale e di tecnica gestuale costruite sul dinamismo dei gesti e sulla rapida alternanza di battute [...]. Oltre ai lazzi si associano altre scenette, forse di tipo mimico, dette burle [...], che, insieme ai "trionfi", alle "scene d'ambiguo", alle "metafore" e agli "sghiribizzi" costituivano un vero e proprio bagaglio di gag e battute [...]».

<sup>139</sup> CAPOZZA, *Tutti i lazzi...*, cit., p. 11.



concentrato nel descrivere il versante gestuale; tentativo di cristallizzarne quell'attualità che era merito dell'improvvisazione geniale dei singoli attori, qui tra l'altro difficilmente identificabili, quasi 'assorbiti' dalle loro *personae* teatrali. In tal modo, in assenza di didascalie con istruzioni precise, davanti al testo drammatico quasi nudo, il lettore è costretto a farsi attore, a recitare con la sua voce (mentale o meno) le battute di un'opera ad alto tasso gestuale, cinetico, dinamico. Ecco un esempio di scena dove sono i versi, nella loro brevità, a comunicare un carattere alterato del discorso e dell'azione, fra paura e agitazione e perfino una certa malinconica nostalgia per la sicurezza che avevano abbandonato lasciando la patria:

GRIGNACCO	Orsù gli abbiàm legati; Ulfon, Rampaccio, Albone, andiamo a ritrovar le satiresse co' satiri fanciulli, perché ciascun di lor qui si trastulli, in scoprir l'ossa di costor ben tosto, che poscia monde e nette a Pan Liceo l'appenderemo a guisa di trofeo.
PEDROLINO	È possibil, sorte strana, che ti voi lagà destruzer Pedroli de Val Brombana, che nol gh'abbia via da fuzer? Zambù me pàder, Gnesa me màder, Zannul fradéll, quatter soréll, perderà a un tratto mi gramo meschin. O povero Pedrolin!
PANTALONE	Poverazzo mi deserto, che in deserto affamào, slanegào, quando a' credo uscìr d'impazzi, sti lovazzi satirazzi ozi àncuo me vuol far trido menùo, e de mi far bon boccon. O pover Pantalon!
DOTTORE	O duttor pien d' duttrina, d'la più fina, ch' s'accatta in s' tutt i livr, al to scriv'r a ch' t'hal condútt, e la cort a ch' t'hala r'ddutt? Zà la to cattiva sort ala mort t' cundanna (o destin crud!), ch'i curnùd satirazz t' manzaràn a q'si crud e senza pan. Sfurtunà madonna F'lippa, con m'ssier Lippa, zà ch'al so fiulin grazios, virtuos, s'rà manzà da far q'laziòn. O pov'r Ball'stròn!
ARLECHINO	Arlechì gran cazzadór,

pescadór,  
oselladór,  
Arlechi sacént e prest,  
savi e onést,  
Arlechi de Zan Capella  
e de la Pedrina bella,  
senza véder plù ol pais,  
de' morir qui a l'improvis,  
per sti satir assassi.  
O pover Arlechi! (*Ismenia* II, 8, vv. 592-647)

Numerosi del resto sono i 'lazzi' che Andreini mette in campo, con o senza l'ausilio delle didascalie. Per dare un'idea, ecco il finale della scena in cui Lilla e Nisa, prendendo in giro le povere maschere, si fanno sostituire da mostri nel gioco della moscacieca:

DOTTORE	Tas d' grazia la mia bella tosa; n' far q'si la schivosa, p'rché mi, che t'ho stretta int' l' brazz, n' son miga una biestia o un satirazz, mo a' son Muntan pastor, ch'ho r'nuncià p'r ti l'ess'r duttor, t' vuo' donca curzart' al mie curin, p'rché a' t' bas un poch i bie labrin?
PEDROLINO	O su, dottor, adess tutti do a un temp istess per védere ste do anzolett deslighémos dai occ i fazzolett.
DOTTORE	Oh! Oh! Ch' cosa véghia! Ohimè pov'r Muntan, mo al m'è sta barattà l' cart in man!
PEDROLINO	O gramo Pedrolin, l'è ol diavol quest, che ne ven a guastà le nostre fest.

*Qui gli mostri fannogli spavento, e per ogni strada ove si vorranno voltare apparirà un nuovo mostro, e finirà il primo atto. (I, 8, vv. 1078-1094)*

Situazioni simili di pericolo e tentata fuga risultano ricorrenti, ripresi come sono di peso dalla commedie dell'arte, al punto che, in un caso, si trova una didascalia che riecheggia quasi il tono di indicazione sommaria tipico degli scenari:

DOTTORE	O puv'razz mi, fuzén, fuzén, tutt al paes brusa, a' z'arrustén!
PEDROLINO	A' sù mort.
ARLECHINO	Salva, salva.
PANTALONE	Ohimè el fogo.
BERNETTA	Ohimè mi strino sotto.

*Tutte le strade affacciandovisi, uno di essi gettaranno foco, ed essi gridaranno «aiuto», «salva», «m'abbrucio», e simili. E finisce l'atto secondo. (II, 8, vv. 836-841)*

Si generano così effetti che anche solo sulla carta trasmettono una forte energia spettacolare, nella traslazione sulla pagina scritta della forza cinetica delle azioni, dell'accento e del sentimento delle voci:

SATIRO	Ah tristo, sclerato.
ARLECHINO	A beccàzz scornàt.

MOSTRO            Su ben, compagni, adesso  
                          afferiam quest'altiero,  
                          ché tosto gli farem cangiar pensiero.

ARLECHINO        Te m' chiapparé doman,  
                          sté in dré, bestiazze matt,  
                          se no con sto stanghét ol cò ve gratt.

*Qui si fa gran scorreria, e Arlechino cadendo vien spogliato dai satiri, ed egli con parole umili così gli ragiona:*

ARLECHINO        Fradèi, vu avé rasù, vint a' me chiam. (IV, 12, vv. 749-756)

L'uso di aggettivi qualificativi, alquanto parco (come, sopra, nel caso delle «parole *umili*») in netto e buffo contrasto con la spavalderia di pochi versi prima), diventa così spia di una precisa volontà autoriale di comunicare un senso aggiuntivo al lettore: altra occasione simile è la marcia delle maschere contro la rocca di Ismenia, nel vano e goffo tentativo di liberare i prigionieri rapiti – tentativo che sarà poi ripreso con successo da Learco e Filandro. Il suono solenne del tamburo ritma entrambi gli attacchi contro la torre, quello da parte delle maschere e quello dei personaggi maschili nobili; ma, se per le armi di Learco Andreini lascia parlare i versi in bocca ai personaggi, per cui Learco sfoggia la clava erculea donatagli da Ruspicano, per la descrizione delle maschere Andreini sottolinea il lato comico, buffonesco, di quella che è comunque, in fin dei conti, una prova di coraggio, almeno nelle intenzioni se non poi nei fatti:

*(Pantalone, Pedrolino e Dottore) a suon di tamburo ridicolosamente armati, prima ragioneranno fra di loro, poi guardando in alto chiameranno i custodi della torre.*

PANTALONE        Al'acquisto, ala presa  
                          de ste care ninfette,  
                          che fatta questa impresa  
                          batterem le scarpette  
                          a la volta del mar, dove n'aspetta  
                          la nostra navesella,  
                          e verso Scozia farem presto vela. (V, 4, vv. 182-188)  
                          [...]

PEDROLINO        Fradèi, me cagli adoss.

PANTALONE        E mi me ghe pisso. (V, 6, vv. 320-321)

... a confronto con le scene di Learco e Filandro nel prepararsi alla battaglia con il satiro Ulfone: anche i due eroi discutono tra loro per un certo tempo, prima di avvicinarsi (V, 7), ma con tutt'altro effetto rispetto a quello delle maschere: i due eroi si accordano sul fatto che tocca a Learco l'onore del primo scontro, e Filandro promette di parargli le spalle. Anche l'esito dell'attacco di Learco, al suono sempre del tamburo, sarà rovesciato:

*Qui suonerà il tamburro mentre vanno combattendo.*

SATIRO            Ahi, che terribil possa  
                          mi giova ben l'aver sì forti l'ossa!

LEARCO            Caderai ben al suolo.

SATIRO            Non cadrò, menzogniero.

LEARCO            Cadrai, e con tuo duolo.

SATIRO            Cadrò, purtroppo è vero. (V, 8, vv. 471-476)

Senza avere la pretesa di incasellare troppo precisamente le soluzioni andreiniane

trovate nell'*Ismenia* con i tipi catalogati da Capozza, con una carrellata veloce si può almeno dare un colpo d'occhio sulle occasioni offerte dal dramma per riproporre i *pattern* comici tipici dell'improvvisa: lazzi del nascondersi e del finto morto, con lo scherzo tirato da Pantalone spaventando i compagni col fingersi defunto, un vero e proprio spettro, mentre prima Bernetta e poi gli altri personaggi al corrente della verità si tengono nascosti; lazzi dovuti alla presenza soprannaturale di spiriti, diavoli e mostri, chiamati in campo per gli 'scherzi' ben più spaventosi messi in atto ora da Lilla ora dalla maga Ismenia (con conseguenti lazzi di fame come quelli davanti al banchetto presentato e poi mancato, e lazzi di magia, all'ennesimo, ma ben malefico scherzo del cerchio magico... lazzi quindi attribuibili anche a personaggi non dell'arte, alla stessa maga-regina), momenti soprannaturali che naturalmente gettano i poveretti in preda a paura e spavento, perfino al dolore – e, anche qui, lazzi e lamenti a seguire –; la follia di Learco offre il pretesto per quelli che sono i principali tipi di lazzi 'verbali' (si ricordi la scena della *Pazzia d'Isabella*), ossia i lazzi di rovesciamento logico-verbale, comportamento inappropriato e fraintendimenti da parte delle maschere, che, nel parlare tra loro di Learco impazzito, ancora non arrivato in scena, e nel riportarne le parole (lazzi in terzo, tirando un po' la definizione data da Capozza,<sup>140</sup> considerando Nisa presente *in absentia* alle proteste furibonde di Learco), non comprendono il suo discorso sull'adottare la camicia pastorale e credono che Learco rimpianga di non aver potuto togliere la camicia a Nisa; con questo fraintendimento, e con i mille giri di frase ammiccanti di Bernetta, ci troviamo di fronte a lazzi amorosi, di corteggiamento, rifiuto, lamento, perfino sessuali e di gelosia (assurda: gelosia per la caccia e per le 'prede' dell'innamorato, i pesci!), passando per lazzi di consigli amorosi (Pantalone si offre di mediare fra Bernetta e Arlecchino) e di scambi verbali amorosi (quando Arlecchino cede al corteggiamento sfacciato di Bernetta e alla diplomazia di Pantalone), fino a lazzi di doppio senso osceno, spesso forti di un metaforismo appunto animalesco, per cui poi non ci sorprendono lazzi a livello scatologico o, viceversa, sul piano del cibo misto al sesso (Bernetta paragona la propria pancia tonda, dovuta all'indigestione, a quella di una donna che è stata ingravidata); lazzi di lamento e disperazione, per amore o per paura, di fronte alle continue peripezie; lazzi di disfida e armi, quando Arlecchino cerca di contrastare il rapimento di Bernetta, finendo però anche lui in prigione, altra occasione di lazzi di disperazione; ma anche lazzi dovuti alla gioia di ritrovarsi e riconoscersi (e qui ecco lazzi di riconoscimento) dopo il naufragio, quando ciascuno aveva dato per morti gli altri compagni.

Le didascalie, pur poche, permettono in ogni caso di allestire almeno mentalmente un «grande spettacolo con macchine e variazioni a vista di scene, apparizioni di divinità, di mostri, effetti strani di magia, balletti, moltissimi canti, tutto in una selva incantata»,<sup>141</sup> oltre a fornire istruzioni scenografiche, registiche o comunque segnatamente teatrali (entrate/uscite dei personaggi, descrizione dell'aspetto di personaggi particolarmente importanti o dei cambiamenti delle scene, robe di scena, occasioni canoro-musicali), le didascalie si addensano, paradossalmente, in due tipi di situazione opposti tra loro, ossia le azioni comiche della maschere, appunto, e i momenti a maggior tasso simbolico. Così, nel prologo mitologico-allegorico Andreini puntualmente indugia sull'aspetto caratteristico delle divinità alla loro entrata in scena, Giunone e Venere, poi Amore («*Partita Giunone comparirà Eolo seguito da Zeffiro e Flora conducendo Amore per la mano, quale avrà la benda degli occhi legata attorno al crine e una ghirlanda di fiori armacollo*», dal Prologo); Venere e Amore poi colti all'opera nel primo atto, con l'incatenamento amoroso di Lilla; nell'ultimo atto, invece,

---

<sup>140</sup> Esempio classico di lazzi in terzo è il dialogo tra due innamorati sdegnati tra loro, che per comunicare si servono di un servo, il quale puntualmente fraintende e confonde i messaggi (CAPOZZA, *Tutti i lazzi...*, cit., p. 87).

<sup>141</sup> MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., p. 139.

sono descritte le azioni dei due maghi, prima di Ismenia, che si finge arrabbiata con la figlia e si nasconde alla sua vista al momento di rivelare i suoi veri sentimenti (rimasti affettuosi) verso Lilla, poi di Ruspicano, che sconfigge la protagonista con un colpo di fucile e che, a ulteriore suggello della vittoria, con una tempesta magica abbatte la rocca della maga. D'altro canto, Andreini si sofferma sulla comicità delle maschere, quando sono in fuga dai mostri o dai satiri o dall'incendio, o descrivendo lo scherzo di Pantalone finto fantasma, oppure nella loro marcia contro la prigione eretta da Ismenia, armati «ridicolosamente».

Le didascalie ci servono per un altro importante motivo, ossia rintracciare nel dramma le occasioni canoro-musicali, che Andreini lega in genere a motivi realistici, in una concezione drammaturgica di teatro *con* musica, piuttosto che teatro *in* musica,<sup>142</sup> specie in presenza di più dialetti – un motivo che nella stessa *Ferinda* veniva concepito come punto a favore della 'commedietta' musicale andreiniana per eccellenza, rispetto alle altrui 'opere musicali', grandiose sì ma tutte stese in una 'istessa lingua' –; del resto, la musica era un tratto per così dire genetico, nella produzione andreiniana. Basti osservare, monografia di Emily Wilbourne su *Commedia dell'arte e dramma in musica alla mano*,<sup>143</sup> come lo stesso dramma *in* musica sia stato preparato dall'«auralità» della *Commedia dell'arte*, abituando il pubblico ad uno spettacolo appunto *con* musica (quindi assistendo ad un cambiamento di funzione più che di modalità, 'semplicemente' rafforzate nel nuovo genere drammatico-musicale), a un forte aspetto fonico-canoro nelle rappresentazioni, oltre a fornire un repertorio drammatico-narrativo già collaudato: Emily Wilbourne non può che provare le sue tesi dedicando circa metà del suo libro ad Andreini, nominalmente con *La sultana*, *La Ferinda* e, quasi per interposta persona attraverso la moglie Florinda protagonista dell'opera, *L'Arianna* rinucciniana. Ecco che «nell'*Ismenia* [...] l'elemento musicale, con abbondanza di canzoni e cori, prevalentemente disposti in apertura e/o chiusura di scene ed atti, è più diffusamente e coerentemente distribuito nel corpo del dramma», sempre con un'attenzione particolare alla verosimiglianza, ragion per cui «Andreini introduce musica in drammi con situazioni e personaggi sovrumani: drammi ambientanti in mitiche terre ed età senza tempo, come l'*Ismenia* [...]»:<sup>144</sup> il prologo dell'*Ismenia* allora è concluso da un balletto «all'aria» del canto di venti ancora fanciulli, sulla scia di Flora, sposa di Zefiro, che semina fiori, in un inno a Venere, che è riuscita a riportare il clima primaverile sull'isola. La scena incipitaria del primo atto pure si apre e si chiude con un coro di pastori a glorificare la vita pastorale arcadica, giustificabile nel contesto rituale dell'iniziazione di Filandro, Learco e del Dottore, il quale contribuisce con un inno suo personale alla nuova vita che lo aspetta in Ibernica – ovviamente di stampo parodico, nella sua tendenza basso-realistica, opposta a quella dei pastori, inneggianti alla *simplicitas* pastorale –; dello stesso tenore comico sarà il canto di Pedrolino alla sesta scena del primo atto, qui in toni di presa in giro sulla conversione pastorale stessa, che ha trasformato principi e dottori in zotici pastori. Più avanti, alla terza scena del secondo atto, con l'entrata in scena di un Arlecchino che si rivela ormai votato anche lui arcadicamente alla caccia (e alla verginità) di Diana, si assiste al canto di un pescatore al suo seguito, magnificante le imprese del gran cacciatore, che già aveva cantato in precedenza, vantandosi di saper anche comporre. Di questa creatività poetica Arlecchino darà in effetti un saggio nell'atto successivo (III, 7), quando, per ingannare l'attesa mentre Pantalone va a chiamare Bernetta, dirà «cantando» una propria «[...] contemplaziù / sovr'a quel mal bigatt / d'Amor [...]», vv. 574-575, ragionando sull'età tutt'altro che fanciullesca del dio, per poi chiudere bruscamente il canto all'avvicinarsi di Bernetta, subito paragonata ad Aurora che si

---

<sup>142</sup> MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., p. 133.

<sup>143</sup> WILBOURNE, *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, cit.

<sup>144</sup> MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., pp. 133, 134, 135.

accosta all'amante Titone. Solo due scene dopo si ha la scena a maggior tasso canoro-musicale del dramma, con una gara di canto (occasione tipicamente bucolico-pastorale) tra le ninfe, Nisa e Lilla, e le maschere Pedrolino e Pantalone, con il Dottore nei panni di giudice, dato che, dice, «so d' cuntrapunt»: qui, curiosamente, i versi sembrano dispiegarsi da soli, senza alcuna didascalia tecnica a indicare i momenti di canto o i gesti o i turni nel cantare (le maschere in lode alle ninfe; Nisa, dopo aver lodato i compagni in contraccambio, con una giustificazione sul proprio comportamento ostile verso Learco, spiegato come una messa a prova della sua fede; infine, il canto magico di Lilla), fino a quando le maschere non si addormentano al suono delle note incantante di Ermilinda. Il quarto atto si apre e si chiude con un canto e un balletto, uno nel campo del nemico di Ismenia appena sopraggiunto, Ruspicano, l'altro sul fronte di Ismenia, tra i satiri al suo servizio: la prima scena, con l'arrivo del mago sull'isola, vede la collocazione del tempio dorato in onore d'Amore, in contrasto anche scenografico con la mortifera rocca di Ismenia, al canto degli amorini che trasportano in scena (a vista) l'edificio, per poi concludersi con una trovata insolita, il balletto dell'ippogriffo a «l'aria del suo fischiare» (IV, 1), quasi per sfruttare fino in fondo la presenza in scena dell'animale soprannaturale; a fine atto invece i satiri festeggeranno la cattura di Arlecchino, ribellatosi al rapimento di Bernetta, con un canto e una specie di ballo, anzi, una *saltatio*, «*Qui portando Arlecchino su le spalle passeranno il teatro saltando e cantando tutti insieme*» (IV, 12). Nel quinto atto, infine, predominano momenti puramente musicali, animati dall'atmosfera guerresca: il tamburo per la marcia delle maschere contro la prigione di Ismenia e per il duello fra Learco e Ulfone, concluso con una vittoria festeggiata da una «sinfonia di stromenti» (V, 10) e, nelle scene seguenti, da un coro intento a celebrare la liberazione dei vari personaggi catturati dalla prigione di Ismenia, in seguito alla vittoria di Learco; finalmente nell'ultima scena, a concludere il dramma, interverrà un coro di pastorelli inneggianti ad Amore, che vince su tutto e tutti, Ismenia compresa, in un lieto fine coronato da promesse multiple di imeneo.

Dai lazzi e dalla musica si torni ora a un piano più facilmente analizzabile, direttamente nel testo, dal punto di vista di un lettore e non di uno spettatore. Abbiamo l'accostamento, davvero in contrappunto costante, di diversi codici non soltanto linguistici, ma anche in termini di registro alto/basso, tragico-elegiaco/comico-realistico; anzi, Luciano Mariti evidenzia la tecnica del contrappunto come un tratto tipico di Andreini, in termini tanto musicali quanto strutturali, soprattutto in drammi come l'*Ismenia*, dove

interi atti o macrosequenze sembrano costruiti con tecniche contrappuntistiche e con largo impiego di strutture a canone, basate sulla reiterazione di situazioni, con riprese imitative, riaffermazioni del tema in diverse voci (personaggi) che eseguono lo stesso disegno ciascuno con la propria tonalità. La macrosequenza più iterativa è forse nell'*Ismenia*, il cui secondo atto ha un tipico 'svolgimento' da fuga, mentre il quarto presenta la sequenza "dialogo d'amore e rapimento della donna da parte di un mostro", ripetuta per tre volte consecutivamente in sei scene (5-10) con personaggi diversi e con alternanza simmetrica di parlato e di mimica. Il principio della ripresa imitativa informa anche il dialogo a due o più voci con sviluppo simmetrico e ripresa di temi e d'immagini contrastanti. Mentre architetture polifoniche più complesse si hanno nelle scene costruite sul rapporto fra voci singole e coro, tra parlato e cantato che si alternano con periodi che si corrispondono, si sovrappongono, si contrappongono l'uno con l'altro [...] [*segue dalla nota*] si veda anche nell'*Ismenia* la settima scena del primo atto con quattro voci alternate, in dialetto e lingua, di Dottore, Pedrolino, Lilla e Nisa.<sup>145</sup>

Del resto, è il 'professore' stesso a dircelo, con la voce del Dottore: «a' so d' cuntrapunt» (III, 9, v. 758). Ecco quindi che, per esempio, nel dramma si nota il frequente

<sup>145</sup> MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., pp. 142-143 e nota.

ricorso ad un lessico giuridico-legislativo, anche in situazioni alquanto improbabili, come quando Ismenia rimprovera i demoni che hanno abbandonato il suo servizio, in ossequio al comando di Ruspicano, «Ahi, che non si dovea / da voi a un temerario prestar fede, / se non mostrava lettere di credenza, / mentre dal rege istesso / ricevesti in contrario ordin espresso» (V, 11, vv. 635-639). Più spesso, tuttavia, la mescolanza deriva dalla giustapposizione di linguaggi e personaggi diversi, coinvolti nella stessa vicenda narrativa o in un simile tipo di situazione, evidenziando lo scarto: evidente è il caso delle liti dovute agli effetti del cerchio magico, dove la povera Lilla viene apostrofata aulicamente «furiosa baccante» (III, 6, v. 427) da Filandro, invece Bernetta «bissa scodelera» da Arlecchino (III, 8, v. 607); o il caso dei rapimenti delle donne amate, dove le reazioni delle vittime maschili verso i mostri rapitori sono ben differenti, Filandro prospettando vendetta, Arlecchino infuriandosi per poi darsi presto per vinto in maniera umiliante. Ovviamente, lo scarto si coglie con maggior forza quando sono i personaggi alti a comportarsi alla stregua di quelli bassi, come quando Learco impazzito d'amore (tema di origine letteraria, ariostesca!) si scaglia contro le povere maschere, rincorrendole in una scena tipica dell'arte, quasi un'altra «gran scorreria»; oppure quando sono i personaggi bassi a darsi le arie da personaggi alti – e in questo è maestra Bernetta, piena di risorse fra sottintesi, ammiccamenti e innalzamenti aulici dei propri desideri più carnali. Ecco la scena, che proprio la moglie di Andreini aveva reso famosa nelle vesti dell'Arianna rinucciniana, con il lamento d'abbandono, puntualmente seguito dalla minaccia di suicidio: la distanza è misurabile letteralmente sulla punta del «coltello» che Bernetta, proclamandosi disperata, brandisce, in una parodia del pugnale o, nella tradizione eneadica, della spada con cui l'innamorata cerca la morte.

*Bernetta con un coltello in mano in atto di voler ferirsi.*

BERNETTA	Lasciatemi morire.
PANTALONE	Moia, moia, no vòio.
BERNETTA	Deh patroncino caro, non mi fate a la morte più mentire, lasciatemi morire.
PANTALONE:	Donca qui zó la femina, nassù per far prozénie, vorrà la vita perdere a destruzion del zénere?
BERNETTA	Tutto è vero, signor, ma il mio languire vi prega e vi scongiura a lasciarmi morire.
PANTALONE	Mo perché sta facenda, slargate un pochetin con Pantalon, che 'l slargarse talvolta butta bon.
BERNETTA	La dolce violenza del vostro gentilissimo discorso a narrar la cagione del mio cordoglio a voi, caro signor, mi stringe e sforza. Ho trovato Arlechino il protervo, il crudele contro di me (che sì l'onoro e amo), quinci ne la vicina selva, con l'arco teso, in atto d'aventar l'acuto strale a una fugace fera. ( <i>Ismenia</i> III, 4, vv. 200-225)

L'aspetto che maggiormente risalta ad occhio nudo, in questa *concordia oppositorum*, è l'uso della lingua,<sup>146</sup> con l'accostamento dell'italiano letterario alle parlate basse dialettali: non solo tra 'italiano' (che andrà d'ora in poi sempre inteso come virgolettato) e dialetto, anzi, dialetti, ma anche l'italiano colto dei personaggi tragico-pastorali a fronte dell'italiano, o, meglio, toscano popolare di una Bernetta, figura di servetta (nella tradizione tipicamente toscana, o veneta), toscano che spesso non è tanto basso, quanto letterario abbassato, con un gusto metaforico tanto ricercato quanto concreto e piccante, con giri di frase altisonanti dall'effetto parodico, riprese spudorate ma solennemente pronunciate di *tópoi* nobili come il lamento prima del suicidio per amore (un uso insomma completamente diverso da quello dialettalmente marcato di una Succiola più specificamente «fiorentina», personaggio di albergatrice nello *Schiavetto* che parla un fiorentino demotico molto stretto). Se ovviamente strutture del parlato<sup>147</sup> (dislocazione a sinistra o a destra, *che* polivalente, ricorso alla paraipotassi) abbondano sulle labbra delle altre maschere, per Bernetta troviamo un uso occasionale, mite (un'occorrenza a mo' d'esempio: «Eccolo apunto qui, sto ghiottarello», II, 5, v. 330): il suo personaggio è in bilico tra servetta e 'altra' innamorata, cosicché la personalità del suo linguaggio si attesta sul contrasto fra l'uso generalmente corretto, anzi, talvolta altisonante dell'italiano e i contenuti basso-realistici.

Per gli altri personaggi dell'arte, l'uso dei dialetti e in generale di una 'patina' dialettale<sup>148</sup> concorre all'efficacia dell'elemento comico, per quanto certo si tratti di un uso per forza codificato a livello letterario, aspettandoci quindi non tanto una resa storicamente 'realistica' ma una serie di *koinè* dialettali drammaticamente capaci.<sup>149</sup> È tuttavia notevole la

---

<sup>146</sup> D'ONGHIA, *Aspetti...*, cit.; C. GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, «La lingua italiana», VI, 2010, pp. 101-121, in part. pp. 107-119 sul plurilinguismo. P. TRIFONE, *La lingua della commedia italiana dal Cinquecento al Novecento*, in ID., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000, pp. 9-104, in part. pp. 50-62. Già Folena avvicina la nascita della questione del plurilinguismo a teatro con la nascita della questione della lingua (italiana), cfr. G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146: 125-127, 146.

<sup>147</sup> G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179, in part. p. 131.

<sup>148</sup> Cfr. M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, sulla tipizzazione anche sociale dei dialetti e del dialettale in scena, intendendo con 'dialettale' quella serie di fenomeni associati alla dialettalità pur non essendo propriamente dialettali in senso stretto, come l'enumerazione o la resa del dialetto a livello grammaticale o etimologico («un diluvio di parole: il pubblico doveva rimanerne stordito, doveva – come prescriveva Pier Maria Cecchini – “abandonare la mente”, sopraffatto dalle “bordate” di nomi propri. [...] Ma esistono, oltre alle enumerazioni, altri procedimenti che mirano a svalutare la funzione comunicativa della lingua, per ‘trattare’ la lingua stessa come materia plastica. Uno di questi procedimenti è quello che mira a sciogliere la *lingua* in *grammatica* e in etimologia [...]», p. 48), fino a osservare le altre 'parlate altre' del pedante o del folle. Anche Folena aveva sottolineato l'aspetto della comunicazione nella trattazione del plurilinguismo teatrale, in FOLENA, *Le lingue della commedia...*, cit., pp. 124-125; sempre di questo saggio di Folena si ricordi la conclusione, p. 146, che tornerà utile tra poche righe discutendo dell'uso dei dialetti in senso teatrale e storico-linguistico: «L'Italia non ha mai avuto una lingua di teatro, ma ne ha inventate molte ed esse stesse spesso plurime. E ha inventato poi e regalato all'Europa la grammatica dell'improvviso e delle maschere. La problematica linguistica del comico è stata da noi più viva e più seria, più tragica anche, talora, di quella del tragico [...]; la commedia doveva fare i conti con la realtà linguistica di ogni giorno, e col patrimonio popolare dei dialetti [...]. Con la realtà piuttosto che coi libri: perché, come diceva così lapidariamente il Ruzzante nel Prologo della *Vaccaria* [...], “molte cose stanno ben nella penna, che nella scena starebbero male”».

<sup>149</sup> Non si punta tanto sull'uso 'corretto' del singolo dialetto in sé, quanto semmai su «il potere comico dell'interferenza delle lingue in contatto», P. VESCOVO, *Un impiego modulato del plurilinguismo (Appunti in margine alla Rodiana e al Travaglia di Andrea Calmo)*, in *Guida ai dialetti veneti*, a cura di M. Cortelazzo, Padova, CLEUP, 1979-1993, vol. XI (1989), pp. 57-70: 57, dove spiega che «motore del comico [...] è l'interferenza, ai suoi vari livelli, del sistema linguistico primario dei personaggi fatti agire in commedia sul sistema linguistico per essi secondario, che è invece la lingua del pubblico; la lingua che essi, semplificata come



fedeltà con cui Andreini pare trasporre sulla scena non solo lessico, fonetica, ma anche costruzione grammaticale dei vari dialetti, fedeltà senza dubbio facilitata dalle sue origini e attività (madre veneta e padre toscano, formazione bolognese, lunghi periodi in Lombardia): anzi, proprio questa «abilità mimetica non è che il segno d'una tecnica teatrale più raffinata della media, grazie alla quale Andreini dà corpo a dialoghi rapidi e vivaci nei quali il dialetto è ben connotato per livelli diversi anche sotto il profilo lessicale».<sup>150</sup> Non si può comunque sottovalutare il peso degli stampatori sulla resa grafica nell'*Ismenia*, nel bene e nel male (dato che almeno per il bolognese si può presupporre un'ottima competenza da parte dell'editore e dei suoi collaboratori, per quanto Nicolò Tebaldini fosse tecnicamente d'origine bresciana<sup>151</sup>); possiamo però immaginare che il processo fosse attentamente controllato da Andreini, secondo la sua abitudine. Senza addentrarci nella selva lessicale che si affronterà in sede di commento, notiamo allora solo qualche campione di grammatica dialettale, a titolo meramente esemplificativo, nella consapevolezza che lo studio dell'aspetto dialettale nell'*Ismenia*, e di riflesso nella produzione andreiniana, richiederebbe una monografia specialistica di storia della lingua<sup>152</sup> a parte. Con i due zanni, Arlecchino e Pedrolino, incontriamo l'arduo bergamasco<sup>153</sup> (dall'endemica presenza di aferesi e apocopi), tenendo comunque a mente che nell'area si mescolava spesso qualche venetismo, a causa dell'influsso dalla Serenissima; riguardo al sistema verbale, anche qui (com'è tipico dei dialetti settentrionali) il pronome clitico per il soggetto è obbligatorio, si usa il cosiddetto 'pronome universale' *a'*, caratteristico delle parlate lombarde, e si riscontra la desinenza *-et* alla II

---

base della *lingua franca*, tentano di parlare è teatralmente quella su cui poggia la comunicazione, tanto con gli altri personaggi quanto con gli spettatori». Cfr. P. SPEZZANI, *La lingua della commedia dell'arte*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997, pp. 27-120: «Più interessante e più variato nella prospettiva, si presenta l'esame della [...] componente della lingua della Commedia dell'Arte messa in luce dal Folena, che lascia intravedere, a seconda delle diverse maschere, e all'interno della tradizione linguistica di ogni singola maschera, un maggiore o minor grado di stilizzazione», p. 144, e ancora p. 146, «[...] ci sono maschere che per esercitare una funzione interregionale rinunciano a gran parte delle caratteristiche locali (ivi il Dottore in cui fin dalle origini la componente parodica medico-giuridica è più importante dell'ambientazione dialettale), altre che presentano legami ineliminabili e più intensi con la realtà locale e dialettale (Pantalone e Pulcinella)». Non solo lingua in senso stretto: anche la forma concorre all'espressività tipizzata, perfino concettistica, e insieme simil-realistica, del linguaggio dell'improvvisa, teso al massimo delle sue possibilità, come gli 'schemi' dei dialoghi, basati su *pattern* di parallelismo in ripetizione e variazione, che fanno per così dire sistema con la componente dialettale, ancor più elaborata in autori più complessi come Andreini (p. 198). Del 'mistilinguismo' caratteristico della commedia parla anche C. MARAZZINI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 72-75.

<sup>150</sup> D'Onghia, *Aspetti...*, p. 71.

<sup>151</sup> G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento*, Brescia, Fondazione Civiltà bresciana, 2005, pp. 141-143.

<sup>152</sup> Si è preso come riferimento storico-linguistico principale G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll.

<sup>153</sup> Per alcuni lineamenti di massima, vd. già A. TIRABOSCHI, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, Fratelli Bolis, 1873, pp. 29-47 ("Osservazioni grammaticali"); poi in generale, con una doverosa prudenza nel distinguere tra storia della lingua e linguistica, cfr. U. ZANETTI, *La grammatica bergamasca: elementi di morfologia e di sintassi della lingua della città di Bergamo*, Bergamo, Sestante, 2004, in particolare, per i fenomeni qui nominati, pp. 26, 35, 47-48, 60, 67, 84-94, 102 e C. FRANCA, E. GAMBARINI (a cura di), *Dizionario italiano-bergamasco*, Bergamo, Grafital, 2001, pp. XIII-XXXI. Stesso discorso sulle parlate venete si ricordi davanti ad A. ZAMBONI, *Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti*, in *Guida ai dialetti veneti*, a cura di M. Cortellazzo, Padova, CLEUP, 1979, pp. 9-43, in particolare sul veneziano pp. 20-31, specie 23-29 sui fenomeni qui notati. Valgano le stesse considerazioni per il bolognese, rinviando ai testi, in particolare ai vocabolari, elencati in bibliografia (per prima si ricordi Carolina Coronedi Berti, con le pagine introduttive al suo *Vocabolario bolognese italiano*, Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti, 1869-74, 2 voll., vol. I, pp. XVII-XL, fino a vocabolari contemporanei come quello di *Dizionario bolognese: italiano-bolognese, bolognese-italiano*, a cura di L. Lepri e D. Vitali, Milano, Vallardi, 2009, pp. 3-35, in particolare pp. 14-15, 21-23), aggiungendo il rimando a un sito ben curato, <https://www.bulgnais.com/index.html>.

persona singolare tipica della maggior parte dei modi e tempi della coniugazione dei verbi regolari (*ti seguet*, ‘tu segui’, II, 6), la negazione con *mia/miga* posposto al verbo (*no sù miga naranza*, ‘non sono un’arancia’, IV, 9, che mostra anche un caso ‘grafico’ di concrezione dell’articolo), la desinenza identica nel coniugare la III persona singolare e plurale e la II plurale (*sti cornud dà coi bastù*, ‘questi cornuti [le] danno con i bastoni’, V, 5); il participio passato maschile che, come l’aggettivo qualificativo e anche il nome, quando è terminante in consonante rimane invariato tra singolare e plurale (se è terminante in *-d*, *-t*, *-l*, al plurale le dentali diventano *-cc* palatali e *-l* invece *-i*); continuando brevemente con il sistema nominale, ricordiamo la caratteristica imprecazione *pot(t)a* (*potta de mi*, IV, 4). Per il veneziano Pantalone<sup>154</sup> troviamo invece, oltre a dilaganti sonorizzazioni e fricatizzazioni (*tossego*, ‘tossico’, I, 2), marche dialettali per esempio nel sistema verbale: l’infinito con apocope della vocale finale (*manizar*, ‘maneggiare’, I, 2), l’inversione tra soggetto e verbo per la forma interrogativa e la desinenza *-s*, ereditata dal latino, per la II persona singolare (*vostu?*, *volevistu?*, ‘vuoi/volevi tu?’, II, 5), il participio passato in *-esto* (*ho sconvegnesto*, ‘ho dovuto’, I, 2), l’uguaglianza tra II e III persona singolare al futuro semplice (*ti morirà*, ‘tu morirai’, II, 5), le tipiche forme *xe* (o *ze*, *se*, ‘è’) del verbo essere, il paradigma del verbo avere, con gli allomorfi /gav/ ~ /g/, cfr. *go*, *ga*, *ga*; *gavemo*, *gavé*, *ga*, forme che vanno analizzate in *g’(h)ò*, *g’(h)a*, ecc., dove /g/ vale *ghe* per l’italiano *ci*, corrispondenti cioè funzionalmente (non etimologicamente) alle forme colloquiali dell’italiano *ci ho/c’ho/ciò*, *ci ha/c’ha/cià*, ecc. Il Dottore, bolognese di nascita e (come Andreini) di formazione, mostra segni tipicamente dialettali di stampo morfologico, quale la formazione del plurale dei nomi maschili attraverso alternanza vocalica nella radice del nome (i *buosch* per ‘boschi’, I, 1 e V, 12) o senza alcuna variazione nemmeno nella desinenza (*i secrett* per ‘i segreti’, I, 1), in tal caso distinti quindi solo dall’articolo (*al* nel singolare – *al fium Sav’na* per ‘il fiume Savena’, I, 1 –, *i* plurale), o con la perdita della desinenza singolare *-a* per il plurale femminile di nomi non derivati da maschili (*fest e carezz* per ‘feste e carezze’, I, 1); e, nel sistema verbale, l’espansione del soggetto con il pronome clitico (*mi [...] fié un bel tir da m’strón*, ‘feci un bel tiro da maestro’, I, 1), la forma interrogativa con inversione tra soggetto e verbo (*al to scriver a ch’ t’hal condutt?* per ‘il tuo scrivere dove ti ha portato?’, II, 8; *iet a piar d’i rundun?* per ‘sei [andato] a prendere dei rondoni?’, *N’n hòia pett e schina* per ‘non ho io pettorale e schienale?’ V, 5). Questo dal punto di vista strettamente (storico-)linguistico; più in generale, una molteplice ‘patina’ dialettale traspare da usi più diffusi e soffusi, quali il gusto elencativo e ridondante, tipico del pedante Dottore (nel ricordare le sue ‘prodezze intellettuali), ma anche di un Arlecchino intento a decantare le sue imprese e conquiste nella caccia, o ancora la presenza, con Pantalone<sup>155</sup>, di elementi ‘basso-linguistici’ gnomici (proverbi, espressioni

<sup>154</sup> Cfr. D’ONGHIA, *Aspetti...*, p. 71, che parla per Andreini di «un veneziano grammaticalmente molto curato». Sui dialetti e in particolare sul veneziano seicentesco, cfr. M. CORTELAZZO, *Uso, vitalità e espansione del dialetto*, in *Storia della cultura veneta*, vol. IV/1: *Il Seicento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 363-379, in particolare lo studio storico-linguistico del veneziano proprio basandosi su un esempio andreiniano di lingua teatrale, alle pp. 367-368.

<sup>155</sup> Interessantissimi gli “studi sul linguaggio della maschera di Pantalone” di SPEZZANI, *La lingua della commedia dell’arte*, cit., specie da p. 55 in avanti sul Pantalone pregoldoniano. Lucia Lazzerini inoltre ricorda, nella sua *Introduzione* ad A. CALMO, *La Spagnolas commedia*, a cura di L. Lazzerini, Milano, Bompiani, 1979, pp. 5-14: 11, che l’esempio di Calmo – e in questo senso, esemplare eccezionale di teatro poliglotta è proprio *La Spagnolas* –, attingendo non solo dai suoi drammi ma anche dai «monologhi parateatrali» delle sue *Lettere*, rappresenterà per i comici dell’arte un utilissimo «repertorio pantalonesco» per il dialetto veneziano in scena. La cosa interessante, parlando di fonti e modelli, è che, se Calmo davvero «anticipa la commedia dell’arte» nella «necessità [...] di costruirsi un ampio e collaudato repertorio», tuttavia, per quanto Calmo si rifaccia alla lezione di autori del calibro di Ruzante, «per il significato profondo dei testi, pur illustri, presi a modello, il Calmo mostra interesse assai limitato: gli servono, in sostanza, come canovacci, come supporto per il virtuosismo linguistico (e, s’intuisce, mimico) degli attori», pp. 10-11.

sentenziose) e affettivi (specie verso l'amatissima Bernetta).

Il Dottore riveste ovviamente un peso speciale, in quanto bolognese, e bolognese fiero e nostalgico della patria, all'interno di un'edizione realizzata a Bologna e dedicata al vicelegato pontificio della città in quel giro d'anni, Giovan Battista Gori Pannilini (1604-1662): appartenente a una nobile famiglia senese, imparentata con i principi Altieri, Strozzi di Forano e Piccolomini, dopo la laurea *in utroque iure*, si rivolse alla carriera ecclesiastica, come referendario delle due Segnature, poi membro del collegio degli abbreviatori del parco maggiore e, dal maggio 1634 al marzo 1639, vicelegato a Bologna sotto i cardinali Ubaldi e Sacchetti, dove fu apprezzato per la sua 'integrità' e 'piacevolezza'; dal 1639 inquisitore a Malta, compito assai delicato; nel 1647 fu ambasciatore per conto del granduca Ferdinando II di Toscana in Spagna presso la corte di Filippo IV, con l'ingrato compito, fra gli altri, di riscuotere anche un debito importante di quattro milioni di scudi; tornò in Italia per la nomina, da inizio marzo 1648, a vescovo di Grosseto, che conservò fino alla morte.<sup>156</sup>

Quello che ci interessa è come la vita di un vicelegato e futuro vescovo si sia intrecciata con quella di uno di quei comici dell'arte a stento tollerati dalle autorità ecclesiastiche, che pur Andreini aveva continuamente cercato di tenersi care attraverso la produzione di opere di materia sacra, drammatiche e non, e con insistenza apologetica nelle opere teoriche a difesa del proprio mestiere. Innanzitutto, come era arrivato l'Andreini a Bologna negli ultimi anni Trenta del Seicento?

\*\*\*

### ***Storie dietro la storia: storia dell'autore, storia del testo, storia del contesto***

Può essere utile, a questo punto, un veloce riepilogo biografico su Giovan Battista Andreini. Nato a Firenze il 9 febbraio 1576, da madre veneta (padovana di nascita e presumibilmente veneziana per origine familiare) e padre toscano (di Pistoia), segue le orme dei genitori, Isabella Canali e Francesco Andreini, prestigiosi 'comici' nella compagnia dei Gelosi, prima di fondare la propria compagnia, i Fedeli, che dal 1604 è nominata compagnia ducale della corte di Mantova, sotto Vincenzo I Gonzaga, pur sempre soffrendo (e alla fine sgominando) la concorrenza delle altre compagnie di attori professionisti; alla figura della madre Isabella, prima grande diva del teatro, morta nel 1604, sostituisce quella dell'altrettanto talentuosa e presto celebre moglie, Virginia Ramponi, che nel 1608 presta voce e corpo all'Arianna di Rinuccini. L'itineranza è ovviamente caratteristica dei comici dell'arte: Andreini, o per gli spettacoli o per le pubblicazioni su carta, si muove continuamente tra Milano, Mantova, Bologna, Parma, Venezia, Ferrara, Casale, Ferrara, Genova, forse perfino Roma, Firenze. Nel 1613-1614 è in Francia, ma torna poi in Italia, sempre in movimento tra Mantova (dove acquista il possedimento di Ca' di Mandraghi), Milano, Bologna, Ferrara, e anche Brescia, Verona e Venezia. Torna in Francia a fine 1620, facendo tappa a Torino, fermandosi all'estero fino al 1622; fa ritorno nel 1623, a Venezia e dintorni e anche a Torino, per poi ripartire alla volta della Francia nel 1624-1625. Ancora in Italia, prima a Cremona e poi forse a Venezia; quindi di nuovo via in terra straniera nel 1627-1628, presso la corte

---

<sup>156</sup> R. MASINI, *Gori Pannilini, Giovanni Battista*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LVIII (2002): [http://www.treccani.it/enciclopedia/gori-pannilini-giovanni-battista\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gori-pannilini-giovanni-battista_(Dizionario-Biografico)/)

cesarea di Ferdinando II d'Asburgo, a Praga (facendo tappa in seguito anche a Vienna), in occasione dell'incoronazione di Eleonora Gonzaga, sposa dell'imperatore, a regina di Boemia, evento per cui sopraggiunge anche il granduca Ferdinando II di Toscana. Tornato poi in Italia, nei primi anni Trenta gira tra Brescia, Bologna, Modena, Verona, Vicenza, Venezia, Mantova, Parma: inizia, nella cornice della guerra di successione di Mantova e del Monferrato e infine del sacco di Mantova, il periodo più buio della sua carriera, aggravato dalla morte della moglie Virginia (cui presto si sostituisce, nel ruolo di moglie, Virginia Rotari, 'Lidia', amante storica). Come si è accennato, a parte il fortunato ritrovamento della dedica dei *Fiori celesti* (1637), si riscontra un buco nelle notizie documentarie per il 1637 e primo 1638: le ultime notizie risalgono al 1635 (anno di rovesci economici)<sup>157</sup> e 1636, quando Andreini, dopo essersi mosso tra Vicenza e Venezia, si reca a Firenze con *L'Arno festeggiante* in omaggio a Ferdinando II di Toscana e la sua sposa, Vittoria della Rovere. Lo ritroviamo a Pavia e a Bologna negli ultimi mesi del 1638, intento alla stampa de *La Rosa, Li duo baci* (riedita) e dell'*Ismenia*, che però esce solo nel 1639, con dedica datata al 15 marzo. Andreini poi va a Perugia e a Lucca, dove si deve difendere da una vertenza giudiziaria per debiti che lo trascina in carcere e che viene pacificata solo dall'intervento di Mattias de' Medici, fratello di Ferdinando II di Toscana, in onore del quale nel 1642 Andreini scrive, di nuovo da Bologna, la dedica della stampa del suo poema de *L'Olivastro*: del 1641 e 1642 sono due lettere<sup>158</sup> di Ferdinando Cospi (figlio di Costanza de' Medici e Vincenzo Cospi, nobiluomo bolognese benvoluto dai Medici, che hanno istruito il figlio insieme ai successori stessi del granducato, cosicché, una volta che Ferdinando Cospi si stabilisce a Bologna dopo la morte del padre, diventa il rappresentante dei Medici a Bologna, agendo in pratica come mecenate intermediario in loco per artisti e protetti filotoscani)<sup>159</sup>, lettere volte a assicurare Mattias sulla protezione garantita a Giovan Battista Andreini.<sup>160</sup>

Dal 1643 al 1647 Andreini è di nuovo in Francia, cercando invano di richiamare l'attenzione di Mazzarino: torna in Italia, muovendosi a Udine e poi Ferrara. Il 1651 è anno di spostamenti tra Roma e Firenze, nella stesura, dedica e ridedica del *Convitato di pietra* manoscritto in due redazioni, in parallelo alla pubblicazione delle meditazioni contenute nel *Cristo sofferente*; poi di nuovo Milano; muore infine a Reggio Emilia nel 1654, presso l'Osteria del Giglio.

Durante gli anni di crisi, si è visto, Andreini recupera il legame con la città degli studi giovanili, Bologna – anche solo con una rapida occhiata alle pubblicazioni, si vede che sin dai primi anni Trenta Andreini sceglie Bologna come fulcro della sua produzione: dal 1631, con *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario*, di materia devota, mariana, come il simile «divoto componimento» de *Le cinque rose del giardino di Berico* (1633), pubblicato tuttavia a Vicenza, tornando però a Bologna con le stampe de *La Rosella* (1632), *Li duo baci* (1634), nella vicina Pavia per *La Rosa*, e di nuovo a Bologna per la riedizione de *Li duo baci* (1638) e *L'Ismenia* (1639), fino all'*Olivastro* del 1642, dedicato a Ferdinando II di Toscana e stampato a Bologna – con l'unica eccezione de *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rovere*, stampato a Firenze, prevedibilmente, data la dedica appunto agli sposi Ferdinando II di Toscana, ancora, e Vittoria della Rovere (che in

<sup>157</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 21.

<sup>158</sup> *Corrispondenze*, vol. II, p. 30.

<sup>159</sup> F. PETRUCCI, *Cospi, Federico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. XXX (1984): [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-cospi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-cospi_%28Dizionario-Biografico%29/) e [http://badigit.comune.bologna.it/mostre/archeologia/bio\\_cospi.htm](http://badigit.comune.bologna.it/mostre/archeologia/bio_cospi.htm)

<sup>160</sup> Cfr. l'archivio Herla: <http://www.capitalespettacolo.it/eng/archivio.asp>, in particolare alle pagine [http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc\\_gen.asp?ID=784546043&NU=1&TP=g](http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc_gen.asp?ID=784546043&NU=1&TP=g) e [http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc\\_gen.asp?ID=573228727&NU=1&TP=g](http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc_gen.asp?ID=573228727&NU=1&TP=g).

realtà si sono già uniti con nozze private tempo prima, nel 1634, e che finalmente nel 1642 avranno il primo figlio ed erede, la cui educazione diventerà motivo di lite tra i due coniugi); senza dimenticare il manoscritto, conservato in due testimoni a Firenze e Fermo, de *Il litigio*, memore delle sue vicissitudini per la vertenza giudiziaria in materia di debiti, puntualmente dedicato a Mattias de' Medici, suo salvatore dal carcere.

Sono anni, insomma, in cui Andreini oscilla tra il polo geografico-culturale di Bologna e quello storico-genetico di Firenze, con qualche propaggine verso Siena, come si è visto dalle lettere di Ferdinando Cospi: qui infatti Mattias è governatore sin dal 1629, giovanissimo. Allora perché non dedicare l'*Ismenia* ad uno dei due protettori medicei o ad un Ferdinando Cospi, loro mediatore? In realtà, Andreini sceglie sì la via del dedicatario 'intermediario'; ma lo fa con oculata capacità di previsione e innata sensibilità a intuire le strade del potere. Ferdinando Cospi, dopotutto, lo sta già aiutando al massimo delle sue facoltà; quello di cui Andreini ha bisogno è intrecciare ulteriori legami mecenatistici di rinforzo nella sua relazione con i signori medicei. Andreini riesce a prevedere, infatti, che i Gori Pannilini, senesi, sono destinati a gran fortuna nei decenni seguenti, in particolare grazie alla spiccata benevolenza di Vittoria della Rovere verso questa famiglia. Non solo, infatti, Ferdinando II affiderà a Giovan Battista Gori Pannilini la delicata ambasceria in Spagna, ma soprattutto dalla metà del secolo in poi si notano più in generale segnali evidenti del favore di cui gode la sua famiglia: a Siena, nel 1650, sempre sotto il governatorato di Mattias, durante i festeggiamenti di un palio straordinario del 6 novembre indetto in onore dell'arrivo di Ferdinando II e della moglie Vittoria della Rovere, insieme ad altre nobildonne del luogo Dorotea Gori Pannilini partecipa, nei vari festeggiamenti (cortei, spettacoli, balli, musiche, luminarie), in qualità di ambasciatrice volta ad accogliere la granduchessa, che con il consorte arriva in città già il 6 ottobre, salutati entrambi da una grande sfilata allegorica e, il 20 ottobre, una bufalata (corsa delle bufale, precedente a quella ufficiale con i cavalli, che si tenne dal 1559 al 1650: nel palio straordinario vero e proprio gareggiano poi solo le contrade che hanno prima partecipato a questa) – la vittoria del palio straordinario alla fine è della contrada del Drago, cui appartiene anche il palazzo Gori Pannilini –; si sa inoltre che, sotto sempre il governatorato di Mattias, un altro Gori Pannilini (Giulio) è fra i deputati della festa di un altro palio straordinario, nel 1664, in onore della venuta del cardinale Flavio Chigi (tra l'altro, il prestigio dei Gori Pannilini cresce grazie anche ad una scaltra politica matrimoniale, nella quale rientrano le nozze di Giulio Gori Pannilini con Olimpia Chigi, nipote del fratello del pontefice Alessandro VII Chigi); risale infine al 1654 la nascita delle accademiche Assicurate, tutte nobili e tutte donne – legate per parentela o conoscenza agli Intronati stessi –, in casa appunto di Giulio Gori Pannilini e sotto la protezione di Vittoria della Rovere, che ne ispira impresa (una rovere, tipo di quercia) e motto («Qui ne difende e qui n'illustra l'ombra»), rafforzando decisamente i rapporti tra Siena e la corte medicea.<sup>161</sup>

Entri in scena allora Giovan Battista Gori Pannilini, collocato esattamente all'incrocio tra gli assi Bologna-Firenze, con il valore aggiunto della carica di vicelegato, a stretto contatto con il legato pontificio, che esercitava un vasto potere in città (anche in termini di licenza spettacolare e concessione, per esempio, dell'uso della sala comunale, nel palazzo del

---

<sup>161</sup> M. P. PAOLI, *A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)*, in *Una città al femminile: protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, a cura di A. Savelli e L. Vigni, Siena, Nuova Immagine, 2012, pp. 87-112; G. V. PARIGINO, *Il patrimonio di Ferdinando II de' Medici. Una prima ricognizione*, «Mediterranea. Ricerche storiche», XVII, 2009, pp. 479-516: 509; A. M. TESTAVERDE, *L'immagine di Siena tra Seicento e Settecento*, in *Atlante Tematico del Barocco in Italia. Le Capitali della Festa*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 2008, pp. 159-167: 161; sul palio, vd. <https://www.ilpalio.siena.it/5/default.aspx>.

Podestà).<sup>162</sup>

Una rassicurazione a livello testuale del rapporto medico instaurato dall'*Ismenia* sembra offerta da un piccolo ma importante frammento testuale, verso la fine del dramma, per bocca di Ruspicano:

Si che, s'oggi (o signora)  
brami a la quercia d'intrecciar l'olivo,  
vengati l'ira a noia,  
tempra lo sdegno tuo, l'animo acheta,  
e qui contenta e lieta  
concedi per isposa Erminda bella  
al prencipe Filandro,  
che in virtù d'imeneo  
fra le due case d'Anglia e di Scozia,  
fia con novella pace ogn'odio estinto. (V, 11, vv. 683-692)

L'accento alla simbologia dell'intreccio tra piante come la quercia e l'ulivo si rileva infatti anche in altre opere di quel periodo. Ne *L'Arno festeggiante*, in onore dell'unione tra Ferdinando II e Vittoria della Rovere, l'opera si chiude con queste strofe, pronunciate dall'Arno in persona,<sup>163</sup> usando come riferimento i simboli presenti negli stemmi delle due casate, la quercia per i della Rovere e i tre gigli per i Medici (che sostituiscono le solite 'piante trionfali' di ulivo, segno di pace, e alloro, apportatore di gloria):

Ancor voi non avezze  
ad imprimer nel suolo orma sicura,  
meco placide stando,  
spettatrici sarete  
di vaga danza a diletta seconda

---

<sup>162</sup> S. MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, «L'Archiginnasio», XC, 1995, pp. 33-164, pp. 36, 80 e sgg.

<sup>163</sup> Ricorre spesso la personificazione dei fiumi volta in chiave poetica – si pensi per esempio all'«azione drammatica in musica» de *Il Reno sacrificante* di Ridolfo Campeggi –, nella produzione bolognese e filobolognese di primo Seicento (in genere nota per lo sviluppo del genere dell'idillio, andando a influenzare l'attività di poeti importanti come il Marino, fino proprio al nuovo genere del dramma in musica). Cfr. E. SELMI, *Testimonianze epistolari per questioni di 'primato' nella tradizione dell'idillio fra Tasso, Marino e i poeti emiliani*, «Studi Tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 361-387; S. EVANGELISTA, *La poikilia degli "idilli" barocchi: un commento all'edizione Chiodo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20evangelista.pdf>; L. SALVARANI, *Musica e prosodia dell'idillio*, in G. B. MARINO, *Opere di Giambattista Marino*, vol. IV: *La Sampogna con le Egloghe boscarecce e una scelta di idilli di Capponi, Argoli, Preti, Busenello*, a cura di Marzio Pieri, Alessandra Ruffino e Luana Salvarani, Trento, la Finestra, 2006, pp. LV-CII, in particolare p. LVIII: «L'idillio secentesco, e in particolare la sua declinazione bolognese (Preti-Achillini-Campeggi-Capponi), è impostato come una variante densamente liricizzata, sulla corda di una tensione descrittiva, del 'recitativo continuato' della favola pastorale e dell'ecloga», cosicché la stessa *Sampogna* mariniana potesse rappresentare «l'ideazione di un 'teatro totale' per la pagina scritta, che, rinunciando alla teatralità in potenza della favola pastorale, anche guariniana – con tutti gli scrupoli connessi di fluidità e naturalezza dell'eloquio – potesse adottare e ricodificare, in una versificazione di virtuosismo vertiginoso, tutti gli strumenti della composizione musicale, delle arti visive, del balletto», p. LXVI, e in conclusione «il genere idillico nasce da innesti lirici e descrittivi su un tronco bucolico-pastorale, con la mediazione del 'favoloso' e dei suoi tempi narrativi dilatati all'estremo», p. LXXX.

Sui rapporti tra i poeti bolognesi e gli attori dell'arte, in particolare sui contatti epistolari tra Flaminio Scala e Ridolfo Campeggi, cfr. G. FULCO, *Marino, "Flavio" e il Parnaso barocco nella corrispondenza del "Rugginoso"*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di C. Caruso, Bellinzona, Casagrande, 1997, 2 voll., vol. I, pp. 297-331: 323-327.

lui, che d'Arno fa d'oro il sen, la sponda.

Or da monti, e da selve,  
l'Oreadi succinte, e le Napee,  
di fiori inghirlandate,  
lascin le stanze usate,  
danzatrici leggiere or qui si portino,  
al gran duce toscan diletto apportino.

Vengano, e verdi rami  
arrechino festanti  
non d'oliva, o d'alloro:  
ma di QUERCIA dorata:  
ma di QUERCIA inestata  
agli aurei gigli, e scoprino,  
ch'Imeneo ghirlandiero,  
devrà di rose in vece  
cinger la quercia, i gigli,  
l'Etruria a popolar di regii figli.<sup>164</sup>

L'accento alla necessità di avere eredi sarà una costante nelle opere dedicate alla coppia, che soffre di difficoltà (e quindi di tensioni) a procreare, con la morte di un piccolo Cosimo primogenito poche ore dopo la nascita, fino all'arrivo dell'erede nel 1642, anno in cui esce a stampa l'*Olivastro*. Qui Andreini espande di più il concettismo 'vegetale',<sup>165</sup> con l'ulivo che fa le veci dei tre gigli (si riportano qui sotto le strofe dalla stampa del 1642, aggiungendo però anche le note marginali da una versione manoscritta dell'*Olivastro* di cui si parlerà più avanti, utili a decifrare la simbologia delle immagini):

94

Tu de la serie MEDICEA rampollo,  
anzi frutto maggior de le tue piante,  
d'alte glorie non mai fatto satollo,  
ti traboccan gli onor le Grazie avante.  
Bramo a te di salir, temo il tracollo,  
perché lena non ho, l'ala è mancante;  
ma in seguendo de l'aquila il costume,  
purché ne godan gli occhi, ardan le piume.

95

Di gran ROVERE d'or questi il cultore,  
più d'Esperide gode i frutti aurati;  
d'ogni libico drago atterratore,

---

<sup>164</sup> G. B. ANDREINI, *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rouere, poesia drammatica di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Tra i Comici detto Lelio*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1636, s.n.p., cc. A6r-v (in base alla fascicolazione).

<sup>165</sup> Per fare un esempio interdisciplinare del simbolismo vegetale in voga all'epoca, si ricordi un arazzo su cartone del Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori) presso la Galleria Palatina di Firenze, una 'portiera allegorica con le armi dei Medici e dei Toledo', raffigurante lo stemma bipartito delle casate di Cosimo II, medicea, e della moglie Eleonora, di Toledo, inneggiando alla solidità della nuova unione e dinastia, a partire dalla scritta «Fundata enim erat super petram» al centro del bordo superiore e inferiore e, sopra il nastro avvolto sull'anello tenuto da un falcone, la parola «semper»; stemma affiancato ai lati dalle divinità Apollo, dio dell'armonia, e Minerva, dea della sapienza, con i rispettivi alberi, alloro e appunto ulivo, simboli anche rispettivamente di gloria e di pace, i cui rami si intrecciano nella corona ducale sovrastante lo stemma. Cfr. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, vol. II: *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Milano, Electa, 1980, p. 63.

i dolcissimi a lui CIBI ha serbati.  
Fu di pianta simil Giove amatore,  
onde (Giove terren) fossero amati  
dal GRAN DUCE tai rami e cotai frondi,  
perché di FRUTTI d'OR fosser fecondi.

**Giove amò la quercia**

96

Già d'Epiro que' popoli saputi  
presagian l'avvenir da simil fronda;  
e ben con vaticini alti e devuti,  
Ferdinando al predir quercia ha seconda,  
che saggio fu, que' giorni preveduti,  
che trar devesse de l'Arno in su la sponda  
colei che, nata infra le quercie e 'l mare,  
devesse PROLE immortal propaginare.

**I popoli d'Epiro prendevano gli oracoli dalle frondi di quercia. &.**

97

Di durabilità simbolo egregio  
fu la ROVERE, al Ciel pianta gradita;  
se medolla non ha, fu privilegio  
ch'annosa robustezza ognor ci addita;  
gloria di lei, che d'ogni quercia il pregio  
scopre d'anni goder serie infinita;  
per propagar l'alta MEDICEA PROLE,  
a gareggiar d'eternità col sole.

**Quercia simbolo di lunga età**

98

La fronte già di verde QUERCIA ornava  
(più di corona d'or fregio gradito)  
colui che 'n campo il cittadin sottrava  
da morte, difensor sempre agguerrito.  
E qui d'ebano il crin s'inanellava  
d'aurea QUERCIA, de l'Arno in sul bel lito,  
a colei ch'agli Etruschi in dar Vittoria  
da MONTI scese ad innalzar sua gloria.

**Di corona di quercia s'incoronava chi salva in guerra la vita ad un cittadino**

99

Gloria fragile no, gloria superna  
fra le imagini in ciel già collocata;  
sol di quercia alta dote, e sempiterna,  
ch'eternità simil pura ci ha data.  
Soffi pure Aquilon, sempre s'eterna  
imperante sua forza, a' venti usata;  
se cotanto allingiu' radici fonda,  
quanto in piano alza i rami o n' erta sponda.

**La quercia tanto profonda le radici quanto rami eminenti porta.**



100

Pallida oliva a verde QUERCIA intorta  
simboleggiane l'ira in pace accolta;  
e la QUERCIA PISAUREA oggi ritorta  
a L'OLIVA di TUSCIA alto s'ascolta  
dirci ch'unqua non fia che faccia smorta  
veggasi tra CONSORTI in ira stolta;  
poiché la viriplaca in bando gita,  
la viriplaca LOR, pace è 'nfinita.

**Oliva intrecciata con quercia, simbolo dell'ira acquatata, nemica  
l'oliva della quercia**

**Tussia, la Toscana, al l. tus, incenso, per li gran sacrifici che in essa  
si facevano**

**Viriplaca, dea infra' Romani che i litigi maritali accomodava.**

101

Perché non ceda al secol d'oro il nostro,  
quest'aurea PIANTA fecondolla il Cielo;  
vilissimo a innaffiarla è questo inchiostro,  
VIRGULTO già del GUIDOBALDO stelo.  
Qui vergando le pagini il dimostro,  
onde affliggomi lasso, al ciel mi celo,  
s'anco il mastro d'Athene e di Stagira  
a tant'uopo di lode il piè ritira». (*Olivastro* 1642, II, 94-101)

Il testo del 1642, combinato con le note marginali fornite dal manoscritto, chiarisce il significato sia in riferimento al contesto storico sia all'immaginario simbolico: la quercia dei Della Rovere, elogiata per la sua importante tradizione simbolica, mitologica, botanica perfino (amante di Giove e pianta a lui sacra, usata nell'arte divinatoria; simbolo di onore militare; longeva e quindi simbolo di eternità e lunga vita), si unisce all'ulivo, le cui distese coprivano le terre toscane e che è figura di pace, pace nell'intreccio di quercia e ulivo ('nemici' in termini di coltura e di compatibilità per così dire agricola), unendo in questo modo due diversi 'lignaggi', due importanti dinastie italiane – per quanto la 'pacificazione' fosse più di facciata che di fatto, data la tensione tra i due coniugi, riguardo alla prole e alla sua educazione in particolare; Vittoria della Rovere pure era il frutto di un'unione poco serena, fra Federico Ubaldo della Rovere (nipote per via paterna di Guidobaldo della Rovere, la cui moglie aveva avuto nome Vittoria, una Farnese) e Claudia de' Medici (la cui bisnonna materna era stata Caterina de' Medici, regina di Francia), madre con cui Vittoria ebbe rapporti alquanto difficili. Ferdinando II di Toscana invece era figlio di Cosimo II e di Maria Maddalena d'Asburgo, sorella dell'imperatore Ferdinando II d'Asburgo, sposato a Eleonora Gonzaga, che nel 1627 sarebbe stata incoronata regina di Boemia a Praga.

In occasione di questo evento, con la 'doppia' incoronazione di Eleonora e anche dell'erede Ferdinando III, i comici Fedeli si presentarono per allietare i festeggiamenti con le loro rappresentazioni, insieme anche a Gesuiti (il cui teatro spopolava, in loco) e ad attori itineranti inglesi. Questa concomitanza di professionisti teatrali ovviamente risulta ai nostri occhi una cornice quanto mai favorevole a scambi e attraversamenti: Stefano Moretti infatti colloca in questo contesto la possibilità di un influsso nientemeno che shakespeariano sull'*Ismenia*, precisamente da *The Tempest*, ossia *La Tempesta*.

Le somiglianze risaltano a prima vista, semplicemente scorrendo la trama del dramma di Shakespeare: il mago Prospero, ex duca di Milano, con la figlia Miranda da anni in esilio

forzato su un'isola mediterranea prima dominata dalla malvagia strega Sycorax, si è a lei sostituito nel governo del luogo dopo averla sconfitta, prendendo al suo servizio gli spiriti fatati del posto (in particolare il vivace Ariel) e, a mo' di schiavo, il figlio stesso di Sycorax, il selvaggio Caliban. Con una tempesta, il mago fa naufragare sulla propria isola la nave di Alonso, re di Napoli, di ritorno dalle coste africane dopo aver assistito alle nozze della figlia, Claribel, con il principe di Tunisi. La tempesta fa approdare su diversi punti delle coste il re e il suo seguito: il figlio di Alonso, Ferdinand, disperso da solo; il fratello, Sebastian, che viene convinto da Antonio, fratello dell'ex duca e usurpatore del suo titolo, pure presente, a tentare l'omicidio del re di Napoli stesso, in modo da prenderne il titolo; Gonzalo, uomo del duca che aveva a suo tempo aiutato Prospero nella fuga da Milano durante il colpo di stato; Stephano, il maggiordomo, e il buffone Trinculo, che cercheranno invano di ordire una congiura ai danni di Prospero insieme a Caliban. Prospero intanto pone alla prova l'amore, fulmineamente scoccato, di Ferdinand per Miranda, fingendo di ostacolarlo; alla fine, convinto della sincerità e onestà dei sentimenti di entrambi i giovani, acconsente alle loro prossime nozze e organizza un *masque* con dee e ninfe a ricordare loro l'importanza di un'unione casta, sotto il segno di Giunone e non di Venere. Nel frattempo Prospero, con l'aiuto degli spiriti, scherza un po' malignamente con Alonso e il suo seguito, facendo comparire e poi magicamente scomparire un banchetto sotto i loro occhi di naufraghi affamati, spaventandoli. Alla fine gli inganni e le difficoltà si sciolgono: la congiura viene sventata, i fratelli si riappacificano tra loro, il futuro matrimonio tra Miranda e Ferdinand è accettato con gioia. Prospero libera finalmente tutti i suoi sottoposti dell'isola e, in attesa di rientrare in Italia come legittimo duca di Milano, rinuncia a tutti i suoi incanti e ai suoi studi di magia, che a inizio storia lo avevano distratto dal governo del ducato.

Le similitudini, ma sarebbe meglio dire le specularità, sono molteplici: nell'opera di Andreini la scena è un'immaginaria e arcadica Irlanda, mentre Prospero, Miranda e Caliban vivono su una misteriosa isola del Mediterraneo, sulla rotta tra Tunisi e Napoli; la figura magica che governa questa terra esotica non è quella di uomo ma di una maga, regina d'Inghilterra. Entrambi però sono stati spodestati e vogliono vendicarsi dell'usurpatore uccidendone il figlio primogenito; per farlo ambedue evocano una magica tempesta che riversa il giovane principe e il suo seguito sulle coste del proprio regno incantato. Questa perfetta specularità ci incuriosisce perché apparentemente priva della possibilità che vi sia, tra le due opere, alcuna "influenza" diretta [...].<sup>166</sup>

Altre vicinanze sono minori, abbastanza spiccate nondimeno. Alcune sono più generali, quali l'ambientazione in un luogo 'esotico' (dal punto di vista del rispettivo autore) apparentemente edenico, soprannaturale, ma in realtà attraversato da conflitti e pericoli (Sycorax, Caliban, gli spiriti dispettosi seppur buoni; i satiri, i mostri, gli spiriti di Ismenia); il rapporto di sudditanza e/o di vassallaggio degli abitanti soprannaturali dell'isola rispetto all'incantatore/incantatrice; la presenza di più fila nella storia, affiancando e soprattutto intrecciando vicende e personaggi comici e nobili; l'amore tra i figli dell'ex sovrano/a e dell'usurpatore, contrastato dall'ostilità più o meno apparente del genitore in esilio:

***The Tempest* (I, 2, vv. 454-462)**

PROSPERO [...] One word more. I charge thee  
that thou attend me. Thou dost here usurp

***Ismenia* (II, 1, vv. 7-23)**

ISMENIA Perfida figlia ingrata,  
de le viscere mie parto infelice,  
dunque cotanto lice

<sup>166</sup> MORETTI, «*Arcadia maledetta*»..., cit.; inoltre, in nota, Moretti accenna che, secondo certa critica inglese, la stessa isola della *Tempesta* shakespeariana sarebbe per certi versi identificabile con l'Irlanda (rimandando a W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, edited by V. Mason Vaughan and A.T. Vaughan, London, Thomson Learning, 2001, pp. 51-54.).

the name thou ow'st not and hast put thyself  
upon this island as a spy, to win it  
from me, the lord on't.

FERDINAND No, as I am a man.

MIRANDA There's nothing ill can dwell in such a temple.  
If the ill spirit have so fair a house,  
good things will strive to dwell with't.

PROSPERO [*to Ferdinand*] Follow me.—  
Speak not you for him; he's a traitor. — Come,  
I'll manacle thy neck and feet together;  
[...].<sup>167</sup>

a la tua mente insana,  
che, deposto e sbandito  
l'ossequio riverente  
che figlia ubbidiente  
deve a la madre sua, ti sei levata  
da servir quella dea casta e pudica  
a cui ti dedicai ne' più verdi anni,  
e fatta indi seguace  
di Venere e d'Amore,  
numi ch'avevi pria tanto in orrore?  
Tu dunque di Filandro il crudo e fello,  
nemico per natura aspro e mortale  
del sangue tuo reale,  
in mio dispregio, scemarai le pene?

Altre somiglianze invece riguardano singole scene, come il *masque* allegorico, con sottosensi riguardanti la sfera amorosa/matrimoniale...

***The Tempest* (IV, 1, vv. 86-97, 101-105)**

CERES [...] Tell me, heavenly bow,  
if Venus or her son, as thou dost know,  
do now attend the queen? Since they did plot  
the means that dusky Dis my daughter got,  
her and her blind boy's scanded company  
I have forsworn.

IRIS Of her society  
be not afraid. I met her deity  
cutting the clouds towards Paphos, and her son  
dove-drawn with her. Here thought they to have done  
some wanton charm upon this man and maid,  
whose vows are that no bed-right shall be paid  
till Hymen's torch be lighted, but in vain.  
[...]

CERES [...] Highest queen of state,  
great Juno, comes; I know her by her gait.  
JUNO How does my bounteous sister? Go with me  
to bless this twain that they may prosperous be,  
and honoured in their issue.<sup>168</sup>

***Ismenia* (prologo, vv. 115-145)**

GIUNONE Io, dagli esploratori  
de la mia gelosia di ciò avvertita,  
[...] già furiosa  
scottendo e nevi e brine,  
le dilattai su questo bel contorno  
e feci ai fiori, a Floria e a Giove scorno  
[...]

Altro più non rimane  
[...]  
(o bellissima dea), che di pregarti  
ad oprar sì che 'l tuo figliol Amore  
[...]  
d'illeciti desir più non infiammi  
di mio marito il core,  
acciò regni fra noi contento e pace.  
VENERE Onesta è la dimanda,  
o diva gloriosa,  
ed io, per compiacerti,  
oggi gli strali e l'arco,  
lacci, facelle e retti  
levar al figlio voglio.

... o la scena del banchetto che viene tolto da davanti agli occhi degli affamati:

***The Tempest* (III, 3, vv. 20, 27-28, 40-42, 49-52)**

[...] PROSPERO on the top (*invisible*). Enter several strange  
shapes, bringing in a banquet, and dance about it with gentle  
actions of salutations, and, inviting the King etc. to eat, they  
depart.

***Ismenia* (II, 10, vv. 762-769, 783, 810-812)**

ISMENIA Amici, or vi nudrite,  
e ad onor d'Ismenia  
col barillotto in giro  
i brindisi iterate,

<sup>167</sup> W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, edited by V. Mason Vaughan and A. T. Vaughan, revised edition, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2011, p. 204; cfr. ID., *The Tempest*, in ID., *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London, Isaac Iaggard and Ed. Blount, 1623 (= *First Folio*), pp. 1-19: 5-6.

<sup>168</sup> ID., *The Tempest*, cit., pp. 271-272; cfr. *First Folio*, p. 14; qui la Battuta di Gonzalo ricorda molto le ultime battute delle maschere nell'*Ismenia* V, 12, vv. 874-881 e sgg., sul fatto di non essere creduti quando, una volta tornati in patria, racconteranno le meraviglie viste sull'isola.

[...]  
 ALONSO Give us kind keepers, heavens! What were these?  
 [...] [...] If in Naples  
 I should report this now, would they believe me?  
 [...] [...] They vanished strangely!  
 SEBASTIAN No matter, since  
 they have left their viands behind, for we have stomachs.  
 Will't please you taste of what is here?  
 [...] [...] I will stand to and feed,  
 although my last: no matter, since I feel  
 the best is past. Brother, my lord the Duke,  
 stand to and do as we.  
*Thunder and lightning. Enter ARIEL, like a harpy, claps his  
 wings upon the table, and with a quaint device the banquet  
 vanishes.*<sup>169</sup>

e de' satiri più non dubitate.  
 PANTALONE Se va forse con Dio  
 vostra magnificenza?  
 A' me v'inchino e faccio riverenza.  
 [...] [...] Oh che frutt savorid  
 [...] [...] Orsù bel pastorello,  
 spórzeme un puoco in za  
 quel bottazzo de vin  
 [...] [...] *Nell'atto che farà Pedrolino di forare il  
 bariletto, sarà dato il foco ad un chiocchetto  
 di polvere da schioppo, attaccato a quello, e  
 si vedranno fiamme per ogni lato della scena.*

Moretti, sulla scia degli studi di Otto G. Schindler riguardo ai viaggi dei comici italiani presso le corti asburgiche, ipotizza che in occasione della doppia incoronazione i comici italiani abbiano potuto assistere a spettacoli di attori inglesi: attori che già avevano inscenato, in altri contesti europei internazionali, proprio drammi shakespeariani,<sup>170</sup> e tra i quali spiccava Pickelhering, figura di buffone – e possiamo notare che «The tradition of Pickelhering is inextricably intertwined with the dissemination of Shakespearian plays on the Continent».<sup>171</sup>

<sup>169</sup> SHAKESPEARE, *The Tempest*, cit., pp. 257-260; cfr. *First Folio*, p. 13.

<sup>170</sup> O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo, con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160; ID., *'Englischer Pickelhering — gen Prag jubilierend'. Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag*, in *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Hrsg. von A. Jakubcová, V. Maidl, J. Ludvová, Prag, Divadelní Ústav, 2001, pp. 73-101: 85-86, dove Schindler identifica i drammi di Shakespeare inclusi nel repertorio degli attori inglesi (in particolare le tragedie). Ecco qualche passo che ci può interessare di quest'ultimo saggio: «Auch die anschließende Tournee zur Doppelkrönung von 1627 in Prag, von der schon oben die Rede war, kam offenbar bereits unter der Führung Reynolds' zustande. Robert Reynolds, ein ehemaliges Mitglied der renommierten „Queen Anne's Company“. [...] Von „Engelendern“ ist erstmals in einem Prager „Handbriefel“ der siebzehnjährigen Erzherzogin Maria Anna vom Jänner 1628 die Rede, worin auch das geringere Ansehen zum Ausdruck kommt, das die Englischen Komödianten gegenüber ihren italienischen Kollegen im Urteil der Hofgesellschaft genießen [...]. Auch ihre sechzehnjährige Schwester Cäcilia Renata (die nachmalige Königin von Polen) schreibt von den Engländern, sie habe zwar erst eine ihrer Vorstellungen gesehen, die ihr aber „wol gar nicht gefallen hat“. [...] Obwohl uns konkrete Hinweise zum Prager Spielplan der Engländer fehlen, dürfen wir annehmen, daß er sich im wesentlichen aus den im Jahr 1626 am Dresdener Hof gegebenen Stücken zusammengesetzt hat. Dort war am stärksten Shakespeare vertreten; von ihm spielte man die „Tragoedien“ von Romeo vnd Julietta, Julio Cesare, Hamlet einen Printzen in Dennemark und von Lear, König in Engelandt», pp. 85-86.

<sup>171</sup> J. ALEXANDER, *Will Kemp, Thomas Sacheville and Pickelhering. A Consanguinity and Confluence of Three Early Modern Clown Personas*, «Daphnis, Zeitschrift Für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)», XXXVI, 3-4, 2007, pp. 463-486: 478 in nota. Su Pickelhering, vd. anche W. SCHRICKX, *Pickelhering and English Actors in Germany*, «Shakespeare Survey», XXXVI, 1983, pp. 135-147. Cfr. R. ANDREWS, *Resources in Common: Shakespeare and Flaminio Scala*, in *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*, edited by R. Henke and E. Nicholson, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2014, pp. 37-52: «It may be worth remarking, in passing, that although I shall be speaking of 'resources in common' between two theatrical cultures, it is unlikely that any discernible influences, in dramatic or any other literature, passed back at this time across the Channel from England to Italy. A number of colleagues are now revealing the

Oltre all'influsso via Praga, restano da indagare altre ipotesi in merito a una possibile influenza shakespeariana su Andreini, di natura solo apparentemente più 'testuale' e 'concreta' della compresenza, e quindi della possibilità di assistere agli spettacoli degli inglesi (in lingua inglese? tedesca?), a Praga, riportandoci invece in terra italiana, precisamente veneta. Partiamo, ovviamente, da Venezia.

Venezia, si sa, è un porto non solo commerciale ma anche culturale, in particolare dopo l'avvio della nuova avventura impresariale-culturale in laguna a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, forte anche dei vivaci accademici Incogniti, sorti a inizio decennio sotto la guida del Loredan: dal 1637, con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari, prende il via il fenomeno del dramma in musica veneziano, aperto al pubblico (pagante). Ferrari, *protos eures* dell'opera veneziana, risalito fino a Venezia dopo aver studiato e lavorato presso la Roma papale, la Parma dei Farnese, forse la Modena estense, dedica il suo secondo dramma in musica veneziano, con musica di Francesco Mannelli, ossia *La maga fulminata* (1638, poi di nuovo rappresentata e ristampata a Bologna nel 1641), a Basil Feilding, II Earl (visconte) di Denbigh, già mecenate di Francesco Mannelli e della moglie, che dal 1637 si trasferiscono a Venezia presso il protettore; anche Ferrari già nel 1637 aveva dedicato il suo secondo libro di *Musiche varie* al visconte. Nel periodo 1634-1639 infatti Feilding fu ambasciatore straordinario inglese presso la Repubblica di Venezia, in realtà probabilmente con l'interesse primo di fungere da agente (e collezionista/intermediario di nobili collezionisti) culturale-artistico.<sup>172</sup> La figura di questo colto ambasciatore ci interessa particolarmente, perché è attestata nell'Ottocento la presenza di una copia, purtroppo poi dispersa, del First Folio nella biblioteca del sesto Earl di Denbigh – un altro Basil Feilding –, messa all'asta nel 1825, secondo quanto riportato da Sidney Lee.<sup>173</sup> Come provano gli spostamenti dei drammi di Ferrari, poca era la distanza geografica e culturale che separava Bologna e Venezia, entrambe dominate fra l'altro da accademie vivamente interessate alla produzione teatrale: gli Incogniti per Venezia, ovviamente, e i Riaccesi di Bologna. Infatti, presso lo stesso stampatore dell'*Ismenia*, Tebaldini, proprio nel 1639 sarebbe stata data alle stampe *La Tavola Rotonda, Cena dell'Illustriss. sig. Filippo Guastavillani allo stesso signore lor Protettore gli Accademici Riaccesi*, resoconto dell'evento con cui i Ravvivati (già Accesi) si sarebbero ridenominati Riaccesi e avrebbero iniziato in breve tempo, con la *Licori fuggitiva* del conte Bernardino Mariscotti nel 1641, a inscenare drammi, proprio nella Villa Guastavillani, già usata per ospitare opere drammatiche dal 1636, da parte sempre degli stessi accademici (seppur sotto il nome di teatro 'Formagliari'); quel Bernardino Mariscotti, o Marescotti, che insieme ad altri avrebbe scritto una poesia in onore dell'autore in apertura al poema andreiniano dell'*Olivastro* (1642) e che fu membro anche degli accademici bolognesi Gelati, sotto il nome di *Notturmo* – uno sguardo a questo e agli altri autori dei componimenti

---

extent of the impact of English actors who toured Europe in the seventeenth century; and that impact included the regular adaptation of stage plots which originated in Shakespeare's plays. However, this kind of story seems to apply largely to northern and central Europe. The same tale cannot be told of France, Italy, or Spain: it seems that there was a significant linguistic division in this respect between the Europe of Germanic and Slavic languages on the one hand, and the Europe of Romance languages on the other. From what has been discovered so far, we cannot argue that Flaminio Scala, or any other Italian theater practitioner of the sixteenth or seventeenth century, had even heard of Shakespeare or of any other English dramatist. It is only much later, after 1700, that knowledge of the Bard begins to penetrate France and Italy», p. 37.

<sup>172</sup> P. SHAKESHAFT, «*To much bewiched with thoes intysing things*»: *The Letters of James, Third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, Concerning Collecting in Venice 1635-39*, «The Burlington Magazine», CXXVIII, 995, feb. 1986, pp. 114-132.

<sup>173</sup> S. LEE, *Shakespeares comedies, histories, & tragedies; a supplement to the reproduction in facsimile of the first folio edition, 1623, from the Chatsworth copy in the possession of the Duke of Devonshire; containing a census of extant copies, with some account of their history and condition*, Oxford, Clarendon Press, 1902, p. 15.

celebrativi che aprono la stampa dell'*Olivastro*, oltre che alle ottave all'interno del poema andreiniano scritte in onore delle varie accademie bolognesi (Indomiti, Gelati, Riaccesi), testimonia uno stretto legame di Andreini con la vivace e variegata vita accademica e culturale, spesso decisamente culturale-teatrale, del capoluogo emiliano (per questo argomento si rinvia alla trattazione svolta nella sezione qui dedicata all'*Olivastro*). Inoltre, forse una coincidenza, ma Basil Feilding era imparentato – molto alla lontana – con Shakespeare stesso (si rimanda all'albero genealogico in appendice).

Più concreta ma meno probabile: l'ipotesi del First Folio padovano, fisicamente arrivato fino a noi. Nella Padova dove Shakespeare ambienta *La bisbetica domata*, infatti, è attualmente conservato presso la Biblioteca Universitaria un prezioso testimone del First Folio shakespeariano. Le ricerche di Lavinia Prosdocimi<sup>174</sup> hanno evidenziato come il libro, insieme ad un altro gruppo di volumi, spesso manuali (ma anche un *Orlando Furioso!*), focalizzati soprattutto su temi quali navigazione, astronomia, cosmografia e via dicendo, sia appartenuto probabilmente a dei mercanti inglesi legati a Venezia da forti interessi, gli Hobson, consoli della nazione inglese a Padova: dettaglio importante, dato che la dispersione della biblioteca della *natio anglica* dell'università patavina ha permesso la conservazione del testimone, facendolo passare localmente di biblioteca in biblioteca. In sintesi, il First Folio sarebbe arrivato in Veneto attraverso i libri dei mercanti di Venezia, forse intorno alla metà degli anni Quaranta, proseguendo poi il viaggio grazie ai contatti di questi mercanti con la *natio anglica* dell'università di Padova. Anzi, secondo Lavinia Prosdocimi, il volume padovano doveva per forza trovarsi ancora sul suolo inglese all'altezza del 1638, a giudicare dalla somiglianza di una mano, riconoscibile nelle note al *Macbeth* e a *Measure for Measure*, con una calligrafia inglese rinvenuta in un *promptbook* del *Love's Cruelty* di Shirley edito a Londra nel 1640; circa allo stesso anno, il 1638, risale fisicamente il frontespizio, creato dalla tipografia di Felix Kingston, di cui oggi il volume risulta purtroppo mutilo. Ciò impedirebbe quindi di pensare che Andreini abbia intravisto questo testo in tempo per la composizione dell'*Ismenia*, anche qualora si potesse pensare che si aggirasse in area veneta negli anni precedenti al 1638-1639: la tiratura dell'*Ismenia* infatti è proprio del 1638-1639, con la pubblicazione vera e propria rimandata al 1639 (la dedica è datata al 15 marzo). Tuttavia, la sola presenza del First Folio in Italia, in Veneto, rappresenta certo un dato importante, confermando che di sicuro l'arrivo di Shakespeare sulla penisola non sia da datarsi al Settecento, attraverso la mediazione francese, come la critica ha sempre voluto e come già ribadiva Ferdinando Neri nel 1913, in *Scenari delle maschere in Arcadia*, studi a cavallo tra scenari dell'arte e drammi shakespeariani.

Proprio Ferdinando Neri introduce un'altra ipotesi percorribile, la più scontata ma anche, a conti fatti, la più facile da documentare: la tesi poligenetica. Infatti nella commedia dell'arte, in particolare quella d'ispirazione 'pastorale', è sempre stata presente una forte componente magica, meravigliosa<sup>175</sup> (anche solo finta, come nel *Flavio finto negromante*),

---

<sup>174</sup> L. PROSDOCIMI, *The First Folio and the merchants of Venice. A collection of English books from the natio anglica in the Biblioteca Universitaria in Padova*, intervento presentato al convegno internazionale «Fair Padua, nursery of Arts»: *Shakespeare and Padova*, Padova, Università degli Studi di Padova, 9-10/06/2016 (atti in corso di pubblicazione: cfr. sito <http://www.maldura.unipd.it/shakespeare-and-padova/>). Cfr. libri e sitografia elencati nella bibliografia finale.

<sup>175</sup> Cfr. anche R. TESSARI, *Magia e follia d'amore nella favola della reggia delle maschere e del loro viaggio verso Arcadia, «isola incantata»*, in ID., *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 179-194, in particolare sulla figura del mago, i suoi antecedenti letterari e l'interazione, anzi, 'reazione' quasi chimica con le maschere e le vicende solitamente amorose delle commedie dell'arte; in riferimento all'influsso sul teatro inglese e Shakespeare, *La tempesta* in particolare, R. HENKE, *Pastoral as Tragicomic in Italian and Shakespearean Drama*, in *The Italian World of English Renaissance Drama. Cultural Exchange and Intertextuality*, edited by M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, London,

---

Associated University Presses, London, 1998, pp. 282-301, in cui si discute come *La tempesta* sia ‘pastorale’ nel senso di ‘tragicomicamente’ capace, cioè in grado di fondere tragico e comico (compreso il comico derivato dalla commedia dell’arte) in maniera molto più profonda che in altre *problem comedies* come *Measure for Measure* o *All’s Well That Ends Well*, parlando per esempio di una «tragicomedy mediated by pastoral, generic liminality» che «characterizes these theatrical moving parts»; il rimando è ovviamente al concetto di ‘teatrogrammi’ di L. G. CLUBB, *Intertextualities: Some Questions*, in *The Italian World of English Renaissance Drama. Cultural Exchange and Intertextuality*, edited by M. Marrapodi, Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1998, pp. 179-189, di seguito al quale si può ricordare anche un altro preziosissimo studio della pastorale italiana anche in riferimento al mondo inglese, ossia EAD., *Italian Drama in Shakespeare’s Time*, New Haven and London, Yale University Press, 1989; la Clubb stessa ancora si avventura nelle intromissioni della commedia dell’arte all’interno della produzione shakespeariana attraverso la pastorale con EAD., *Pastoral Jazz from the Writ to the Liberty*, in *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, edited by M. Marrapodi, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2007, pp. 15-26, sottolineando come la ripresa non sia giocata (sol)tanto su singoli temi o spunti – l’ambientazione, la presenza ricorrente di un mago e di spiriti, ecc. –, quanto sulla ‘funzione’ della pastorale italiana, nella sua capacità di commistione fra esigenze ‘alte e basse’, per così dire, osservando come «the third genre authorized a venue for liberty of imagination and included traditional elements, folk and literary, not elsewhere accommodated by the *alta cultura*, in a depiction of fulfilment, order and providence for all classes. This phase of Italian theatre history seems to me pregnant in connection with Shakespeare, and with his title not only to the new form of English tragicomedy but also to the invention of romantic comedy», p. 16, poi spiegando come, nell’evoluzione anche ‘improvvisa’ della pastorale nella tradizione italiana – la pastorale nella commedia dell’arte e anche, viceversa, la commedia nell’arte nella pastorale, rammentando casi come la *Fiammella* di Rossi –, e poi con la diffusione internazionale e soprattutto inglese del genere, «once the literary playwrights had created a substantial body of *favole pastorali* in the ‘writ’, professional *comici*, expert in the ‘liberty’, came on the scene and engaged in a sort of double jazz by improvising still farther on the models they took up. In brief, I propose not a syllogism but a triple reapplication of my simile: 1. The literary pastoral play is to comedy and tragedy as jazz is to classical music; 2. *commedia dell’arte* improvisation, which is already as jazz to written drama, further mixed and jazzed up the third genre; 3. Shakespeare, the jazziest of all, knew and improvised on the whole repertory of pastoral theatergrams», p. 19, arrivando fino alla *Tempesta*, con cui Shakespeare «illustrates the pastoral as a language, a limitlessly recombining repertory of *topoi*, characters, and relationships, actions (in short, theatergrams), that creates another world or dimension with another temporal system that issues from the space and time that it is not. It is, precisely, the other, the invisible, and out-of-this-world trip offering *otium* for contemplation and pursuits not determined by *negotium*, a means of passage into other genres or of return, enlightened, to city or court. Shakespeare’s blending of the commonplaces of usurpation and revenge and those of knockabout farce into *The Tempest’s* luminous vision of forgiveness, self-knowledge, and tempered hope begins with his choice of form, the liberating and receptive third genre», p. 24, idee che torneranno utili più avanti anche per la stessa *Ismenia*. Tornando a Henke, ancora più specifico in riferimento al motivo pastorale magico, si ricordi R. HENKE, *Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral of the Commedia dell’Arte*, in *Early Modern Tragicomedy*, edited by Subha Mukherji, Raphael Lyne, London, D. S. Brewer, 2007, pp. 43–58, dove Henke sottolinea che solo con Shakespeare il teatro inglese usa finalmente la pastorale in maniera ‘tragicomica’, «as a generically transformative mode», p. 45; riguardo poi al ‘problema’ delle ‘fonti’ teatrali (che si discuterà brevemente anche in riferimento al nostro ‘Shakespeare italiano’, Andreini, a inizio commento), con Henke si sottolinei che «Taken together, the general plot of these Arcadian plays [*scenari pastorali e simili*] has been deftly summarised by Richard Andrews as follows: “An isolated island is ruled by a magician, whose power within his territory is limitless. A range of characters find themselves on the island, against their will – they include lovers and others from gentlemanly classes, and more ridiculous figures from improvised comedy. By the end of their encounters with each other and with the magician, reconciliations both sentimental and comic have been achieved: these solutions may involve the magician himself, in relation to his past life”. The relevance of this plot to *The Tempest*, a play whose ‘sources’ are less identifiable than practically any other Shakespearean play, is obvious, although Frank Kermode questions the plot of *The Tempest* and because the scenarios post-date Shakespeare’s play. But the fact that the scenarios post-date *The Tempest* does not exclude the possibility that this kind of play, with its constellations of typical theatregrams and *lazzi*, was a deep source for *The Tempest*, as long as we do not limit ourselves to the traditional literary notion of a source, and remember that Locatelli as well as the Corsini editor state that they are merely recording scenarios that have long been in existence. As Richard Andrews puts it, “an accumulation of ‘analogues’ can arguably take on the character of a ‘source’, particularly in a theatrical culture where performance ideas were constantly being transmitted orally and by direct experience from one practitioner to another”», p. 51 (citando da Richard ANDREWS, *Shakespeare and Italian Comedy*, in *Shakespeare and Renaissance Europe*, edited by Andrew

tanto da far prendere in Francia il nome di «fantasia con buffoni» al teatro italiano.<sup>176</sup> Ecco che allora una rapida carrellata dai repertori più famosi della commedia dell'arte, seguendo la traccia di Ferdinando Neri – che è del resto alla base di questo intero filone di studi intertestuali –, può dare un'idea della vastità del fenomeno. Basilio Locatelli, nel suo *Della scena de' soggetti comici* (1628, 1632), raccoglie vari scenari dove avviene il naufragio delle maschere, come *La pazzia di Filandro*, «commedia pastorale» (che, oltre al nome per noi significativo, presenta anche scene interessanti quali una caccia degli uccelli, la figura del satiro come mostro spaventoso – che però, come nella *Mirtilla* di Isabella Andreini, viene preso in giro dalla ninfa, non più vittima ma autrice di uno scherzo, costringendo il satiro a legarsi a un albero, «come è solito costumarsi nella Arcadia»<sup>177</sup> –, la fame delle maschere dopo il naufragio, la pazzia di Filandro per il senso di colpa nell'aver dimenticato l'amata Clarice per Lidia, strappandosi le vesti); ci sono poi altre storie, dove, oltre al naufragio, troviamo un'isola dominata da un mago e figure di pastori, forestieri, che si innamorano di ninfe fino a convolare a nozze nel finale: *Il gran mago* pure «comedia pastorale» (dove il protagonista opera circoli magici richiamando demoni infernali; anche qui, le maschere sono affamate e viene loro promesso cibo da Bacco, e vengono poi mostrate a caccia; c'è l'incanto della ghirlanda magica, che scambia odio e amore in chi la indossa; le ninfe tirano scherzi alle maschere; infine il mago calma gli ultimi dissapori «e dice il tutto delle nozze; si dichiara la favola e si dà fine d'opera facendo fare le paci»<sup>178</sup>), *La nave* ancora «comedia pastorale» (anche qui le maschere sono sperdute e affamate, imploranti aiuto da Bacco, finché una fonte getta magicamente cibo; il mago anche qui chiama spiriti e usa ghirlande incantate d'odio/amore; un capitano ha la missione di liberare la Regina di Tessaglia, prigioniera nella torre di Falsicon mago, per il re di Boetio di cui è erede; il mago scatena una tempesta), *Li tre satiri* «favola pastorale» (in cui il mago dominatore dell'isola tiranneggia ninfe e pastori; l'incantatore poi chiama dei satiri ai suoi ordini per vendicarsi contro le maschere che hanno sventato i suoi incanti, facendoli prigionieri; le maschere rubano il libro al mago per congiurare contro di lui usando le sue stesse armi, i satiri; alla fine il mago li ricatta con un cerchio magico che fa ballare fino alla morte, chiedendo in cambio della fine dell'incanto la restituzione del libro; il ritorno a Venezia vede le maschere che «dicono volersi imbarcare alla volta di Venezia facendo allegrezze; dichiarando la favola danno fine all'opera»<sup>179</sup>). Altri

---

Hadfield and Paul Hammond, London, Arden Critical Companions, 2004, pp. 123-149: 131, 132); la tesi di Henke, sulla scia di Andrews, è che in particolare «Shakespeare could have bifurcated, in *A Midsummer's Night Dreams* and *The Tempest*, the two *arte* conceits of the circle of frustrated lovers and the omnipotent mago», considerando che «a certain critical mass of analogues can, as Andrews argues, function like a source [...] on several different dramatic and theatrical levels [si specificano poi i vari livelli, per es. «plot affinities», «comic lazzi», ecc.]», p. 58. Sulla magia della pastorale, si veda F. A. YATES, *La magia negli ultimi drammi: La tempesta*, in EAD., *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 81-100.

<sup>176</sup> A mo' di mero aneddoto 'onomastico', si ricordi che Evaristo Gherardi, nel suo repertorio di scene frequenti nella commedia dell'arte italiana riprese dagli autori parigini, *Théâtre Italien ou Le recueil général de toutes les scènes françoises qui ont été jouées sur le Théâtre-Italien de l'Hostel de Bourgogne* (t. VI, ed. Amsterdam 1701: cfr. TOLDO, *Il teatro di Evaristo Gherardi a Parigi*, estr. dalla Rass. nazionale, a. XIX, 16 apr. 1897, pp. 6-7), così chiude la raccolta con *Les fées ou Les contes de ma mère l'oye*: «nel giorno in cui spira il potere della fata, la principessa Ismenia incatenata e custodita dagli orchi, vien liberata da Ottavio e dal suo servo Arlecchino», NERI, *Scenari...*, cit., p. 11.

<sup>177</sup> *La pazzia di Filandro*, in NERI, *Scenari...*, cit., pp. 45-55: 47.

<sup>178</sup> *Il gran mago*, in NERI, *Scenari...*, cit., pp. 57-68: 67. Cfr. *I canovacci della commedia dell'arte*, cit., p. 384.

<sup>179</sup> *Li tre satiri*, in NERI, *Scenari...*, cit., pp. 77-86: 86. Si legga un'altra versione in *I canovacci della commedia dell'arte*, cit., pp. 433-440: si prenda per esempio la premessa iniziale, in cui si legge «MAGO vista la ninfa dormire, canta sfogando la sua pena amorosa. Filli si sveglia; Mago fa seco l'amore, lei non vuole acconsentire. Mago, doppo molte parole toccandola con la verga, la tramuta in albero, incantandola che non potrà risanarsi se non con sputo di stranieri, si come ha fatto un bifolco che anch'esso molestava la sua dama, quale ha trasformato



scenari di Locatelli in cui compare un mago sono *Le teste incantate*, *Li incanti amorosi*, *Il fonte incantato*, *La serpe fatale*, *Pantaloncino* (dove si assiste alla rinuncia finale alla magia da parte del mago: «Mago dice di non voler esercitare più quell'arte, ma voler vivere insieme con loro, butta via la verga et il libro, ringratiando tutti Giove [...]»<sup>180</sup>); ne *Li ritratti* e in *Proteo* la scena è sempre ambientata in Arcadia. Anche ne *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611) si incontra la figura dominatrice di un mago e/o l'ambientazione arcadica, come in *Rosalba incantatrice*, *Alvida*, *L'arbore incantato* («il mago Sabino si fa servire, non proprio da satiri, ma da un Salvatico, lo riprende dell'amor suo per una ninfa»<sup>181</sup> e prospetta di concludere entro quella stessa giornata tutte le magie da lui operate, per giunger al lieto fine con triplici nozze), *L'Orseida*. Altre raccolte non sono a stampa, come quelle del manoscritto casanatense già citato o di un manoscritto napoletano conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli: da qui viene l'*Arcadia incantata*, dove si assiste al ritrovarsi allegro delle maschere dopo il naufragio (in maniera simile all'*Arcadia travagliata per l'ira di Diana contro Enea*, dove il «MAG(NIFICO): portato in Arcadia dalla fortuna del Mare, ed aver perduto Pulcinella, e che dubita morirsi di fame, grida, e chiama; echo risponde»<sup>182</sup>) e dove il mago salva Pulcinella dall'essere sacrificato nel tempio, e dove pure ci sono ghirlande incantate, incendi improvvisi proprio nel momento in cui le maschere possono finalmente saziare la loro fame (o quasi),<sup>183</sup> ninfe che ingannano i forestieri facendoli addormentare, il mago incorona Pulcinella re d'Arcadia consegnandogli libro, corona e scettro (salvo poi intervenire per fermare il suo atteggiamento tirannico), sino al solito lieto fine con molteplici nozze. Questa tradizione culmina nelle favole di Carlo Gozzi: già «l'egloga e la commedia rusticale avean familiari i negromanti – quasi sempre romiti, come quel dell'Ariosto –, le metamorfosi, le acque fatate e l'intreccio delle persone comiche – i villani – con i pastori nobili ed innamorati».<sup>184</sup> A metà tra commedia 'regolare' e l'improvvisa, già troviamo infatti autori come Angelo Beolco, meglio noto come il Ruzante (1502-1542), e Andrea Calmo (circa 1510-1571), impegnati tra l'altro sul versante pluridiale e plurilinguistico (fornendo ovviamente anche dal punto di vista linguistico un

---

in un sasso et non poter ritornare, se non con urina di straniero; et aver fatto questo incanto perché si assicura che mai si libereranno, perché, in quel loco, tutti li stranieri che vi capitano, li satiri li divorano per ordine che lui gli ha dato, per essere esso padrone del luogo», p. 433, rispetto a NERI, *Scenari...*, cit., p. 78, «Filli di A, cantando: discorre sopra la caccia; Mago dice che lasci la caccia, et segui Venere per che molto più dolci sono i suoi piaceri; Filli lo disprezza; alla fine, dopo molte parole, Mago sdegnato contro Filli la tocca con la sua verga incantata; fingerà invocare Pluto, la fa trasmutare in arbore legandola con incanto, che sino che quel albore non lo toccherà, ferro non si possi slegare; dice haver castigato con incanti suoi molti altri et pastori, et forestieri, che puoca stima hanno fatto dell'esser suo». Sempre in NERI, *Scenari...*, cit., p. 86 è riportato l'inizio di uno scenario poi cancellato dal manoscritto che riporta *Li tre satiri*, con una scena molto simile alla prima dell'*Ismenia* in cui compare Pantalone (innovata genialmente da Andreini con l'inserimento dell'eco): «Pantalone, di A: dice del Naufragio che ha hauto et della perdita delli Compagni, fa disgratie non saper dove sia né in che paese».

<sup>180</sup> NERI, *Scenari...*, cit., p. 16. Cfr. HENKE, *Transporting Tragicomedy...*, cit., p. 57.

<sup>181</sup> NERI, *Scenari...*, cit., p. 17.

<sup>182</sup> Ivi, p. 26.

<sup>183</sup> Come nella scena dell'*Ismenia* (II, 9-10) dove la maga offre un meraviglioso banchetto alle maschere, salvate dai satiri; ma hanno appena iniziato a mangiare quando scoppia un incendio e le maschere devono scappare. Si compari con la versione de *L'Arcadia incantata* in *I canovacci della commedia dell'arte*, cit., p. 748-755: 750, quando «Lattanzio vede li servi dimanda se hanno trovato da mangiare, il lazzo [...], poi vedono l'arbore de frutti, vanno per coglierne, l'arbore si ritira [...], poi Lattanzio risolve darà col bastone; dall'arbore cade acqua, poi fa fiamma con pece greca in polvere, poi sparano tricche, tracche; loro paure». Come nell'*Ismenia*, è qui spiegato il procedimento teatrale 'tecnico' con cui far scoppiare un incendio in scena, più che la logica probabilmente dispettosa e 'magica' per cui, nella finzione della storia, da un albero (o da una botte, nell'*Ismenia*) dovrebbe uscire polvere da sparo.

<sup>184</sup> NERI, *Scenari...*, cit., p. 17.

ampio repertorio allo stesso Andreini): sulla scia di Calmo e delle sue *Egloghe pastorali*, in particolare, non ci sorprendono le parole di Richard Andrews nell'osservare che

The contrast between refined nymphs and shepherds and uncivilized rustics or peasants is now known to have been an early feature of Italian dramatic Eclogues; but the first invasions into Arcadia of Italian theatrical clowns who do not belong there, as opposed to comic peasants who do, come in Andrea Calmo's *Egloghe Pastorali* of 1553 and Jacomo Contrini's *Lite amorosa* of 1550 or earlier. The template continued to be followed by other dramatists, and was clearly an accepted theatergram on which to construct variations. The template continued to be followed by other dramatists, and was clearly an accepted theatergram on which to construct variations, as is shown by later texts which continue to exploit it. One of the examples particularly highlighted by Clubb and by Henke is a play by Alvisé (or Luigi) Pasqualigo (1536–1576?) entitled *Gl'intricati*, published in 1581 but first performed in 1569. The topos appears in Rossi's *Fiammella* [...].<sup>185</sup>

La figura del mago è inoltre frequente anche in molte pastorali che mostrano un qualche influsso dalla commedia dell'arte, come già sottolineava sempre Neri: *Il mago* di Flaminio Guarniero da Osimo (1569), egloga pastorale in ottave con un mago e un «Tognino villano, con la sboccata loquela degli istrioni»;<sup>186</sup> poi *La Fiammella* (1584) di Bartolomeo Rossi,<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> R. ANDREWS, *A Midsummer Night's Dream and Italian Pastoral*, in *Transnational Exchange in Early Modern Drama*, edited by R. Henke and E. Nicholson, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2008, pp. 49-62: 55-56. Tra l'altro, per restare in tema di commedie, plurilinguismo e anche magia, si osservi con Lucia Lazzerini, su Calmo, che anche «Le *Lettere* lasciano intravedere una curiosità viva, talora percorsa da umori polemici, per le idee e i miti del tempo, l'ermetismo, la magia, le credenze astrologiche, le speranze alchimistiche: il teatro stesso non sembra estraneo a questi temi, allora al centro d'un dibattito che ferveva anche al di fuori delle consuete élites intellettuali», L. LAZZERINI, *In margine alla Spagnolos: per un'analisi della tradizione poliglotta veneziana*, in CALMO, *La Spagnolos commedia*, cit., pp. 125-140: 127. Da notare, sul termine 'rusticale', che ci sono ovviamente significative differenze tra un Ruzante e un Calmo, non solo in termini di estrazione sociale ma anche di una «prospettiva urbana, in opposizione a quella rurale», che «può costituire una valida spiegazione della maggior varietà d'idiomi e personaggi che caratterizza il teatro del comico veneziano», p. 128. Tra l'altro, riguardo all'uso del dialetto, per il Calmo della *Spagnolos* la Lazzerini parla di un intento che va «ben oltre l'intento mimetico, quasi fosse posseduto da velleità esaustive», p. 128, nella convinzione che «la commedia è vista naturalmente come *imitatio vitae*», con l'«aspirazione» a un'«equivalenza mondo=teatro» ereditata dal Rinascimento soprattutto veneto, p. 129 – ovviamente il teatro come *speculum vitae* e la vita come rappresentazione sono cavalli di battaglia dell'apologetica teatrale di Andreini. Tornando invece in tema di magia e credenze «eterodosse», interessante lo studio sempre di Lucia LAZZERINI, *Il teatro poliglotta veneto e la teoria del 'cielo aperto'*, in *La maschera e l'altro*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alina, 2005, pp. 117-141, sui contatti tra i fermenti religiosi riformistici del Cinquecento (e anche ulteriori «ferventi» ambienti culturali come l'Accademia degli Intronati ed altre) e il teatro poliglotta veneziano, tali che il successo editoriale delle commedie plurilinguistiche nate da ambienti e personaggi filoriformati provocò tanta «eccitazione» da produrre, in ambito editoriale, «una specie di effetto traino sui prodotti consimili, in primis i testi del già defunto Ruzante», p. 141, che così arrivò alle stampe; teatro poliglotta veneziano sul quale il saggio offre un'eccellente panoramica generale. Sul Calmo a cavallo tra vita teatrale, gruppo accademico e fortuna editoriale, cfr. P. VESCOVO, *Tra «Signore comedie» e «Onorandissime stampe»: il teatro dei Liquidi*, in ID., *Da Ruzante a Calmo: tra «Signore comedie» e «Onorandissime stampe»*, Padova, Antenore, 1996, pp. 113-134; sempre in questo libro Vescovo osserva la singolarità proprio della *Spagnolos* (pp. 135-148), che, a differenza di altre opere calmiane quali la *Rodiana* e il *Travaglia*, nel suo plurilinguismo non presenta affatto il toscano letterario, con una «pretesa 'realistica'» (p. 146) davanti alla quale si riscontra «una costruzione di vere e proprie lingue comiche di scena [...] che supera largamente i limiti dei consueti e stereotipi giochi di contraffazione dei *diversi linguaggi*» (p. 148).

<sup>186</sup> NERI, *Scenari...*, cit., p. 18, nota 1.

<sup>187</sup> Cfr. E. MOSELE, *La Fiammella del veronese Bartolomeo Rossi*, in *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno internazionale di studio, Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997-1998, pp. 181-192. Cfr. B. ROSSI, *La Fiammella*, in *La commedia dell'arte: storia e testo* (1957), cit., vol. II, pp. 96-120: 120.

simile per certi versi agli scenari di Locatelli con naufraghi e pastori, in cui il mago si serve di diavoli per salvare dall'annegamento alcune maschere, mentre altre si lamentano di aver fame, finché nell'ultimo atto intervengono le divinità stesse a spodestare il mago, che si pente e viene punito, vestito nei panni di Ignoranza, mentre Pantalone insiste per tornare a casa e Mercurio saluta gli spettatori con un giro di parole simile ad uno che spesso incontreremo nell'*Ismenia*, «pacificato è il mar, il cielo e 'l centro / et ogni Dio risiede al suo gran regno»; infine, *I forestieri* di Orazio Sorio (1612), «favola boschereccia», in cui Pantalone si duole di aver lasciato Venezia, dove era benvenuto, per l'ambizione di fare carriera all'estero come governatore, ma viene preso di mira dagli scherzi della ninfa Amarilli mentre dorme e gioca con altre maschere bendate per il gioco della cieca e incontra guai quando il servo Bragato profana il tempio d'Amore, causandone l'ira, ragion per cui il sacerdote Licida deve sgomberare i forestieri, richiamando con un circolo magico degli spiriti d'Averno a portarli via, ancora bendati. Anche *Gl'intricati* (1581) di Pasqualigo<sup>188</sup> mostra (oltre a scene canoniche per la pastorale e poi anche il melodramma come l'espedito dell'acqua magica per risolvere i conflitti di amore/odio, il dialogo con l'eco, il discorso mezzo delirante nel sonno), mostra una maga agente come *dea ex machina* nel risolvere le complicate relazioni amorose fra ninfe e pastori,

Una maga prudente con liquori  
 farà dormir ciascun, e de la notte  
 l'ombre faran sognar con finte larve:  
 e diverran tre bestie, tre animali:  
 nel mezo, quattro miseri pastori,  
 e quattro ninfe vi faran vedere  
 come mal corrispondino i voleri  
 degl'infelici, che son tutti Amanti  
 ma l'una a l'altro di contraria voglia,  
 e come ragionando di speranza  
 vengon ripieni da la dolent'Eco;  
 come fan sacrificio, e qual risposta  
 hanno d'Amor nel Sacro Tempio avuta:  
 in fine, nel principio sentirete  
 lunghe istorie di pianti, e di martiri  
 strane mutazion, diversi casi,  
 molte volubilità d'uomini e donne  
 e dal principio al fin burle vedrete  
 assai nuove e piacevoli: ed io credo  
 che non vi spiacerà d'aver il tempo  
 speso in udir questa intricata selva  
 d'Amor, che porta d'*Intricati* il nome.<sup>189</sup>

ma, la maga, capace anche di divertirsi alle spalle dei personaggi più bassi (uno spagnolo, un villano e un dottore bolognese, ciascuno parlando nel proprio linguaggio), prendendone in giro l'arrogante aspirazione ad amare nello stesso modo 'alto', cioè dei personaggi nobili, con la temporanea trasformazione negli animali che sono interiormente:

MAGA Non si convien l'Amor  
 con gente vile come voi sete, e però state quieti,

<sup>188</sup> CLUBB, *Italian Drama...*, cit., pp. 93-95.

<sup>189</sup> L. PASQUALIGO, *Gl'intricati, pastorale*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581, p. 6 recto (prologo).

e se l'ocio passar volete, andate,  
sì come è vostro proprio; tu, villano,  
dietro a l'arato ogn'or cacciando i buoi;  
tu, Gracian, menando l'ocche al pasco  
con l'asinello tuo, come far suoli;  
e tu, Spagnuol, va', vendi balle in banco,  
per far ridere le genti per le piazze,  
e amor lasciate tra gli spirti eletti,  
tra gli animi gentili e tra signori  
u' sempre regna, e siate certi, ch'egli  
non può albergar con cui bisogno tiene  
di procacciarsi, mendicando, il pane.<sup>190</sup>

La differenziazione sociale tra personaggi e la natura degli stessi conduce ad una questione che è al cuore dell'opera stessa, e che aveva interessato da vicino anche Guarini: «pastorale» vale come sostantivo, referendosi alla 'qualità' del dramma, o come aggettivo, specificando il tipo di personaggi? Qual è, in breve, il genere dell'*Ismenia*?

\*\*\*

### ***Il genere dell'Ismenia: «opera reale e pastorale»***

Parecchie difficoltà o, altrimenti detto, possibilità apre la varietà di etichette teoriche adottate da Andreini nell'intitolare le sue opere, in assenza di una sua trattazione teorica riguardo alle varie categorie drammatico-retoriche implicate. Cerchiamo allora di spezzettare le categorie messe in campo da Andreini rispetto all'*Ismenia*, nella speranza di agevolarne l'analisi: «opera reale e pastorale», ma anche «opera reale» e, a sé, «pastorale», come viene definita *tout court* nella dedica.

Si è già accennato al concetto di *opera regia* o *opera reale*: a quelle considerazioni possiamo ora aggiungere qualche nota sparsa da parte di vari studiosi che si sono interessati di generi 'misti' quali il melodramma, le commedie – comiche e 'non comiche' – dell'arte, la pastorale. Proprio «a smentire l'idea convenzionale che fa della Commedia dell'Arte un genere solo buffonesco può servire anche la lettura di alcuni campioni drammaturgici appartenenti al genere dell'«opera regia», i cui nobili protagonisti sono affiancati da personaggi popolari e coinvolti in avventure talvolta luttuose e sanguinose, che giungono tuttavia a un lieto fine con gli innamorati felici e contenti».<sup>191</sup> Troppo riduttivo intendere, in nome di un'equivalenza sociale dei personaggi, opera regia a mo' di sinonimo per tragedia, come vorrebbe Antonio Fava in *The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte*.<sup>192</sup> Ellen Rosand, in *Monteverdi's Last Operas*,<sup>193</sup> mette in campo la sottotitolatura del dramma in musica *L'incoronazione di Poppea* di Busenello, resa, tra le diverse nomenclature, anche con la definizione di 'opera regia': dramma, spiega Rosand, con personaggi di rango nobile e dalla natura né tragica né comica, osservando in nota che era possibile anche la giustapposizione, in

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 66 (V, 5).

<sup>191</sup> FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici...*, cit., p. 110.

<sup>192</sup> A. FAVA, *The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival*, trans. Thomas Simpson, Illinois (US), Northwestern University Press, 2007, p. 179.

<sup>193</sup> E. ROSAND, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2007, pp. 130-131 e note.

sede di titolo, di due etichette, come quella di *tragedia* assieme a quella di *opera regia*. Ellen Rosand altrove<sup>194</sup> sottolinea quanto già notato da tempo da parte della critica, ossia come la genericità della definizione poteva inoltre indicare la presenza di un modello spagnolo difficilmente incasellabile nelle solite categorie di commedia, tragedia o tragicommedia. Robert Henke<sup>195</sup> evidenzia il valore multiforme e aperto del termine all'interno della gamma offerta dalle rappresentazioni dei comici dell'arte, indicando un 'range' molto vasto di opere nella raccolta di Flaminio Scala, l'ultimo nucleo di scenari ne *Il teatro delle favole rappresentative*: oltre alle commedie, abbiamo *La forsennata principessa* tragedia, *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici* opera mista (spesso additata in relazione al parto della *Centaura*), *L'Alvida* opera regia, *Rosalba incantatrice* opera eroica, *L'innocente persiana* opera reale, le tre parti *Dell'Orseida* opera reale, *L'arbore incantato* pastorale, *La fortuna di Foresta principessa di Moscovia* opera regia – per non parlare degli scenari nel manoscritto casanatense (Roma) 4186 *Dell'opere regie* di Ciro Monarca, fra i quali tra l'altro si possono riconoscere derivazioni spagnole (per esempio *Il medico di suo onore*, *L'ateista fulminato*, *Il convitato di pietra*). Allardyce Nicoll, come già la critica precedente, mette in luce il tono romanzesco di simili *opere regie*, popolate da vicende irreali e fantastiche, articolate in maniera complessa.<sup>196</sup> Richard Andrews,<sup>197</sup> sempre studiando il *Teatro* di Scala, sottilmente non solo recupera la definizione in termini di scenari dell'arte 'non comici' e di indicazione su contenuti e toni del dramma, ma soprattutto rimarca come sia un segnale della ricchezza materiale dell'opera, un'etichetta in uso per rappresentazioni costose, lussuose, adatte a un

---

<sup>194</sup> Sulla questione delle opere regie modellate su originali spagnoli (si pensi solo al caso lampante del *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina, subito recepito dai comici dell'arte, fino a rielaborazioni come quella del *Convitato di pietra*, «opera regia ed esemplare» attribuita a Giacinto Andrea Cicognini: mi permetto di rimandare nuovamente a MUNARI, *La statua animata...*, cit., cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 35, nota 3; Molinari, *La commedia dell'arte*, cit., p. 49; E. LIVERANI, *El Conde de Sex nella rilettura secentesca dei comici dell'arte italiani*, in E. LIVERANI, J. SEPULVEDA, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-53: 23; E. MARCELLO, *Carlo Celano e Rojas Zorrilla*. Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia, *opera regia tratta da Obligados y ofendidos*, «Studi secenteschi», LI, 2010, pp. 199-229; D. R. B. KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (1991<sup>1</sup>), p. 289; P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1777-90, t. IV, libro VI, 1789 (II ed.), p. 181. Cfr. TESTAVERDE, *Introduzione*, in *I canovacci della commedia dell'arte*, cit. (capitoletto su «I canovacci e i generi drammaturgici»), sui lazzi e sulla natura non strettamente 'comica' della commedia dell'arte: «L'articolato patrimonio degli scenari ha tramandato alla storia della drammaturgia all'improvviso la 'passione' dei comici per una varietà di generi teatrali altrettanto multiforme e bizzarra. Furono gli stessi comici dell'Arte a sfatare la falsa opinione che essi si dedicassero esclusivamente alla commedia comica. Sulla strenua difesa della commedia non 'buffonesca' si era espresso Pier Maria Cecchini [...] anche il Barbieri [...]», pp. XLII-XLIII; sulla natura tragicomica 'alta' di opere regie e simili, «Il genere tragico, pur presente nei più antichi scenari, si ripropone maggiormente nelle raccolte secentesche più tarde, influenzate dalla drammaturgia regolare spagnola, nella forma dell'opera regia o della tragicommedia. Anche il poema epico, trasformato in "opera heroica rappresentativa" entra a far parte degli *exempla* dell'opera locatelliana: la complessa 'trascrizione' per l'improvvisazione dell'*Orlando Furioso* [...] è un esempio emblematico, la metafora dell'intero repertorio, nel quale la molteplicità dell'intreccio e dei personaggi ricomponesse un testo in cui, scena per scena, sono indicati i canti ariosteschi dai quali è stata tratta materia [...]», p. XLIV.

<sup>195</sup> R. HENKE, *Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral of the Commedia dell'Arte*, in *Early Modern Tragicomedy*, edited by S. Mukherji, R. Lyne, London, D.S. Brewer, 2007, pp. 43-58: 49-50 e ID., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 188.

<sup>196</sup> A. NICOLL, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1987 (1963), p. 118; cfr. *La commedia dell'arte: storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, prefazione e bibliografia aggiornata di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988, vol. V, p. 207.

<sup>197</sup> R. ANDREWS, *Introduction*, in ID., *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A translation and Analysis of 30 Scenarios*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2008, pp. ix-lvi: xxxvi.

contesto spettacolare principesco, signorile, in grado di sostenere l'urto economico portato dalla scenografia complessa, non trasportabile, con cambi di scena e trasformazioni a vista o altri effetti di movimento, o ancora l'uso di comparse o di molti attori. Cosa succede poi quando l'opera regia, già vicina per natura alla commedia 'non solo comica' dell'arte, assume una veste pastorale? Lo spiega perfettamente Anna Maria Testaverde, con parole che colpiscono per la loro sovrapponibilità, tanto complessiva quanto precisa, con la creazione dell'*Ismenia*:

Ma è l'allargamento del repertorio professionistico al genere pastorale che consente ai comici di collegarsi alla cultura 'alta', nobilitare la propria arte e farne strumento di raffinata tecnica recitativa per le sue 'dive' [...]. Nella realtà della messinscena l'intreccio pastorale si esprimeva per lo più in un'ambientazione arcadica, all'interno della quale l'aulicità dell'atmosfera si stemperava nel travestimento comico del mondo dei pastori e delle ninfe e nelle apparizioni sorprendenti di spiriti, divinità pagane, antichi sacerdoti, mentre il gioco frenetico delle metamorfosi e delle burle degli zanni scivolava spesso verso situazioni anche gravi e esplicitamente allusive (*La pazzia di Dorindo; Il gran Mago*). Ma il pastorale mondo arcadico era soprattutto dominato dal potere 'meraviglioso soprannaturale' della Magia che permetteva a una fonte incantata di fare rinsavire la pazzia d'amore (*Il fonte incantato*) [...] e consentiva ai Maghi strani incantesimi e mutazioni di stati d'animo (*La nave*). La fantasia dell'estraneamento del mondo pastorale dei comici dell'Arte offriva però anche l'occasione di sperimentare soluzioni di effetto nella messinscena: continui travestimenti (*Li ritratti*), metamorfosi (*L'arbore incantato*) e comiche trasformazioni [...]. Numerosi e di grande effetto visivo erano poi i trucchi scenici, gli incendi delle scene, l'apparizione misteriosa di un tempio (*Li ritratti*), sorprendenti voli di ipogrifi (*Orlando Furioso*) e le emersioni dal mare di di gigantesche balene (*I tre satiri*).<sup>198</sup>

La definizione di 'opera regia' vuole insomma indicare un'opera 'mista' e, grazie alla veste pastorale, particolarmente aperta a varie interpretazioni e sperimentazioni – non a caso *opera* sarà il termine generico che si affermerà per indicare un nuovo genere ibrido quale il dramma in musica, anche questo ben nutrito della sperimentazione tragicomico-pastorale –,<sup>199</sup> e allo stesso tempo legata alla tradizione più 'alta' e insieme multiforme, ben consolidata, della commedia dell'arte, forte anche dell'apporto spagnolo, in un momento come il *Siglo de oro* in cui già Lope de Vega stava mettendo in discussione le categorie e le suddivisioni di generi di matrice aristotelica.<sup>200</sup> Resta sempre il problema della «pastorale» – se non il problema del suo senso complessivo (chiaramente spiegato dalla Testaverde nelle righe citate sopra), quello del suo significato tecnico-retorico –, se cioè il termine sia innanzitutto da considerare come aggettivo o sostantivo, secondo quanto problematizzavano le discussioni guariniane già intraviste: data la vaghezza del termine 'opera', non può far male considerarlo aggettivo; ma certo non possiamo tralasciare l'uso sostantivato che Andreini fa all'interno della dedica. Si riporta qui sotto il giro di frase che ci interessa:

[...] l'esperienza m'ha fatto conoscere quanto la vaghezza e la varietà siano necessarie in queste azioni, per convincere il diletto di chi legge e spetta la presente pastorale, che quanto appartiene al mio talento spero sia riuscita e di nodo, e di scioglimento non ordinario. [...]. (*Ismenia*, dedica)

---

<sup>198</sup> TESTAVERDE, *Introduzione*, in *I canovacci della commedia dell'arte*, cit., pp. XLIV-XLV.

<sup>199</sup> Per citare solo un nome dell'immensa bibliografia sui legami fra pastorale/pastori e dramma in musica, si ricordi G. GERBINO, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Cambridge (UK)/New York, Cambridge University Press, 2009.

<sup>200</sup> Cfr. F. ANTONUCCI, "Lo trágico y lo cómico mezclado", in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, Atti del Seminario internazionale Firenze (19-24 ottobre 2009), a cura di G. Poggi, M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 99-118, specie p. 114, sull'«ibridazione» tra tragico e comico già da Lope de Vega, preparando la strada della generazione di Calderón de la Barca.

Nella produzione andreiniana è possibile rintracciare un solo altro caso in cui sia l'autore stesso a definire l'opera una 'pastorale'; anzi, nemmeno un'opera intera – l'*Ismenia*, in tal senso, è un unicum –, ma una parte d'opera, ossia il secondo atto della famosa tripartita *Centaura*. Su questa si tornerà più avanti; interessa ora guardare l'uso più ampio che Andreini fa di un aggettivo geneticamente simile, *boschereccio/-a*. Andreini ricorre a tale soluzione in senso solitamente 'ambientale', in maniera non dissimile da come Guarini intendeva *pastorale* rispetto alla definizione principale di *tragicommedia*, ossia una tragicommedia – e questo era il termine chiave indicante la «qualità», il tipo di dramma in relazione alla sua costruzione –, agita da pastori (la differenza ovviamente è che Andreini usa *boschereccio/a* per indicare strettamente la collocazione 'geografica', mentre Guarini sta pensando sia all'estrazione sociale sia, implicitamente, al contesto ambientale): quindi Andreini parla di «commedie boscherecce» per *La Turca* (1611, anche «maritima»), *Li duo baci* (1634) e *La rosa* (1638), drammi, questi ultimi due, solitamente affratellati, in una specie di trilogia boschereccia degli anni Trenta, assieme alla *Rosella* (1632), che però tecnicamente è una «tragicommedia boschereccia», come già il *Lelio bandito* del 1620: con le tragicommedie, lo si è già visto, Andreini mostra nelle sezioni paratestuali un'attenzione particolare per la costruzione tragicomica squisitamente della storia – il 'colpo di scena' o, altrimenti detto, la peripezia nel *Lelio bandito*, la funzione catartica attraverso il diletto nella *Rosella*. Sono piccoli indizi, che mostrano però una conscia adozione delle etichette retoriche da parte di Andreini.

Tornando a «pastorale», si legga per un attimo dalla *Centaura* (riprendendo anche passi che si erano già in parte discussi):

*Dedica a Maria de' Medici (edizione 1622):*

[...] appresento [...] la CENTAURA soggetto comico, pastorale e tragico. È stravagante l'invenzione, come ardita è la dedicazione, ma però a tanto gran rischio non m'avventurai, se non con profonda considerazione e con elevato discorso. Poiché, sì come del centauro maggiore la parte umana si prende per le più alte e sovrane speculazioni e la ferina per le cose basse e vili, così di questa mia CENTAURA l'umane membra prender si dovranno per la sublime e real dedicazione e le mostruose per colui ch'oggi le dedica. Il centauro celeste fu detto Chirone, per la chirurgia [...]<sup>201</sup>

*Dedica a Vincenzo Grimani (edizione 1633):*

[...] hoggi in Vinezia ritrovandomi, a nuove dedicazioni l'adito mi apersi; persuadendomi, che, se già una TURCA soggetto tutto Comico le fu di gusto, hoggi non le possa se non esser cara una CENTAURA tessitura tutta Comica, tutta Pastorale e tutta Tragica. [...]<sup>202</sup>

*Avvertimento ai «lettori cortesissimi» (edizione 1622):*

Com'in Italia stampai opere recitative, così in Francia do alla luce drammatici componimenti: ma fra tutti non c'è il più stravagante di questo soggetto, intitolato la CENTAURA. Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa, nel prim'atto essendo commedia, nel secondo pastorale, nel terzo tragedia. Contrari ancora sono gli elementi, e nondimeno arrecano vita a noi; contrarie sono le discordi sfere, e cagionano quel soave concento; e i contrari con i contrari fanno gli ottimi temperamenti, e ne risanano infermi. Artificioso è 'l costruito di questo comico intrico: ma sì come da gli intorti giri del minotaurico labirinto col filo d'Arrianna Teseo n'uscì glorioso, così da questo ancor voi, o lettori, col mezzo di Talia uscir potrete contenti. [...] Ch'altro che di Centaura io non poteva imporre il nome a questo soggetto, come di più corpi e mostruosissimo in se stesso. [...] Se poi non ho trattato questo componimento in versi come la dolcezza della pastorale e la grandezza della tragedia ricercava, questo feci sforzato dalla commedia, la quale, come più licenziosa uscendo la prima in teatro, volle che della sua autorità mi servissi, ch'era di discorrer di lei in prosa e non in versi; e così in questo stile seguitando, nello stesso dovessi ancor per dovuto

<sup>201</sup> *La Centaura*, s.n.p. (prime due facciate della dedica a Maria de' Medici).

<sup>202</sup> *La Centaura* ed. 2004 (basata sull'ed. del 1633), p. 39.

decoro finire, che altrimenti facendo, non solo di Centaura mostruosa, ma di spaventoso Gerione sarebbe stata rea di nome. [...]<sup>203</sup>

Cosa possiamo dedurre da queste righe introduttive in merito all'opera più mostruosa di Andreini e l'unica, oltre all'*Ismenia*, definita letteralmente «pastorale»? L'autore innanzitutto insiste su due direttive. La prima riguarda la natura mista della «tessitura» della favola, che non è soltanto composita, tripartita, ma è «tutta Comica, tutta Pastorale e tutta Tragica» – si ricordi che *La Turca*, «tutta comica», era stata etichettata «commedia boschereccia e marittima», ennesimo segnale del fatto che *boschereccio* abbia per Andreini un valore puramente ambientale, accessorio, non rivolto quindi alla 'qualità' della storia, a differenza quindi evidentemente di «pastorale» –; perciò un'«invenzione contrarissima in se stessa». Inoltre, Andreini sottolinea la prevalenza dell'aspetto comico sugli altri due, cosa che si traduce a livello formale nella scelta della prosa al posto dei versi: questo «comico intrico» ha fine quando «col mezzo di Talia uscir potrete contenti», nel rispondere cioè al fine architettonico della commedia (la catarsi della malinconia attraverso il diletto, il riso) – paradossalmente, dato che in realtà l'ultimo atto dell'opera è tragico, dal finale luttuoso, almeno in parte; ma qui interviene la nozione di *fabula duplex*,<sup>204</sup> ragion per cui muoiono i personaggi alti della tragedia che, per ignoranza e per colpa, anche remota, si erano macchiati l'uno nei confronti dell'altro di violenza, tratto del resto con cui sin dall'inizio vengono caratterizzati i centauri. Guarinianamente parlando, appunto,

dico pertanto che la tragicommedia, sì come l'altre, anch'essa ha duo fini, lo strumentale, ch'è forma risultante dell'imitazione di cose tragiche e comiche miste insieme, e l'architettonico, ch'è il purgar gli animi dal male affetto della malinconia, il qual fine è tutto Comico, e tutto semplice, né può comunicare in cosa alcuna col tragico. Perciocché gli effetti del purgare son veramente oppositi infra di loro: l'un rallegra e l'altro contrista, l'un rilascia e l'altro restringe; moti dell'anima repugnanti conciosiacosaché l'uno va dal centro alla circonferenza, l'altro cammina tutto all'opposito, e questi sono quei fini che nel drammatico si possono chiamare “contradittorii”.<sup>205</sup>

Per quanto riguarda il fine strumentale, misto tra comico e tragico, può innanzitutto servire riportare alla memoria lo svolgimento della trama, cosa per cui approfitteremo dell'ottimo riassunto di Francesco Marco Aresu:

Come si è detto, essa è divisa in tre atti: commedia, pastorale, tragedia.

Primo atto (commedia). Sull'isola di Creta, Soliquio e Tritonio hanno affidato i propri figli Lelio (promesso in sposo a Ermellinda e gemello di un altro Lelio disperso in tenera età) e Filenia al medico dei pazzi Stillino. Lidia confida a Bernetta di essere figlia del Re di Rodi. A questi, in precedenza, era nata una figlia centaura dopo che la Regina di Rodi sua consorte, durante la gravidanza, aveva guardato un padiglione affrescato con storie di centauri, regalo del Re di Cipro. La figlia centaura era poi stata esposta. Lidia è chiesta in moglie dal Re di Cipro (che in passato aveva smarrito due figlie gemelle), ma si innamora del principe Fidimarte e scappa con lui a Creta. Fidimarte (col falso nome di Capitan Rinoceronte) si separa da lei per recarsi a Rodi nel tentativo di riappacificarsi con il Re, ma non torna. Lidia si innamora quindi di Lelio. Lelio e Filenia non sono in

---

<sup>203</sup> *La Centaura*, s.n.p. (lettori cortesissimi), cc. â4r-ê2r.

<sup>204</sup> Questo è solo un senso di *fabula duplex*, etichetta fortemente controversa e diversamente intesa: in merito a tale dibattito, cfr. SELMI, 'Classici e Moderni'..., cit., p. 70 e soprattutto pp. 88-89, e brevemente in RICCÒ, *Ben mille pastorali*..., cit., p. 313.

<sup>205</sup> Cfr. GUARINI, *Compendio*..., cit., pp. 242-243. Cfr. F. SCHNEIDER, *Pastoral drama and healing in early modern Italy*, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2010, p. 28 e sgg., dove si spiega la catarsi guariniana. In merito allo sviluppo della catarsi della malinconia, per esempio le riflessioni di Lorenzo Giacomini all'interno dell'Accademia degli Alterati, cfr. SELMI, 'Classici e moderni'..., cit., p. 42 in nota.



realtà pazzi, ma tali si fingono perché sono innamorati. Fidimarte rivela al servo Fedele di non amare più Lidia; le invia una lettera in cui la informa di volerla abbandonare (in realtà solo per testare la sua fedeltà); ascolta le conversazioni di Lelio e Filenia; riceve la risposta di Lidia, ben contenta di essere abbandonata e di potersi dedicare a Lelio; offre a Lelio e Filenia di aiutarli a fuggire purché Lelio si finga innamorato di Lidia, che Lelio incontra e con la quale amoreggia. La fuga dall'ospedale dei pazzi riesce. Soliquio e Tritonio seguono i fuggitivi.

Secondo atto (pastorale). Durante un litigio con la sua sposa centaura Rosibea (sorella centaura di Lidia) il centauro Plageone rivela che Rosibea era stata trovata su una spiaggia ed era cresciuta con Plageone che l'aveva quindi sposata (e tradita con una ninfa). Rosibea rivela di avere avuto ripugnanza della sua natura semi-equina e avere pregato gli dei di concederle un figlio umano. Avutolo, se lo vide ripudiare da Plageone che lo costrinse alla fuga, per paura di una profezia che indicava che il figlio uomo avrebbe ucciso i genitori centauri e sarebbe stato da loro ucciso. Il mago Astianante, giunto per far rappacificare i coniugi, li invita alla preghiera. Una corona d'oro<sup>206</sup> scende dal cielo sul capo di Rosibea. Astianante rivela la storia della figlia del Re di Rodi nata centaura e abbandonata. Tritonio confessa di avere in passato rapito le piccole figlie gemelle del Re di Rodi (entrambe chiamate Florinda), di averne affidato una a un pastore durante una fuga dai pirati turchi, di avere chiamato Filenia quella rimastagli. Lelio, Filenia, Lidia, e Fedele (naufragati) entrano in scena e si travestono da pastori per sfuggire alle ricerche di Tritonio e Soliquio. Tirsi (il Lelio disperso) e Filli (la Florinda rapita e poi affidata a un pastore) si credono fratello e sorella, ma si amano e sono tormentati dalla passione dalla quale aborriscono perché credono incestuosa. Tirsi incontra Filenia (che crede Filli) e Filli incontra Lelio (che crede Tirsi). I quattro non resistono alla passione (benché Tirsi e Filli credano sia incestuosa). Fidimarte ferisce Lidia a morte; Rosibea trova Lidia morente; Lidia e Rosibea si riconoscono sorelle; Rosibea la guarisce con l'aiuto di erbe medicinali. Lelio e Filenia, creduti Tirsi e Filli, sono stati condannati al rogo perché creduti amanti incestuosi. Durante il corteo che li conduce al rogo avviene una serie di riconoscimenti. Clonico, padre adottivo di Tirsi e Filli, racconta la loro origine. Le coppie vengono ricomposte: Lelio e Filenia (Florinda), Tirsi e Filli (Lelio e Florinda abbandonati da piccoli), Lidia e Rinoceronte (Fidimarte).

Terzo atto (tragedia). Artalone, Viceré di Rodi, si compiace col servitore Bibenio della propria trama per succedere al moribondo Re di Rodi (apparentemente senza eredi, ma in realtà padre di Rosibea e Lidia): ha infatti persuaso quest'ultimo a lasciare Rodi per Creta per curarsi, convinto che il viaggio lo avrebbe ulteriormente indebolito. Intende inoltre usurpare il trono del Re di Creta, anch'egli apparentemente senza eredi (in realtà padre delle due Florinde, ovvero Filenia e Filli). Il Re di Rodi, moribondo, appare in scena e consegna una lettera ad Artalone, nella quale lo fa suo erede con la clausola che se una delle due scomparse Florinde dovesse riapparire dovrà consegnarle la corona di Cipro; se invece la figlia centaura dovesse ripresentarsi, suo dovrà essere il trono di Rodi. Quando giunge la notizia dell'effettivo ritrovamento delle Florinde e della centaura, Artalone finge di compiacersi e decide di sposare una delle due Florinde. Durante il corteo funebre per l'ormai defunto Re di Rodi, Bibenio (complice di Artalone) distribuisce coppe di libagioni avvelenate. Scoperto, rivela il piano di Artalone, che, nonostante un tentativo di fuga, è raggiunto e infine ferito a morte da Plageone e Rosibea e da Crinea ed Efinoo (loro figli centaurini). Artalone svela di essere figlio di centauri e il segno che ha sul petto (come Rosibea) lo rivela come il figlio umano di Rosibea fuggito anni addietro. Come annunciato dall'oracolo, i genitori uccidono il figlio e da quest'ultimo sono uccisi: Rosibea e Plageone si uccidono per spiare il proprio figlicidio. A regnare su Cipro restano le due coppie di gemelli; su Rodi i centaurini Crinea ed Efinoo.<sup>207</sup>

Come si vede, l'«artificioso costruito» scavalca spesso la tripartizione degli atti/generi, a differenza per esempio degli *Avvenimenti comici, pastorali e tragici*, molto più schematici e netti: la trama svela come il primo atto, il più 'pulito,' prepari e complichì la situazione comica, anzi, le situazioni comiche; il secondo atto porta avanti il nodo comico,

---

<sup>206</sup> Su questo effetto scenico, cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, cit., p. 264.

<sup>207</sup> F. M. ARESU, *La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro*, in *Tales of Unfulfilled Times*, Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi a cura di F. Fantuzzi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 9-30: 17-18.

ingarbugliandolo ulteriormente con l'intreccio alla tematica pastorale, che viene presentata ex novo insieme a quella poi tragica dei centauri ma che, alla pari del filone comico, trova risoluzione a fine secondo atto; in quello seguente, invece, si svela la problematica tragica sotterranea, fino alla sua catastrofe finale. Riassumendo, ricorrendo alla terminologia di Giovanni Fratta (sostenitore di una divisione tripartita per la pastorale, che adotta infatti anche per la sua *Nigella* del 1582, scandita in tre atti):<sup>208</sup> primo atto – proposizione comica; secondo atto – proposizione tragica e proposizione pastorale, nodo pastorale e poi comico-pastorale, scioglimento del nodo comico-pastorale; terzo atto – nodo tragico, scioglimento del nodo tragico (e generale, con il lieto fine da *fabula duplex*).

Fine strumentale comico e tragico, fine architettonico comico: la *Centaura*, all'interno almeno della teoria guariniana, si colloca nell'alveo della tragicommedia. Sostiene Franco Vazzoler che il dramma tripartito non è tanto una successione quanto una metamorfosi progressiva dei vari generi, con «continui provvisori rovesciamenti», «compreso quello del finale tragico che non impedisce il lieto fine»:<sup>209</sup> nell'avvertimento ai lettori Andreini distingue sì ambientalmente per le «tre forme di teatri l'adornamento» corrispondente a ciascun atto della sua *Centaura*,<sup>210</sup> attribuendo alla componente di donna (intesa come essere umano) il *setting* urbano, alla parte ferina quello rurale, alla natura regale la reggia (quasi sdoppiando l'identità umana in uomo comune e regale, secondo l'idea del doppio corpo del re di Ernst Kantorowicz); ma in realtà nella «campagna» si muovono figure e si svolgono azioni legate al primo atto, comico, o già al terzo, tragico: la campagna non a caso è quella di un'isola, ancora una volta – una terra di mezzo che vive di leggi proprie, dove esistono comunità civili di semiumani, centauri e ninfe e pastori. Tra l'uomo e il re c'è Chirone, che insegna al giovane, inesperto Achille a diventare un eroe: l'opera mostra così «come possa il comico esser pastore, e 'l bifolco re»,<sup>211</sup> a dispetto di quanto argomentava il Denores<sup>212</sup> sull'impossibilità di un re che sia allo stesso tempo pastore, come un Mosè. La pastorale è dunque il 'luogo' (definito non dalla geografia ma dalla società: non il bosco ma il pastore) in cui agisce la metamorfosi, l'alchimia che permette la trasformazione di un genere nell'altro: non è tanto la tragicommedia, quanto il contesto ideale per ospitare la creazione della tragicommedia.

Torniamo quindi al dramma principale in questione, l'*Ismenia*. Anche qui ci troviamo di fronte a personaggi di più nature: i protagonisti sono figure sia regie sia pastorali, e la storia prende anzi avvio nel momento metamorfico in cui Filandro, Learco e il Dottore rinunciano alle loro identità 'civili' per assumere i nuovi nomi arcadici – e a fine storia il rifiuto della vita in Arcadia li riporterà in patria, ancora una volta nel ruolo di regnanti di Scozia –; tuttavia, la quasi totalità dell'azione vede i personaggi agire secondo l'ordinamento pastorale, ragion per

---

<sup>208</sup> Sulla scansione drammatica propugnata dal Fratta, cfr. LASAGNA, *La pastorale...*, cit., pp. 36-38 e 63-65.

<sup>209</sup> F. VAZZOLER, *Introduzione*, in ANDREINI, *La Centaura* ed. 2004, pp. 17-35: 27. Cfr. R. PUGGIONI, *Tasso e le Differenze poetiche: la censura della tragicommedia*, in *Ricerche tassiane*, Atti del Convegno di studi, Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 259-281.

<sup>210</sup> *La Centaura* (lettori cortesissimi), s.n.p. (terza facciata dell'avvertimento), c. ê1r.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> Contro questa idea del Denores, che implicava l'impossibilità di «impennate tragiche» 'alte' per il genere 'pastorale', si scaglia ovviamente Guarini, esplicitamente attaccando la sua posizione: cfr. B. GUARINI, *Il Verrato a messer Jason Denores*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 213-308: 301-304. Cfr. E. SELMI, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'. Antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, «Bruniana & Campanelliana», XIII, 1, 2017, pp. 121-137: 131: si assiste nell'evoluzione della pastorale a un nobilitante «processo di eroicizzazione» (p. 135) del genere, nella «ricerca di un modello di rappresentazione pastorale attualizzante e al passo con gli ideali della civiltà moderna» che poi «occupa la riflessione letteraria degli ultimi decenni del Seicento» (p. 128): si propongono così modelli di pastori regali o nobili come Mosè, Paride, Davide, Cristo stesso.

cui nella dedica Andreini può tagliare corto e definire l'opera una 'pastorale'; semmai, a causare disordine e quindi movimento continuo nella trama è l'atteggiamento di Ismenia, che continua a vedere in Tirinto, semplice pastore innamorato, il nemico Filandro, figlio dell'odiato re Aidano, cosa che però non dovrebbe sussistere più dopo l'iniziazione arcadica (lo stesso discorso vale per Sireno-Learco). Nella trama ci troviamo anche qui di fronte a «continui provvisori rovesciamenti», in un congegno perfettamente architettato, che vede una precisa dosatura tra personaggi nobili e bassi, vicende comiche e alte, solitamente combinando le due sfere in circa due scene per atto (e una in più nel primo e nel quinto atto, a inizio e fine storia). Infatti, dopo l'iniziazione nella prima scena, in compresenza di pastori e di maschere (il Dottore, nominalmente), assistiamo a due scene in cui le maschere sono disperse e fanno incontri (Pantalone e l'eco, Pedrolino e il Dottore), separate, queste, da un episodio lungo tre scene incentrato su Lilla e sulla sua conversione dalla caccia all'amore; l'atto poi termina con una scena 'mista', il gioco della moscacieca tra le ninfe e le maschere, culminando nello scherzo ai danni di queste ultime. Nel secondo atto abbiamo prima due scene 'serie', con le meditazioni vendicative di Ismenia e i discorsi amorosi di Tirinto e Sireno, cui succede poi una lunga parte (sei scene) dedicata alle maschere, in particolare con l'entrata in scena di Arlecchino e di Bernetta, che rappresentano il terzo polo amoroso della trama; anche qui, le ultime due scene vedono l'incontro tra personaggi alti e bassi, con il salvataggio delle maschere da parte di Ismenia, subito seguito dall'«incidente» dell'incendio al banchetto. Al terzo atto troviamo Learco che, non diversamente dalle altre maschere dell'arte innamorate, sfoga le sue speranze e pene amorose con Pantalone; invano, dato che nelle due scene seguenti Nisa lo rifiuta senza tanti scrupoli, rallegrando Ismenia, sempre pronta a celebrare i dolori dei nemici e, ancora, a meditare vendetta, stavolta concretamente, con la trappola del cerchio magico; poi ci sono due scene in cui tocca a Bernetta confidarsi con Pantalone, per lasciare quindi spazio alla sequenza (in tre scene) dell'incontro amoroso-quasi abbraccio-odio scatenato dal cerchio, per Filandro e Lilla e di nuovo ripetuta per Arlecchino e Bernetta; l'ultima scena del terzo atto rappresenta quasi un momento di pausa a sé, con la gara di canto tra ninfe e maschere. Con il quarto atto si ha l'arrivo epico di Ruspicano, cui seguono due scene movimentate a causa della fuga delle maschere da Learco, impazzito, prima solo preannunciato (travisato) e poi visto in scena, fino al rinsavimento ad opera di Ruspicano; segue poi un'altra sequenza (otto scene), quella del rapimento dell'amata da parte di un mostro dopo la riappacificazione, ripetuta per Nisa e Learco, Lilla e Filandro, Bernetta e Arlecchino, con il rapimento finale di Arlecchino e la fuga del Dottore. Il quinto atto, a differenza degli altri, è più sbilanciato verso la sfera 'alta', all'inizio con tre scene centrate su Ismenia, prima in litigio con Lilla, sua prigioniera, poi intenta a eleggere suo campione il satiro Ulfone; quindi pausa comica, tre scene con la marcia delle maschere contro la torre di Ismenia, fino alla vera riscossa per mano di Filandro e Learco, che batte Ulfone e libera tutti, in un trionfo generale, fra ninfe e maschere; ma non basta, segue poi il duello finale tra i maghi, fino alla sconfitta di Ismenia (che stranamente, pur atterrata e privata della sua roccaforte, non pare subire pesanti conseguenze fisiche) e infine alla risoluzione finale promossa dalle divinità in persona per tutti, eroi e maschere parimenti, tra i festeggiamenti del coro conclusivo. Detto altrimenti, nel primo atto vengono presentati vari personaggi e almeno le situazioni amorose dei personaggi alti; nel secondo, queste vengono complicate e sono introdotte, insieme a nuovi personaggi, altre situazioni amorose, per i personaggi bassi; nel terzo atto, con la variante del rifiuto sincero di Nisa verso Learco, si assiste a ulteriori complicazioni per tutte le vicende amorose, a causa del cerchio magico; nel quarto, con l'arrivo di Ruspicano, sembrano cessare i motivi principali delle precedenti complicazioni (in particolare la pazzia di Learco), fatta salva poi la comparsa di un'ulteriore sequenza complicante, quella del rapimento, per tutti gli innamorati in gioco; finalmente, nell'atto quinto, si risolvono tutte le questioni, compreso il problema di fondo, ossia l'ostilità di

Ismenia alle nozze della figlia con Filandro e in generale verso Amore.

Come si vede, l'*Ismenia* è giocata su un continuo rilancio, un continuo riannodare le fila appena sciolte, tanto che diventa difficile isolare una specifica peripezia: volendo tentare, si può considerare l'intervento di Ruspicano il momento in cui la ruota della fortuna comincia a girare in maniera diversa da quella in cui Ismenia pareva averla programmata, togliendo la regia alla magia, la verga, per affidarla alla nuova scienza moderna, il fucile – certo un colpo di scena inaspettato, «non ordinario». Leggiamo allora per intero la dedica dell'*Ismenia*, che esamineremo comunque più nel dettaglio in sede di commento:

Illustrissimo e Reverendissimo Signor Patron Colendissimo,

con la penna alle stampe, con la lingua ai teatri scrissi e trattai sceniche imitazioni, essercitando sino dalla mia prima gioventù questi virtuosi trattenimenti, onde l'esperienza m'ha fatto conoscere quanto la vaghezza e la varietà siano necessarie in queste azioni, per convincere il diletto di chi legge e spetta la presente pastorale, che quanto appartiene al mio talento spero sia riuscita e di nodo, e di scioglimento non ordinario. Desiderando sacrarla all'eternità, l'appoggio e raccomando alla protezione di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima come faccio con ogni atto di riverenza dono alla sua gentilezza, che servirà per temperare talvolta il rigore degli studi seri con il piacevole di questo componimento. Si compiaccia fra tanto di accettarla e gradirla, mentre con ogni affetto riverente supplice me le inchino e gli auguro il colmo delle felicità. Di Bologna li 15 marzo 1639.

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima  
umilissimo e devotissimo servitore  
Giovan Battista Andreini.

Queste righe, per quanto brevi, sono perfettamente costruite e dense di riferimenti teorici. Al binomio stampa/rappresentazione che informa tutta la prima parte del discorso si aggiunge, quasi di soppiatto, la discussione teorica, sin dalla scelta della parola «imitazioni», riportando aristotelicamente il teatro nell'ampio e degno campo della poesia (dato che la poesia si fonda sull'imitazione; ma qui, per il teatro, forse è implicito anche il concetto di teatralità come *speculum vitae*, «specchio delle umane azioni, libro della virtù e teatro degli accidenti»), insistendo sulla «virtù» che le opere andreiniane promuovono, a differenza degli spettacoli dei più volgari istrioni – una differenza che Andreini rimarca con veemenza nelle sue opere teoriche, dove l'attore viene avvicinato alla figura dell'oratore, «con la lingua ai teatri» –; senza contare l'esperienza che Andreini aveva alle spalle, non solo la propria ma anche quella dei genitori, in particolare la madre Isabella (autrice, lo si ricordi ancora una volta, di una celebre pastorale, *La Mirtilla*). «Vaghezza» e «varietà» sono quasi termini tecnici, rientrando in quel programma di «unita disunità» (*La Ferza*) che Andreini stila sulla base di una meravigliosa *concordia oppositorum* di ascendenza neoplatonica, problema già discusso dal Tasso in riferimento ai poemi (il quale però non la giustificava per le rappresentazioni teatrali, al contrario).<sup>213</sup> La piacevolezza, fondata sulla varietà, dell'opera è strumentale a «convincere il diletto», cioè a praticare quell'arte raffinata che permette di *miscere utile dulci*, di giovare al pubblico nel divertirlo. In che senso giovare, allora? Nelle sue opere teoriche (*La Saggia Egiziana*, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, *Lo specchio*, *La ferza*), Andreini in genere lo interpreta in tutte le direzioni disponibili: un giovare morale, nel fornire un esempio di virtù, anche *e contrario* (attraverso la sincera, quasi brutale rappresentazione satirica del vizio e delle passioni da evitare); garantire il riposo, la ricreazione dell'animo, attraverso il riso o comunque la 'piacevolezza' – spesso da intendersi come termine tecnico per comicità, in senso ampio – dell'opera (idea che era alla base del

---

<sup>213</sup> PUGGIONI, *Tasso e le Differenze poetiche...*, cit., in particolare pp. 264-271 (dove si torna a parlare, fra l'altro, dell'immagine del centauro e dell'ermafrodito).

*Teatro* stesso di Flaminio Scala, sottotitolato *Ricreazione comica, boscareccia e tragica*), sostenendo che la pace e la quiete dell'anima sono altrettanto importanti della salute corporea; di conseguenza, la catarsi della malinconia. Ecco quindi che i «virtuosi trattenimenti» dell'incipit vengono esplicitamente offerti al dedicatario come ricreazione dell'animo, «per temperare talvolta il rigore degli studi seri con il piacevole di questo componimento», poiché «ben lo disse quel savio: *Interpone tuis interdum gaudia curis* [dai *Dicta* o *Disticha Catonis*, III.6, nda]. Tra gli affari poni alcuna fiata alcun piacevole trattenimento, che sollevandoti alquanto dalle noiose cure, tu ti ricrei e ti ristori» (*Lo specchio*)<sup>214</sup>. È chiaro inoltre che, se nelle opere teoriche Andreini si riferisce in genere alla 'commedia', l'autore intende il termine in senso vasto, al punto che ne *Lo specchio* arriva a parlare esplicitamente di tutti e tre i generi in toni sostanzialmente simili, rispetto al giovare morale e catartico del teatro: con le «pastorali, or non ti fai tutto puro a quella boschereccia innocenza, ch'altro non ti rappresenta con atti e con parole che dell'oro quella primiera felicità?» (*Lo specchio*),<sup>215</sup> mentre le commedie servono a «purgar i vizi» e le tragedie ad esser «fatto cauto te stesso nelle sciocchezze altrui»,<sup>216</sup> quasi anzi assecondando silenziosamente Guarini nel *non* dichiarare se l'effetto di ammaestramento morale della tragedia sia successivo o meno alla catarsi tragica di orrore e pietà, mentre si dice esplicitamente che la commedia 'purga' i vizi e che la pastorale addirittura riconduce alla primigenia innocenza – nella modernità ormai a importare è la catarsi della malinconia: fine architettonico della tragicommedia, adottato dalla commedia.

\*\*\*

### ***Mostruoso post-ariostesco: romanzesco-cavalleresco, ridicoloso, magico***

Torniamo quindi a parlare di commistione di generi, teatrali e non, sia in direzione letteraria alta che 'bassa'. Si ricordi ancora una volta la *Roselmina* di Leoni: in quanto «intrecciamento di negozi grandi e di burle giocondissime, con discorsi e pensieri di donne, cavalier, d'arme e d'amori, accomodati in modo che nella loro discorde convenienza, facendo una gentilissima ed armonica composizione»,<sup>217</sup> sembra porsi ad anello di congiunzione tra l'idea di un teatro costruito su una sorta di *concordia oppositorum* e un'ispirazione romanzesco-cavalleresca, in particolare ariostesca,<sup>218</sup> che Fabio Bertini studia analiticamente

---

<sup>214</sup> G. B. ANDREINI, *Lo specchio. Composizione Sacra, e Poetica; nella quale si rappresenta al viuo l'Imagine della Comedia, quanto vaga, e deforme sia alhor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene. All'Illustrissimo et Eccellentissimo S. S et Padron mio Colendissimo il S. Luca di Nemours. Gio. Battista Andreini Fiorentino* [Parigi, Nicolao Callemont, 1625], in N. BUONIMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie», s. IX, vol. XII, fasc. 1, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 108-120: 116.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> LEONI, *Roselmina...*, cit., p. 6.

<sup>218</sup> Cfr. l'ampia riflessione sulla presenza più soffusamente 'strutturale' del Tasso di S. MORANDO, *La Gerusalemme liberata nel teatro di Giovan Battista Andreini*, «Rivista di letteratura teatrale», VIII, 2015, pp. 9-23: «C'è quindi una centralità della parola, ribadita sempre da Andreini, seppure nella restituzione 'a consuntivo' degli spettacoli, che richiede cultura e conoscenza della letteratura, saccheggiate ripetutamente da Petrarca all'amatissimo Dante, da Ariosto (tutta una commedia, *L'Islenia*, opera regia e pastorale, appare tassiana nel titolo ma è invece convintamente ariostesca con ippogrifi e anelli magici) a, ovviamente, Tasso. Nella *Saggia Egiziana*, dialogo "spettante la lode dell'arte scenica" del 1604, il catalogo degli autori di commedie considerate 'alte' raccomandate dall'Egiziana ad Ergasto comprendeva anche Tasso, tra nomi a dire il vero non scontati: "E mille palme scorgerai mirando / l'Ariosto famoso, e l'Aretino, / Torquato Tasso, il buon Giraldo, il Caro, / lo

in un suo prezioso contributo focalizzato sull'argomento.<sup>219</sup> Tale ispirazione interessa mostri teatrali all'incrocio tra tragedia e commedia dell'arte, come la *Roselmina* o l'*Ismenia*, tanto in funzione letterarizzante quanto 'ridicolosizzante', considerando tra l'altro che

Tra le fonti delle "opere regie" l'*Orlando furioso* dell'Ariosto occupa un posto speciale. Il legame del poema cavalleresco con la letteratura di tradizione orale e la fortunata ripresa di alcuni suoi temi negli spettacoli delle corti italiane e francesi del Cinquecento ne facevano un soggetto ideale sia per il teatro cortigiano che per quello popolare; la stessa tecnica compositiva della poesia epica, basata sull'intarsio di storie concentriche e policentriche, era comune alla tradizione dell'Arte che sul montaggio 'a canocchiale' fondò gran parte del suo repertorio, attento più ad assecondare le peripezie dei personaggi che alla struttura aristotelica di un racconto ben ordinato nel principio, nel mezzo e nella fine.<sup>220</sup>

Ecco che allora l'*Ismenia* si colloca in un vago alto Medioevo del re scozzese Aidano, dove le nobildonne di corte praticano la magia e la insegnano alle figlie, dove è possibile la fuga dalle guerre inglesi in una terra edenica e favolosa, l'Irlanda, dove una maga e un mago si scontrano per la legittima successione al trono e dove i satiri e mostri dell'isola sono legati da rapporti di servizio vassallatico verso la loro signora; per non parlare della pazzia maschile dovuta alla delusione amorosa, o alla descrizione dell'ambientazione nordica, che come

---

Sforza d'Oddi, il Cremonin facondo, / il leggiadro Guarin, il Bracciolino, / di Partenope il Porta, e in un la dotta / Isabella Gelosa, e Adriano". L'approdo a Isabella Andreini e a Adriano Valerini, attori ed insieme autori, incrocia anche il nome di un Tasso che senz'altro è qui ricordato per *Aminta*, ma forse anche per gli *Intrichi d'Amore* a lui attribuiti, che proprio nel 1604, ma con lettera dedicatoria di Scipione Parini del 9 novembre 1603, venivano stampati a Viterbo presso Girolamo Discepolo. Tasso è davvero autore 'di struttura' per Andreini. Non solo perché l'ombra di *Aminta* si allunga su tutta la drammaturgia andreiniana, che è essenzialmente a fuoco pastorale almeno fino alla già citata *Ismenia* (del 1639), con lo schema pastore amante-ninfa fuggente, anche mediato dalla *Mirtilla* di Andreini madre; e non solo perché il Lelio Fedele recepisce presto i lasciti del *Torrismondo*, a cominciare dalla prima opera teatrale pubblicata, proprio una tragedia, la *Florinda* (1606); ma perché è evidente che su Tasso Andreini medita molto di più. Il mondo del comico pare l'amplificazione di quello tassiano dal punto di vista del *pathos* e della *vis* tragico-pastorale, e nello stesso tempo ingaggia con esso un gioco ad elastico che lo distanzia moltissimo e lo avvicina altrettanto fortemente. A rendere distantissimi i due mondi è ad esempio la caratura comica della drammaturgia di Andreini; ad avvicinarli è il tormento religioso, di Tasso in vita e opere, di Andreini formalizzato in opera soltanto (a quanto è dato sapere) e, ad avvicinarli ancora, una sola percezione della realtà come 'Teatro', cioè come apparizione spesso turbativa e rivelatrice di un'altra realtà nascosta, spesso cruenta o ambigua», pp. 10-11; «Maghi sono presenti almeno in *L'Ismenia*, *Li duo baci*, *Amor nello specchio*. Spesso sono accompagnati da diavoli infernali, secondo un'unione tra meraviglioso cristiano e fantastico che già Mauro Sarnelli aveva detto ideologicamente discendere da Tasso» (citando SARNELLI, «*Col discreto pennel...*», cit., p. 26), p. 13; pur accomunati da dettagli anche importanti come l'elogio della vita da pastori rispetto a quella nelle corti e l'età dell'oro come età della libertà (perduta), «[...] lo scarto con Tasso deve essere marcato anche nei particolari più noti. In *Aminta*, come nella *Liberata* (xiv, xvi) la Natura è amante; qui invece è senza amore, solo custode di lutto, un'"Arcadia maledetta" come urlerà Arlecchino nell'*Ismenia* (iv, 11)», p. 17.

Riguardo al «catalogo degli autori», merita una notazione a parte la presenza petrarchesca, già nella madre Isabella del resto: R. KERR, *Isabella Andreini (Comica gelosa 1560-1604). Petrarchism for the Theatre Public*, «Quaderni d'italianistica», XXVII, 2, 2006, pp. 72-92 e R. PALMIERI, *Presenze petrarchesche nelle opere di Giovan Battista Andreini*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di E. Tinelli, premessa di D. Canfora, Bari, edizioni di pagina, 2016, pp. 354-361, sottolineando che Andreini «[...] attua una rimodulazione degli stilemi petrarcheschi (ma anche danteschi e boccacciani) e il disinvolto modo con cui mostra di padroneggiarli può costituire la riprova del fatto che non si limitava alla sterile menzione dei "classici" – peraltro in linea con la propensione dei capocomici e dei drammaturghi ad assemblare le fonti attraverso un processo di natura mnemonica – ma dimostrava di conoscerli per averli presumibilmente letti», p. 355.

<sup>219</sup> F. BERTINI, *In traccia del cavalleresco nella Roselmina di Giovan Battista Leoni*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV, 2008, pp. 157-164.

<sup>220</sup> FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici...*, cit., pp. 111-112.

vedremo nel commento pare debitrice dei commenti all'Ariosto. Ovviamente, grande importanza in senso romanzesco-cavalleresco è affidata all'elemento della magia, che sembra giocare sull'intreccio di fonti letterarie e basso-realistiche, di pratiche nobili e credenze popolari, fornendo ovviamente il pretesto perfetto per una scenografia 'meravigliosa',<sup>221</sup> in particolare nelle ultime scene con lo scontro tra i due maghi, Ruspicano e Ismenia. Dalla magia alla macchina, dalla macchina alla magia: come sottolinea Siro Ferrone, non è una questione di minor conto, in relazione alla fonte ariostesca e alla commistione dei generi, dato che

[...] il repertorio degli attori della cosiddetta commedia all'improvviso accoglieva le più ardite contaminazioni dei generi, in contrasto con l'orientamento prevalente in una letteratura italiana sempre più incline alla separazione del registro comico da quello tragico o tragicomico. La fortuna del *Furioso* nell'ambito dell'Arte corrisponde al successo di ambiziose soluzioni spettacolari quali l'artificio 'magico' della macchinaria che, su modello italiano, trionferà anche in Francia.<sup>222</sup>

A proposito di magia, Gianna Porciatti, nella sua tesi di dottorato sui motivi ricorrenti nella drammaturgia andreiniana, vede nell'*Ismenia* un uso volto all'effetto meraviglioso, prodigioso, per così dire estetico. Secondo la studiosa, nella prima fase andreiniana si può parlare al massimo di giochi di prestigio, di beffa o raggiri (come ne *La sultana* II, 6 o ne *Lo schiavetto* IV, 8), estendendo questo senso anche a drammi come *Li duo baci* e specialmente *Amor nello specchio*, che, pur fondati sulla magia (in particolare sulla reduplicazione della stessa sequenza: prescrizioni date dal mago, esecuzione – maldestra – da parte dei personaggi ed effetti – indesiderati –, conseguenze, eventuali rimproveri da parte del mago), rappresentano gli incantesimi in maniera fallimentare, seppur non per colpa del mago vero e proprio, e soprattutto sempre strumentali al gioco burlesco; più tardi invece, in particolare nell'*Ismenia*, «magie e prodigi sono elementi chiamati da Andreini a generare stupore e servono chiaramente a conferire fasto e solennità alla scena, consentono l'uso di macchine e configurano un tipo di rappresentazione diversa da quella degli 'stanzoni'».<sup>223</sup> In particolare, Gianna Porciatti individua l'uso, abbastanza comune anche alla letteratura alta, di oggetti fatati come un anello magico e in particolare, nell'*Ismenia*, l'elemento del cerchio magico, frequente già nel *Teatro delle favole rappresentative* di Scala, «che realizza scenicamente, 'visivamente', l'idea dello spazio ristretto in cui la magia 'funziona'».<sup>224</sup>

Partendo da quest'ultima osservazione, potremmo in realtà distinguere nell'*Ismenia* due livelli di magia. Abbiamo innanzitutto una magia 'comica', radicata nella tradizione della commedia dell'arte, dal colore abbastanza tradizionale e per così dire folkloristico, ben nota all'immaginario popolare (anelli fatati, cerchi incantati, verghe magiche), dove la magia, per

---

<sup>221</sup> L'associazione tra un' 'esotica' ambientazione nordica e il meraviglioso magico è il motivo stesso su cui si apre e poi sviluppa e amplia il saggio di E. SELMI, «Verso le cose di Settentrione»: *Olaio Magno nella letteratura del Cinquecento*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, Atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Roma, Salerno, 2008, pp. 69-104. Interessante anche, in particolare, la diffusione della *Demonomanie des sorciers* di Jean Bodin (1580), grazie al volgarizzamento di Ercole Cato, letterato fra l'altro ben noto al Tasso: qui si discuteva la questione della tendenza alla malinconia e quindi a un'estasi per così dire diabolica nelle genti nordiche, «per la possanza che ha Satanasso sopra i popoli di Settentrione» (pp. 88-89), citando, su scorta della Selmi, dalla ristampa anastatica a cura di A. Suggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, dell'edizione: Jean BODIN, *Demonomania de gli Stregoni, cioè Furori, et malie de' demoni, col mezo de gli huomini: divisa in libri IIII*, tradotta da Ercole Cato, Venezia, Aldo, 1587 (vd. pp. 163-164).

<sup>222</sup> FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici...*, cit., p. 114.

<sup>223</sup> G. PORCIATTI, *Strutture e ricorrenze drammaturgiche nel teatro comico di Giovan Battista Andreini*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, supervisore Siro Ferrone, 2002, p. 677.

<sup>224</sup> Ivi, p. 678.

quanto ora finalmente funzionante, è in realtà ancora una volta asservita al gioco burlesco, allo sviluppo narrativo: il cerchio magico serve alla reduplicazione della stessa sequenza narrativa (incontro amoroso, abbraccio mancato, rapimento della donna, invettive dell'amante derubato), immettendo nella storia un ulteriore ostacolo nelle vicende amorose di quei personaggi che in teoria avrebbero già risolto le difficoltà interne a una coppia, rimandando così il lieto fine;

ISMENIA                      Questo cerchio fatale  
sotto l'erba nascondo,  
come tra l'erbe e i fiori  
suol starsi angue mortale;  
onde s'alcuno amante  
dentro porravvi il piede,  
obliando l'amore  
diverrà cacciatore;  
poi del cerchio partito  
seguirà d'amator l'amico rito.  
Mi parto, e so ben io  
a qual fin cotal cerchio Ismenia ordio. (*Ismenia* III, 3, vv. 188-199)

quelle difficoltà, cioè, dovute agli stessi sentimenti dei personaggi, che invece Learco e Nisa devono ancora risolvere e per cui sarà necessario l'intervento dell'anello magico di Ruspicano, 'arma' amorosa donata insieme all'arma guerresca della clava.

RUSPICANO                      Ond'io per atterrar suo fiero orgoglio,  
eletto ho mio campione  
cavaglier così ardito e sì possente,  
che il poter di colui trarà giacente.  
Tu, tu, Learco, sei  
l'invitto mio campione,  
eletto al gran cimento, a l'alto agone.  
Eccoti questa clava,  
ch'Alcide oprò ne l'atterar i mostri,  
prendila e vincerai,  
ché il mostro rio con questa abatterai.

LEARCO                              La ricevo e la ruoto,  
e qual d'Alcide in mano  
rompi, fracassi, atterri,  
che la fiducia tua così non erri,  
e per sì caro dono,  
d'obbligo eterno a te legato sono.

RUSPICANO                      E perché ancor tu possi  
trionfar in amore,  
e dilegiar colei che t'ha schernito,  
ecco, trommi dal dito  
gemma sì preziosa,  
ch'infonde in chi la tien sorte amorosa. (*Ismenia* IV, 4, vv. 327-349)

Si incontra poi un secondo tipo di magia, meno 'folkloristica' e più «solenne» davvero, ossia la scena d'invocazione magica, con il duello finale tra i due maghi, che affratella il dramma andreiniano con un libretto di quel giro d'anni, *La maga fulminata* di Benedetto Ferrari (1638), dove pure l'incantatrice, Artusia, fa ricorso a evocazioni indirizzate ai vari regni della Creazione.

ARTUSIA                              O del spumoso, cristallino impero



umidi abitatori,  
qual è vostr'onda errante,  
datemi alma incostante.  
Tutti i vostri rigori  
corrano nel mio seno ad ondeggiare,  
ch'io vuo' vendetta fare  
de' miei scherniti amori.

[...]

Sù sù, numi campestri,  
voi di verdi contrade e tetti alpestri  
frondose deità; convenienti  
a mie vendette acerbe,  
insegnatemi or or radici ed erbe.  
Vuo' formar un incanto,  
con cui sia da me tanto  
l'odiato traditor martirizzato  
quanto da me fu amato.

[...]

O del regno d'orror numi di foco,  
ombrese deità, spirti tremendi,  
de' vostri specchi orrendi,  
e mostri e furie invoco.  
Vuo' la terra agitare,  
cozzar con gli elementi e la natura  
e di chi non mi cura  
ai posteri d'amor norma lasciare;  
vuo' che lavi onda stigia amante scherno  
e che piaga d'amor sani l'inferno.

[...]

Olà? Dunque sì poco Artusia cura  
la terra, il mar, l'inferno?  
Perch'io mi volga forse  
a colui ch'a suo modo il freno porse  
al fato e alla natura,  
mia beltà, mio valor prendon a scherno?  
Mi volgerò ben io  
ribelle sì, ma non mai fida a Dio,  
che, s'è vero ch'il Cielo  
è del tutto cagione,  
altri ch'il Cielo rio  
inumano non fa l'idolo mio.  
Vuo' ravvivar titani,  
vuo' dar spirto a' nembrotti,  
acciò ch'in modi strani  
ti dian eterne noie,  
Cielo crudo ed avverso;  
altri che tu, perverso,  
non frastornò né mi rapì mie gioie.  
Che ciel, che ciel? Siam noi cieli a noi stessi,  
e finché non si sciolga il vital nodo,  
ognun viva a suo modo.

*Qui vien fulminata dal cielo ed inghiottita da la terra.  
[cambio di scena]*

GIOVE

A chi dell'arco non sovvien del Cielo,  
quando sel crede meno,

ratto le giunge al seno  
l'irreparabil tèlo.  
Tropo, tropp'oltre scorse  
la temeraria maga  
[...].<sup>225</sup>

Lo scarto tra questi due tipi di magia è lo stesso scarto che si riscontra nel carattere di Ismenia, per cui la stessa donna assetata di vendetta e pronta a commerciare con spiriti e satiri viene mostrata come clemente e amichevole prima, poi capace di tirare scherzi in maniera gratuita (pur scherzi pesanti, come l'incendio del banchetto), come fa del resto anche Lilla, per ben due volte, con la complicità di Nisa, al termine della moscacieca e della gara di canto con le maschere. Sembrano due Ismenie diverse, quella che fa apparire (e poi probabilmente sparire) un meraviglioso banchetto davanti ai personaggi affamati e quella che si prepara a scontrarsi con il mago Ruspicano.

ISMENIA	Amici, or vi nudrite, e ad onor d'Ismenia col barillotto in giro i brindisi iterate, e de' satiri più non dubitate.
PANTALONE	Se va forse con Dio vostra magnificenza? A' me v'inchino e fazzo riverenza. (II, 10, vv. 762-769)
ISMENIA	Ecco i ginocchi a terra piego, e rivolta al Cielo con furor, giusto sì, benché adirato contro a tua fellonia, a la vendetta mia priego e scongiuro i dei de l'immortal triumvirato, Pluto, Nettuno e Giove, deh per pietà, voi che reggete il tutto, quest'empio sia da voi tosto distrutto. (V, 11, vv. 744-752)

Verrebbe a questo punto automatico pensare alla classica divisione tra magia naturale e magia demoniaca o, appunto, cerimoniale, con tutte le differenze che i termini hanno avuto per i vari pensatori, in particolare rinascimentali, da Ficino a Bruno e anche oltre; sarebbe però forse una forzatura rileggere la differenza di registro semplicemente in tal senso – per quanto in un altro dramma già citato, *Amor nello specchio*, la magia per così dire teoricamente efficace ma di fine comico-burlesco viene prescritta da un mago dotto proprio nella 'magia naturale':

La professione mia è diferente da tutte l'altre, perché quanto più so, più m'ascondo. Né fo come il legista fastoso della sua tonica e 'l medico glorioso dell'eccellenza, ma opro segretissimamente facendo violenza all'aria, con adunar le nubi, cagionar le piogge, far udire tuoni, veder baleni e cavar folgori dalle mani di Giove. Fo fermare i fiumi, tremar la terra, camminar gli arbori; fermo le fugaci fere, e a dirvela signori, vi renderei or ora mutoli, ciechi, sordi e insensibili con una sol parola ch'io dicessi. [...] "O —mi direte— Mago, in che consiste questa tua magia?" Vi rispondo che non è in altro che in saper la virtù primieramente delle cose naturali. Non dico l'ordinarie, come da un'erba cavarne il succo e l'olio, calcinare una pietra, cavar l'anima dai metalli e cose

---

<sup>225</sup> B. FERRARI, *La maga fulminata*, in ID., *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di N. Badolato e V. Martorana, Firenze, 2013, pp. 37-82: 72-75.

simili; ma il sapere a qual pianeta soggiacciono l'erbe, le pietre, i metalli; quali sieno l'ore dei pianeti, quali i loro caratteri e sufumigii, e quivi saper operare con le materie a proposito, con le penne o d'upupa, o d'aquila, o di colomba, o d'uccelli notturni, o d'acquatici, scrivendo o 'n carta, o in embrioni, o 'n pelli non nate, o sul nero ippomane, o su le lamine, o 'n simili materie, e basta. (*Amor nello specchio* III, 2)<sup>226</sup>

Teniamo da parte l'idea di 'nascondersi per professione' – che tornerà utile più avanti, nell'associazione tra mago e attore – e allarghiamoci, in nome del padre della magia rinascimentale, Ficino, dal concetto di magia naturale alla mentalità neoplatonica, del resto alla base della stessa: il neoplatonismo in generale, di cui la magia post-rinascimentale è profondamente nutrita, può infatti risultare una migliore chiave di lettura non solo per l'*Ismenia*, ma anche per *Amor nello specchio* (specie ricordando l'appartenenza di Andreini all'Accademia fiorentina degli Spensierati, irrorata di interessi fortemente neoplatonici<sup>227</sup>).

Riprendendo il famoso studio di Couliano,<sup>228</sup> alla base dell'epistemologia rinascimentale c'era infatti una 'scienza dell'immaginazione' che metteva sullo stesso piano amore, magia e arte, posti in un ruolo 'demoniaco', intermediario, nell'elevazione dell'uomo dallo stato umano – più o meno vicino alla posizione bestiale o, viceversa, angelica: si ricordi l'*Oratio* di Pico della Mirandola – alla condizione divina. Il mondo, agli occhi di un Ficino, era pervaso da uno *spiritus mundi* che si diffondeva in tutte le parti del creato, pur degradandosi nella discesa in corpi materiali; di questo macrocosmo, platonicamente visto secondo le categorie idee/forme, era sineddoche l'uomo, pure composto di anima/corpo. Neoplatonicamente, l'ascesa al Bene per eccellenza, Dio, Bellezza massima, iniziava dagli oggetti corporei, dall'amore per la bellezza fisica, in genere la bellezza femminile (dato che il mago è solitamente un uomo, nella realtà storica), per poi elevarsi all'adorazione verso le idee più alte – un processo di elevazione, per così dire, dalla Venere terrena alla Venere celeste. Entravano quindi in gioco le teorie aristoteliche riguardo alla comunicazione tra anima e corpo, secondo cui la *fantasia*, il senso interiore, era incaricata di rendere comprensibili le esperienze dei sensi presentandole alla mente nella forma di *phantasmata*, immagine frutto della combinazione tra impressione sensoriale oggettiva e categorie mentali individuali (ragion per cui nel pensiero amoroso c'è sempre di base un fondo narcisistico), immagine destinata a restare impressa nella memoria, nel ricordo – e se l'arte, la letteratura si basano sul principio di *imitatio* del già visto e noto, vanno di diritto incluse nei processi dell'immaginazione. Viceversa, questa immagine fissa nella memoria poteva causare un abbruttimento della persona, diventando un'ossessione da cui era difficile liberarsi, una maledizione pericolosa: l'amante, nel votare il meglio delle proprie facoltà intellettive alla contemplazione dell'amata, donandole il proprio cuore, correva il rischio di restarne privo del tutto (e quindi morire), se la donna non era pronta a ricambiare con il dono del proprio cuore. Giordano Bruno avrebbe poi allargato tali modelli erotico-conoscitivi dalla sfera di 'coppia' a dimensioni di 'folla', a tutta la realtà: il mago era un manipolatore, conosceva i legami che tenevano uniti i desideri delle persone, il loro funzionamento, e poteva quindi tirare le fila a

---

<sup>226</sup> *Amor nello specchio*, p. 122 (III, 2).

<sup>227</sup> FIASCHINI, «*L'incessabil agitazione...*», cit., p. 38 e sgg., in particolare in virtù dei rapporti con gli Spensierati fiorentini. Su questa scia, in merito a un possibile interesse perfino alchemico di Andreini, cfr. R. PALMIERI, *Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13/09/2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, p. 4, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Palmieri.pdf>.

<sup>228</sup> I. P. COULIANO, *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by M. Cook, with a foreword by M. Eliade, Chicago/London, the University of Chicago Press, 1987, in particolare la prima sezione del libro, "Phantasms at Work", avviata da una dettagliata "History of Phantasy" (pp. 3-27).

piacimento, usando il *modus phantasmaticus*<sup>229</sup> per studiare o perfino manovrare il mondo e le persone, con l'accortezza di non farsi controllare a sua volta da tali 'vincoli' amorosi/conoscitivi<sup>230</sup> – l'amore era perciò un *vinculum*, un nodo magico capace di catturare e imprigionare le fantasie altrui: al mago bastava saper poi, per così dire, toccare le corde giuste, con parole, azioni, gesti mirati (immagini e suoni, in particolare, erano secondo Bruno dotati di potere incantatore).

Innanzitutto dunque, tornando ora all'*Ismenia* con la consapevolezza dello stretto legame tra magia e amore – che quindi, nell'ottica rinascimentale, neoplatonicheggiante, vengono a coincidere –, assume un valore centrale la disposizione dei personaggi, in particolare dei due maghi, Ismenia e Ruspicano, verso Amore: se Ruspicano e Lilla, una volta 'convertita' e letteralmente *legata* da Amore (ricordando come, per Giordano Bruno, il vincolo prettamente magico per eccellenza sia quello amoroso, cui ogni tipo di vincolo alla fine si riconduce<sup>231</sup>), vedono nel dio fanciullo la forza unitaria che regge il cosmo e permette di conoscere le leggi che lo governano armonicamente,

LILLA

Quel dio che pargoletto  
puote e seppe domar fieri giganti,  
quel dio ch'alti trofei  
portò d'aver e superati e vinti  
i più forti, i più saggi uomini e dei,  
quel dio ch'in cielo, in terra e ne l'inferno  
ha dominio e possanza,  
a la cui maestade

---

<sup>229</sup> «È cosa veramente, o generosissimo Cavalliero, da basso, brutto e sporco ingegno d'essersi fatto costantemente studioso, ed aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d'un corpo femminile. Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso [...]. Che tragicomedia? che atto, dico, degno più di compassione e riso può esserne ripresentato in questo teatro del mondo, in questa scena delle nostre conscienze, che di tali e tanto numerosi suppositi fatti penserosi, contemplativi, costanti, fermi, fedeli, amanti, coltori, adoratori e servi di cosa senza fede, priva d'ogni costanza, destituta d'ogni ingegno, [...] quella febre quartana, quella estrema ingiuria e torto di natura: che con una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno, un circeo incantesimo ordinato al servizio della generazione, ne inganna in specie di bellezza», G. BRUNO, *Eroici furori*, introduzione di M. Ciliberto, testo e note a cura di S. Bassi, Roma, Laterza, 1995, pp. 3-4. Cfr. altra ed. di G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in ID., *Opere italiane*, a cura di G. Aquilecchia, Torino, UTET, 2002, 2 voll., vol. II, pp. 485-754: 487-491.

<sup>230</sup> G. BRUNO, *De vinculis in genere*, in ID., *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, pp. 413-584.

<sup>231</sup> Ivi, in apertura alla sezione *De vinculo cupidinis et quodammodo in genere*; nel *Vincibilium sensus*, Art. XXV, sull'amore come processo conoscitivo, oltre che 'vincolo' per eccellenza, si dice che «nobis vero tum amor tum omnis affectus valde practica est cognitio; quin etiam discursus, ratiocinatio et argumentatio, qua potidimum homines vinciuntur, nequaquam inter primarias cognitionis species numeratur», p. 482. Ovviamente gli *Eroici furori* si nutrono di queste idee e dell'immaginario già di Ficino, Pico della Mirandola e di tutta la tradizione precedente; idee poi prese in giro nel *Candelaio*, tra l'altro precedente importante anche in termini di sperimentazione linguistica, dove torna un termine chiave anche per i comici dell'arte, *fascinazione* (F. TAVIANI Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, vol. I: *La fascinazione del teatro*): si legga G. BRUNO, *Il Candelaio*, in ID., *Opere italiane*, cit., vol. I, pp. 257-424: 297-298, «Fascinazione si fa per la virtù di un spirito lucido e sottile, dal calor del core generato di sangue più puro, il quale a guisa di raggi mandato fuor de gli occhi aperti, che, con forte imaginazion guardando, vengono a ferir la cosa guardata, toccano il core e sen vanno ad afficere l'altrui corpo e spirito: o di affetto di amore, o di odio, o di invidia, o di maninconia, o altro simile geno di passibili qualità. L'esser fascinato d'amore adviene, quando, con frequentissimo o ver (benché istantaneo) intenso sguardo, un occhio con l'altro, e reciprocamente un raggio visual con l'altro, si rincontra, e lume con lume si accopula. All'ora si gionge spirito a spirito; et il lume superiore, inculcando l'inferiore, vengono a scintillar per gli occhi, correndo e penetrando al spirito interno che sta radicato al cuore; e cossi commuoveno amatorio incendio [...]». Cfr. COULIANO, *Eros and Magic...*, cit., p. 71.

ogni nume s'inchina,  
ogni nume ubbidisce,  
ogn'elemento onora e riverisce,  
quel dio che tien de' cori  
e le redini e 'l freno,  
e qual sagace auriga  
e gli aggira e li volge in un baleno:  
a quel dio non potei  
far resistenza o forza,  
quando mi comandò che lui seguissi  
e ch'a sue leggi e ordini ubidissi. (*Ismenia* V, 2, vv. 35-53)

*Ismenia* cerca invece di forzare tale legame dal di fuori, negandolo, rifiutandosi di allinearsi al principio di armonia cosmica, cosa che la costringe a chiedere l'aiuto della magia nera, in altre parole delle potenze infernali: per tale ragione la sua ostilità all'amore, pur in linea con le solite disposizioni arcadiche della casta Diana, viene avvertito come una tirannia, una tirannia ideologica più che reale. Il lieto fine giungerà quando Amore potrà regnare in maniera temperata, regolata, in un equilibrio complessivo raggiunto grazie all'imposizione di leggi e regole volte a trasformare la passione disordinata, il furore, in amore armonico, istituzionalmente definito, forza universale che ordina e vivifica l'universo (una distinzione, quella tra amore e furore, già materna, ereditata infatti dalla *Mirtilla* di Isabella, che la esplicitava chiaramente sin dal prologo dell'opera: qui Amore, di fronte alla madre Venere, rivendicava la propria divina superiorità e totale alterità rispetto alla negativa passione spesso scambiata per amore, ma in verità identificabile con il furore<sup>232</sup>).

In realtà, nell'*Ismenia* c'è un altro processo in atto, sotteso a tutta la narrazione, strettamente connesso all'idea di amore e di magia: l'idea di trasformazione. Se è vero che l'uomo può scegliere di essere quello che vuole e che l'amore rende simili alla cosa amata (inframezzando anche, in una pagina che sembra riecheggiare Pico della Mirandola, importanti considerazioni neoplatonicheggianti sul perché il genere misto sia quello più piacevole per l'uomo, composito lui stesso),

Che l'uomo possa esser quel ch'egli vuole è verissimo. Ed ecco, chi ami si fa senz'altro simile alla cosa ch'egli ama, onde, se ameremo la terra saremo terra; se altro ameremo, altro saremo trasformandosi l'amante nell'oggetto amato, ed essendo l'anima più dove ama, che dove anima; per chiarezza di che quanti vediamo ogni giorno, che benché sien uomini vivono non come uomini, ma come piante, come fere, e come sassi?

---

<sup>232</sup> Per approfondire questa ideologia 'andreiniana' delle passioni, non solo di Giovan Battista ma già della madre Isabella, bisogna recuperare il prologo della materna *Mirtilla* – una pastorale, genere che diventa cioè sede favorita a mostrare 'in atto' riflessioni per così dire teorico-ideologiche di non marginale importanza –, con il dialogo tra Venere e il figlio Amore, alleati tra loro (da leggere in controluce con il modello aminteo, cfr. RICCÒ, *Ben mille pastorali...*, cit., p. 83, pp. 134 e sgg.), tutto centrato appunto sulla spiegazione della neoplatonicheggiante differenza tra Amore vero da un lato, visto come forza positiva, divina, *spiritus mundi* (un «celestes foco», che «[...] con l'ali sue al cielo porta / i suoi seguaci, e 'l tempo a le sue forze / non può far danno né la morte istessa» poiché Amore «[...] non ama [...] beltà caduca, / ma celeste e divina. E che bisogna / ragionar più de la disuguaglianza / che tra loro è? [...] in un sol detto», Amore «[...] solo è la vita in questa vita / d'ogni cosa creata, egli [*il furore*] la morte»), e appunto il furore dall'altro lato, una passione cieca e mortifera, soltanto apparentemente e ingannevolmente simile a quella amorosa: così, un «[...] oscuro velo ingombra sì le menti / dei miseri mortali, / che di tanti lor mali non veggon la cagion, né miran come / non Amor, ma furor è che gli offende», ossia «[...] un cieco error, che la ragione / uccide, e lascia al cieco senso il freno», I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., pp. 38-40, dal Prologo, v. 80, vv. 117-125, vv. 55-60 e 96-98. Cfr. D. MAURI, *Il mito di Narciso in tre testi di Isabella, Francesco e Giovan Battista Andreini*, in *La commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, cit., pp. 207-221: 213; mi permetto di rimandare anche al mio saggio MUNARI, «*Lelio d'Isabella figlio*»..., cit.

Come piante vivono quelli che vivono sol perché mangiano; come fiere quelli che in altrui incrudeliscono [...]; e come sassi quelli che, pigri e immobili, si stanno continuamente sepolti nell'ozio.

Per lo contrario poi ci son degli uomini che vivono come uomini, e come angeli. Come uomini vivono quelli che ammirano le bellezze dell'universo, e senza offender alcuno lodano, e benedicono la mano che le fece, e come angeli quelli che sono rivolti a contemplar il cielo.

Ma perché l'uomo per se stesso è un animale, né in tutto celeste, né in tutto terreno, bisogna ch'egli si procuri trattenimento conforme al suo composito.

Principalmente egli dèe considerare da qual mano sia uscito, e che per tornar là donde parti gli conviene essere scarico del grave peso degli errori, oltre di ciò dee dar suo nutrimento al corpo; ma qual sarà questo nutrimento? Senza dubbio (come altri disse) sarà il pane e 'l giuoco.

Ora è bisogno distinguer che giuoco ha da esser questo; certo non di carte, non di dadi, od altro tale, sola cagione di perder arrabbiatamente i denari, la riputazione e molte volte la vita; ma sarà il giuoco della scena, ilquale non sol ricrea il corpo, ma l'anima, che altra consolazione non può ricever che la gioia [...].

(*La Turca*, «prologo di Giovan Paolo Fabri, tra comici Fedeli detto Flaminio») <sup>233</sup>

allora si chiarisce la prima scena del dramma, in cui Filandro, Learco e il Dottore, nella speranza di ingraziarsi le donne amate, rigettano senza troppi rimpianti le loro precedenti identità, letteralmente privandosi delle vesti e degli oggetti identificativi – le armi, armi ariostesche per giunta, dotate quindi di memoria, di storia; le vesti, specie quelle ‘sociali’ come il cappello, la pelliccia da dottore – e assumendo i nuovi abiti da pastori (cioè figure arcadicamente complementari alle ninfe), in un’iniziazione cerimoniale a tutti gli effetti. Una perdita, sostituzione d’identità, rischiosa nel caso in cui l’amata non fosse disposta, come si pensava nel Rinascimento, a stare al gioco dando una nuova identità all’amante, a scambiare cioè il proprio cuore con quello dell’altro, che così, donato e quindi perso il proprio, ne restava privo e non poteva che essere destinato alla distruzione. Questo è il caso di Learco, quando Nisa si rimangia la parola data e gli suggerisce di rinunciare alla scelta di vita da pastore, perché tanto non l’avrebbe portato comunque alle nozze con lei; Learco allora sragiona e si strappa le vesti da pastore, restando completamente nudo – gesto tipicamente pazzo, ma ancor più significativo di un’ennesima perdita di identità, stavolta distruttiva, dove Learco non è più né cavaliere né pastore: non per niente il lamento di Learco impazzito si concentrerà proprio sulla richiesta di Nisa di abbandonare la camicia pastorale. Andreini sta insomma interpretando in chiave ideologica un tema, teatrale e anche metateatrale, chiave: il travestimento.

NISA	Or ti spoglia repente de' pastorali arnesi, poiché, per dirti il vero, in altri ho già locato il mio pensiero. Dunque amar non ti posso, dunque amar non ti voglio, ché due cori in un petto aver non soglio.
LEARCO	O femminil perfidia, atroce inganno, sufficiente a tradir terra e cielo! Tu con porta di riso un inferno m'apristi, che mi sembrava apunto il paradiso. Ahi non tanto di Nesso, del sanguinoso lin, l'atro veneno era ad Alcide smanioso e grave,

---

<sup>233</sup> *La Turca*, s.n.p. («prologo di Giovan Paolo Fabri, tra comici Fedeli detto Flaminio»), cc. \*6r-\*7r.

quanto m'è tormentoso  
questo rozo vestito,  
quanto mi straccia il core  
l'avoltoio crudel del mio dolore!  
Ecco, ti squarcio e getto  
al suol, sdrucito e franto,  
né di te rivestirmi al Ciel prometto. (*Ismenia* III, 2, vv. 136-157)

[segue nella scena successiva:]

ISMENIA O litigio, o furore,  
come addolcisci amareggiato un core?  
Tu gettasti, o Learco,  
irato qui le pastorali spoglie,  
ed io per glorioso almo trofeo  
di vittoria ottenuta  
l'appendo di quest'elce ai verdi rami,  
ove de' pregi miei farà memoria. (*Ismenia* III, 3, vv. 178-185)

[nell'atto successivo:]

LEARCO Ah, sì, sì, vi conosco,  
sì, sì, voi siete quelli  
sì perfidi e rubelli,  
che insegnasti di dire a la mia Nisa:  
«Cavati la camisa,  
quella camisa che ti fê pastore,  
poiché non t'odio meno  
adornato e guernito  
di velli pastorali,  
che se d'accial vestito  
aventassi al mio cor quadrella e strali». (*Ismenia* IV, 3, vv. 178-188)

È la perdita d'identità temuta dalla Florinda protagonista di *Amor nello specchio*, non disposta a cedere se stessa a un altro e perciò capace, inizialmente, di perdere narcisisticamente la testa solo per la propria immagine, qui specchio, anzi, eco della persona riflessa):

Ch'io ami? E amando languisca? E amando mi distrugga? E amando, la libertà io perda? E col perder della libertà perda me stessa? Perdansi pria gli uomini tutti ch'a pentimento così grave io pervenga. Se amar Florinda dovesse, amar vorrebbe senza fatica; s'amar Florinda dovesse, amar vorrebbe uno, ch'acquistato conservar suo ad ognor potesse senza sospetto; se amar Florinda dovesse, la verginità così cara ad ognora illesa conservar vorrebbe; s'amar Florinda dovesse, unqua non vorrebbe con tiranno consorte, di libera felice, farsi cattiva dolente; e questo petto supporre al duro incarco della gravidanza, infortunio nel quale spesso la misera donna dopo aver lasciato patria, padre, madre, parenti, lascia ancor la vita. [...]

Questo è il ritratto di colui ch'adoro; e 'n questo al presente vagheggio colui che, Proteo d'Amore, s'io mesta sono, egli è mesto, se lieta lieto, e s'io piango, pur ei piange. Anzi, novella Eco amorosa, non in antro, ma in questo specchio sta nascosto colui ch'al moto solo delle mie labbra, senza pur udir picciolo suono di voce, alle mie voci risponde, e che 'l vero io discorra, imagine bella, Eco gentile, ch'io seco favelli, ch'egli cortese mi risponda. "O bella immagine di colui ch'io adoro, ami pur la tua Florinda, non è così?" Ed ella col gesto dice sì. "La lascerai giamai?" Ed ella dice: "Mai" [...]. (*Amor nello specchio* II, 1)<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> *Amor nello specchio*, p. 88 (II, 1).

In chiave più bassa, anche il Dottore si lamenterà di questo continuo cambio d'identità, che sarà da lui interpretato in chiave degradante, nella progressiva disillusione che coglie tutti i personaggi, e lui per primo, sulla 'beatitudine' solo apparente del mondo arcadico, popolato da mostri e satiri che lo vogliono divorare:

DOTTORE           Doh a' son sta al bel b'dan,  
lassar Bulogna, p'r cress'r in l'unór,  
e po son accallà in man in man.  
Prima a' iera duttor,  
a' d'vintà curt'sàn;  
d' curt'sàn pastor,  
e mo q'sì qui p'r sta buscaia verda,  
di un vil pastor, a' d'vintarò la merda. (*Ismenia* II, 8, vv. 576-583)

Per gli altri personaggi, in particolare Pantalone e le altre maschere, il procedimento di perdita e ritrovamento dell'identità è più nascosto, ma non meno 'iniziatico'. Pantalone incontra Bernetta ed entrambi si spaventano, dato che si consideravano reciprocamente morti – e la morte alla vita precedente è un segno tipico, fondamentale, per qualsiasi iniziazione, interpretata sempre come rinascita a un nuovo stato d'essere. Il gioco sul morto che ritorna, volto in chiave burlesca, è protratto a lungo, come pretesto scherzoso tra le maschere e come accertamento reciproco dello stato di vita o in morte.

BERNETTA           Ma che vegg'io? Son ombre, sogni o larve?  
O che strani portenti!  
Ecco vengono i morti  
per trarmi fuori del regno de' viventi.

PANTALONE       O grimo, gramo veccio,  
quest'è Bernetta mia,  
che salva s'è condotta in su sta via!  
E i altri so compagni è zà annegài,  
intel mar profundài.  
O Bernetta carissima,  
che fastu qua soletta?  
Com'hastu fatto a n' esserte annegada?  
Dim'el vero, èstu el corpo opur lo spirito?  
Ma che dighio? A' zavarìo:  
dela mia serva el corpo, non puol essere,  
ché rason filosofica  
vuol ch'el so corpo no sia vivo al mondo,  
perché, cazendo in mezo al mar, che giera  
in furia, e così lonzi ala riviera,  
e siando sfesso, andar sconvegné al fondo.

BERNETTA           E voi, com'arrivaste  
su queste piaggie amene?  
Come di bocca agli orchi, a le balene  
usciste e vi salvaste?

PANTALONE       Mi no fu mai magnào, che me ricorda.

BERNETTA           Ne io già m'annegai, che mi sovvenga.

PANTALONE       Donca i mostri marini  
no t'ha ingiottia, quando ti andassi in mar?  
Ti no sa zà nuar,  
da esser vegnù a galla sora l'onda?  
Ma credimi, siór cara  
(se pur ti sé Bernetta,



che ti no fossi un'ombra o un mazzapeo),  
 che quando ch'a' te persi  
 avi pì passion, pì despiaser,  
 che s'avessi perdesto el mio braghier.  
 Pensa mo ti, se mi sperava mai  
 de véderte in sta forma;  
 pì presto a' t'aspettava int'una piadena  
 cotta e condia sora de la mia tola,  
 credando che ti fossi tramudada  
 in sardella o languatta,  
 in passarina, chiepa over goatta.

BERNETTA  
 Son viva, e vivi sono  
 il prencipe Filandro,  
 il general Learco,  
 Balestrone il dottore,  
 gran consiglier di stato e ambasciatore;  
 vive ancor Pedrolino,  
 e 'l mio crudo Arlechino;  
 [...] (*Ismenia* II, 5, vv. 231-280)

DOTTORE  
 L'è donca lu, B'rnetta?  
 L'è lu, ch'a' veggh adess?  
 L'è donca Pantalón in carn e in oss?  
 L'è forza, ch'al sia sta cagà da un pess,  
 p'rché l'è carn vecchia,  
 durazza da padir,  
 viv al s'è cunfrua' fin a l'uscir.  
 [...]  
 Ti mo p'r lu al c'gnoss;  
 lu dis: «A son quel dess»;  
 a mi al m' par l'istess;  
 talché a' conclud, e s' digh: forz'è ch'al sia,  
 p'rché né ti, né lu diré busia.  
 A' sto ben fin a qui d'vuocc e d' bocca;  
 p'r cunf'rmàrm miei in sta cr'denza,  
 al bisogna ch'al tocca.  
 S'al sta sod a la man, e ch'al n' sfuza,  
 s'al n' svaniss in vent,  
 s'al n' s' sfuma in nient,  
 a' truarò ch' l'è Pantalón davera  
 [...]  
 Accustav donca in za, slunga la man,  
 tuccàm'la ben: san, san;  
 l'è cald, e po a' l'asticch, e s' sta sod;  
 l'è lu p'r tutt i mod,  
 l'è lu, l'è lu, l'è lu;  
 e chi dirà in cuntrari è un becch cornù. (*Ismenia* II, 7, vv. 478-520)

Interessante notare come siano soprattutto gli uomini quelli interessati dalla 'trasformazione amorosa' e quindi dal processo di perdita e ritrovamento dell'identità: le donne tendono a restare le stesse (come Bernetta), se non interviene un fattore superiore a cambiare la loro disposizione – Lilla viene legata da Amore e Venere in persona, Nisa viene soggiogata dall'anello magico di Ruspicano. Le donne sono per così dire vittime passive di Amore, 'costrette' alla trasformazione indotta dall'atto di amare (amare in senso alto, non nel

modo sensuale di Bernetta), come già si vedeva nell'*Aminta* di Tasso, dove le donne venivano mostrate capaci di pietà e, solo a partire da questa, infine di amore —<sup>235</sup> non si tratta quindi di misoginia 'ideologica' da parte di Andreini, anche se scandagliando la sua produzione si può in effetti rilevare una certa diffidenza verso il gentil sesso (tema tipico della commedia, del resto), di cui è emblema il suo reiterato gioco paranomastico di *donna-danno*: ma non si può certo imputare al solo Andreini un atteggiamento diffuso nella mentalità del suo secolo, che anzi egli, almeno a parole, controbatte ferocemente in scritti come *La ferza*, dove la difesa dell'onestà e del valore delle attrici è funzionale alla rivalutazione della professione comica in generale, e certo aiutata da esempi così vicini e luminosi come quello della madre Isabella e della moglie Virginia.

ADAMO	Oh Uomo, oh terra, oh mia caduca sorte Oh mio peccato, Oh morte!
EVA	Oh Donna, oh sol di danno Parturitrice ingorda, Oh Pomo, oh mio fallire, oh Serpe, oh inganno! [...] Adamo, Adamo mio, che mio dir voglio, Ben ch'io t'abbia perduto; Riconosce l'error Eva infelice, Lo piange e lo sospira, E te in gran doglia mira; [...]. Adamo, Adamo? Ahi non rispondi? [...] [...] Ma se, per opra mia, eterna hai sempre Cagion d'alto silenzio, Risposta mi darai? Io non la merto; Non merto se non danno, Donna essendo: Eva ha trovato il pianto, Eva ha scoperto il duolo, Le fatiche, il sudore, Lo spavento, l'orrore, Eva la morte al fin, Eva l'inferno.
ADAMO	Godi, pur godi, oh Donna, De le rüine mie, de la mia morte Procacciatemi sol per troppo amarti; Ah, se del pianto mio tu fosti ingorda Stendi le palme homai, arrega i fonti, ch'io m'apparecchio a traboccanti farli; Se bramasti sospir', sospiri essalo: S'angoscie angoscie, e se 'l mio sangue il sangue, Anzi la morte, e ben leggier saratti Ottener[e] la mia morte, S'indegno mi rendesti hoggi di vita. ( <i>Adamo</i> III, 7) <sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> R. STONECIPHER, *Reforming Relationships In The Late Italian Renaissance: The Protofeminism Of Lucrezia Marinella And Isabella Andreini*, The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents, Paper 6, 2013, consultabile online alla pagina: [http://digitalrepository.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=weil\\_ura](http://digitalrepository.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=weil_ura)

<sup>236</sup> *Adamo*, pp. 132-134. Giustamente in nota la curatrice dell'edizione (A. Ruffino) osserva il gioco paranomastico *donna-danno*, di ascendenza teologica e letteraria, che Andreini usa spesso (per esempio in *Maddalena, sacra rappresentazione* V, 6: «so ben che donna è danno»).

Il ritrovamento dell'identità, alla fine, riporta i personaggi al punto di partenza, letteralmente sul punto di tornare da dove erano partiti, nel mondo civile; tornare però con una nuova consapevolezza, nutrita dalla disillusione in merito alla mille volte celebrata libertà arcadica e dal riconoscimento che le passioni vanno regolamentate dalle istituzioni. Non è necessario perseguire nella via di Diana, né scendere nella via della Venere puramente terrena, quando si sceglie la giusta misura del matrimonio istituzionale: basta temperare il furore di una dea con l'altra, la passione di Venere con il furore di Giunone, e viceversa. In tal senso, Ismenia si rivela una maga doppiamente fallimentare: non è stata in grado di manipolare a suo piacere i personaggi, cedendo lei stessa alle proprie oscure passioni (a differenza di Ruspicano, sempre in perfetto dominio di sé), al punto da mettere in pericolo il rapporto con la figlia – che afferma di odiare, mentendo: un'attrice in scena. Interessante notare come questo sia uno dei pochi casi, con Andreini, in cui si porta in scena un rapporto familiare 'materno': quella con la madre è sempre una relazione critica, spesso letteralmente tragica o perlomeno tormentata, come nella *Florinda* o nella *Centaura*, e più avanti nel *Nuovo risarcito Convitato di pietra*. Come in quest'ultimo, la madre Ismenia lamenta quello che ai suoi occhi è il fallimento dell'educazione data alla figlia:

LISIDORA            Eccoti alfin Giovanni  
 De le viscere mie peso molesto,  
 De' tuo' misfatti appropinquarsi il fine.  
 [...]  
 Tua genitrice io son: son Lisidora,  
 Che s'ange e s'addolora  
 D'esserti madre stata,  
 [...]  
 E perché a tuttora  
 Cieca io mal t'educai,  
 Ancor precipitai.  
 [...]  
 A voi madri acciecate  
 Ne l'amar figlio indegno,  
 A voi fatt'io d'alte miserie il segno,  
 Vi discopro qual sia  
 Di frenetico amor l'angoscia ria.  
 (*Il nuovo risarcito Convitato di pietra* IV, 2)<sup>237</sup>

ISMENIA            Non dirò già che sia  
 la madre tua ch'in carcere ristretta  
 trattenghi te, ch' il titolo di madre  
 a sì rubella figlia  
 non mi si dee, nol merto e non lo voglio.  
 Figlia libidinosa,  
 che tanto in te poteo  
 il desio di godere  
 lascivi abbracciamenti,  
 ch'ogni casto pensier posto da parte  
 e senza la dovuta licenza  
 volevi in matrimonio ad uom legarti.  
 E a chi poi? Al più crudel nemico  
 del sangue tuo reale,  
 al figlio scelerato  
 de l'iniquo Aidano,

---

<sup>237</sup> *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*, pp. 578-579 (IV, 2).

che ne spogliò del nostro antico impero,  
 tuo padre uccise, e noi mandò in essiglio.  
 Per questo enorme eccesso,  
 per l'escrando error atroce ed empio,  
 per delitto sì crudo,  
 da te femina ingrata oggi commesso,  
 in così angusta carcer ti rinchiusi,  
 e ora irata attendo  
 a preparar tormenti,  
 funi, ceppi e coltelli  
 per dar, colma di sdegno,  
 a la tua fellonia premio condegno.  
 [...]

Questa carcer eterna  
 sarà del corpo tuo sozzo e lascivo,  
 né più fia ch'io ti senta  
 nomarmi genitrice,  
 né io figlia né amica  
 mai ti dirò, né vuo' ch'altri tel dica.  
 Tu pur statti ostinata  
 in amar l'inimico,  
 [...]

*Ismenia finge di girsene e si nasconde dalla sua veduta, ma levatasi Lilla dalla finestra torna al suo loco, così dicendo:*

ISMENIA                      Ritirata è costei,  
    che, bench'io la riprenda  
    e mi dimostri fieramente irata,  
    l'affezion materna  
    non se n'è dal mio sen però volata.  
    Io l'amo, come figlia, e m'è gradita  
    al par di questo core,  
    al par di questa vita,  
    sì che dov'ella tiene  
    carcerato il suo piede,  
    carcerato il mio cor ivi si vede.  
    Però non vuo' ch'il filiale amore  
    così mi signoreggi,  
    che per non dare a lei pena e disturbo  
    non castighi il suo drudo,  
    per natura nemico a noi mortale,  
    né già mai sarà vero  
    che per genero mio pigli l'altiero. (*Ismenia* V, 2, vv. 7-103)

ma, a parte il fatto che nel caso dell'*Ismenia* l'educazione si basa su principi fondamentalmente sbagliati (l'odio verso il nemico, la devozione assoluta per Diana a scorno di Venere), occorre ricordare che di fatto Ismenia ha abbandonato la figlia ancora piccola in mano alle ninfe, per essere libera di costruire la roccaforte mortifera e dedicarsi ai progetti di vendetta senza il peso di un'infante cui badare: un'assenza di educazione, quindi, una mancanza – la stessa che lamenta Lisidora, la madre di Don Giovanni, troppo indulgente, primissima vittima femminile di 'troppo amore' per il figlio. Si ricordi che del resto proprio l'educazione morale rappresenta, invece, uno dei fini più importanti del teatro secondo Andreini. Dunque Ismenia, all'inizio vittima della sorte, nel lasciarsi travolgere dal 'furore' cieco del suo rancore si rivela una cattiva madre, una cattiva attrice e soprattutto una cattiva

regista di scena, cui i personaggi sembrano sfuggire di mano, costringendola a rinchiuderli in una prigione per poterli dominare: davanti all'invito finale di 'cangiare pensiero' porto da Ruspicano, Ismenia si rifiuta, negandosi a qualsiasi trasformazione, qualsiasi apertura alle altre forze in gioco; la sua sconfitta finale, sancita dalle divinità in scena, sarà quella di dover per forza cambiare totalmente pensiero, con l'imposizione delle nozze con lo stesso Aidano, cui Ismenia cede ormai in tono sottomesso. Per certi versi quindi la magia di Ismenia si rivela, a conti fatti, non più efficace di quella degli altri maghi andreiniani: pur funzionando di per sé, non porta ai risultati sperati e deve riconoscere la superiorità della vera magia, la forza dell'amore, variamente intesa nel mondo della modernità che si affaccia alle soglie del Seicento, ancora però gettando uno sguardo indietro alla magia rinascimentale – amore come *spiritus mundi*, unione coniugale, armonia istituzionale-civile, temperanza e giusto governo delle passioni –, quella modernità rappresa nel fucile di Ruspicano, le cui azioni 'magiche' in scena sono sempre rivolte ad 'annichilire' le magie della maga o gli effetti negativi del *furor*, per esempio di Learco (l'ultima azione dell'incantatore, magica più che altro per gusto prodigioso e spettacolare, sarà quella di distruggere la rocca di Ismenia, con una tempesta i cui fulmini sono un altro modo di ritrarre il 'fulmine' del fucile, versione moderna della folgore di Giove, come rivelerà lo stesso dio nella scena successiva).

ISMENIA Non cedo, no, ché ceder mai non soglio,  
ma te con questi monti in cener voglio.

*Qui Ruspicano si cava un focile dal seno, e battendo foco dirà:*

RUSPICANO Poiché, Ismenia, tu vuoi  
vedere il tutto in cenere converso,  
ecco il focil fatale,  
ch'ognor nel seno i' porto,  
con cui l'incendio al petto tuo trasporto.  
[...]  
Ma poiché sollevarti  
non vuoi da terra, genuflesso anch'io,  
supplice i sommi dei,  
acciò puniti sian tuoi sensi rei.

ISMENIA O Ciel, o Terra, o Inferno.

RUSPICANO Or io levando al ciel fisse le luci,  
con iterate voci invoco e chiamo  
tuoni, tempeste, turbini, baleni,  
nembi, piogge, fragori,  
fulgori e terremoti,  
e che Giove adirato,  
col fulmine del ciel la terra scuoti.  
E percotendo entr'a quel duro sasso,  
tosto in ampia voragine sommerga  
la rocca tua, mentr'io scuoto la verga.

*Qui s'udiranno tuoni, scuoterassi il palco e spariranno i lumi; e stato che sarà alquanto oscuro il teatro si tornerà ad illuminare, né più vedrassi la ferrea rocca di morte, ma solo gli duei personaggi genuflessi. E il mago levandosi in piedi dirà:*

Ecco di ciò ch'ho detto  
già seguito è l'effetto.

GIOVE Dagli Olimpî e dagli Ossa,  
dai Caucasi e Tifei  
(già da me fulminati),

imparino i mortali  
a sua temerità recider l'ali.  
Voi, malefici ardit,  
meta imponete intanto  
a le tartaree liti. (*Ismenia* V, 11-12, vv. 767-802)

Ismenia semmai può quasi sembrare un'anticipazione *e contrario* della figura protagonista dell'ultima grande creazione drammatica di Andreini, Don Giovanni: entrambe figure ribelli a Giove (per quanto Ismenia a parole si pronuncia sempre devota e rispettosa verso le divinità), una donna ostile a qualsiasi forma d'amore, un uomo che pecca per troppo amore, entrambi portatori però di sterilità, l'una con la verga di «steril selce» opposta ad ogni amore, l'altro pronto a uccidere o liberarsi senza rimorso di tutte le donne con cui si diverte, incontrate di nuovo nell'aldilà da Don Giovanni – prima fra tutte a parlare, accusandolo di fronte alle divinità infernali, un'Ermellinda, 'legata' da Don Giovanni e lasciata morire di fame; seguita, quest'ombra di innamorata, tra le altre, da una Flerida uccisa nonostante (o a maggior ragione per) lo stato di gravidanza (*Il nuovo risarcito Convitato di pietra* V, 8).

Don Giovanni, nel suo ultimo discorso, arriverà a inveire perfino contro i genitori per averlo dato alla luce, insistendo in una maledizione dai toni accesi contro i nuovi nati, destinati pur sempre alla morte: Don Giovanni riassume il senso della propria storia leggendo nella propria fine l'abbattersi della punizione divina su chi è troppo arrogante per cambiare la propria condotta – continuando fino all'ultimo a «bestemmiare».

Maladetto quel seme  
da cui son derivato,  
maladetto il concubito, il connubio,  
d'Androdo, e Lisidora;  
genitor, genitrice  
di me, in parto diabolica Fenice;  
[...]  
Maladetto ogni nato,  
e 'n un sia maladetto  
scheletro in tomba, ed omo in cataletto.  
[...]  
Ahi, che irato bestemmio,  
se fabro ogn'un di sua medesma sorte,  
noi del Ciel, noi d'Averno  
ci spalanchiam le porte.  
Ora aprenda chi vive  
a seguitar salute,  
per fugir queste pene,  
che dal mal segue il mal, dal bene il bene.  
(*Il nuovo risarcito Convitato di pietra* V, 10)<sup>238</sup>

Non sorprende allora che anche nell'*Ismenia* ci sia un momento simile di sintesi 'ideologica' e spiegazione finale: a tirare le fila della storia è il 'professore' in scena, il Dottore, che sceglie di citare esplicitamente (in dialetto!) Ariosto proprio dall'incipit del settimo canto dell'*Orlando furioso*,<sup>239</sup> il canto della maga Alcina.

---

<sup>238</sup> *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*, p. 680 (V, 10).

<sup>239</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione, note e bibliografia di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992, 2 voll.: «Chi va lontan da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane; / che narrandole poi, non se gli crede, / e stimato bugiardo ne rimane: / che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede, / se

DOTTORE

Al dis el ver l'Ariost,  
chi va luntan dala so patria ved  
tal maravei, ch'a dirl al n' s'i cred.  
O adessa si a' c'gnoss  
ch'al partirm da ca' fu mia vintura,  
ch'a' s're stà p'r Bulogna cent e un ann,  
e caminà di e nott  
per cuntràd e stradié,  
né mai m' s're imbattù in cas a q'si bié.  
Ch' n' n' hòia vist andar zirand al mond?  
N' hòia vist bié pais, nobil città?  
Mar, vall e lagh e fiúm?  
Vari zent e c'stum?  
Pianur, cullin e munt?  
Zardin, uort e campàgn?  
Buosch e d'siert e grott?  
E d'ugn' sort animàl  
d'aiara, d'acqua e terra?  
Fin l'ipogriff, e fin d'i omin salvad'gh,  
fin d'i diav'l infr'nàl,  
v'gnù p'r via d'incant aspr e crudel,  
e quel ch'importa, i prim dié dal Ciel.  
S'ben mo a' i ho passà qualch burasca  
a' son però cuntént,  
e s' n' l'ho più p'r mal né m'in lament.  
A n' par'rò zà un stival,  
c'm a' torn a ca', mo a' sarò dir d'l' cos  
strasurdinari, e ch'han dal maravios:  
ch'a sintir la mia vos  
cuntàr in bravaria, per vera e certa,  
sta cosa ch'a' i ho vista adess adess,  
quì ch' m' s'ran appress  
r'staran incantà, li a bocca averta. (V, 12, vv. 869-901)

In sostanza, l'aver viaggiato e visto cose meravigliose serve a tornare in patria con una nuova consapevolezza, nell'aver sperimentato l'«estremamente altro» da sé. Tuttavia, oltre a per così dire «dichiarare la favola», ossia «esporre, chiarire, spiegare, interpretare il significato della vicenda» – com'era tipico, si è visto, già delle commedie dell'arte –<sup>240</sup>, Andreini mostra

---

non le vede e tocca chiare e piane. / Per questo io so che l'inesperienza / farà al mio canto dar poca credenza», vol. I, p. 146 (VII, 1).

<sup>240</sup> B. LOCATELLI, *Della scena de Soggetti comici*, da *I canovacci della commedia dell'arte*, cit., pp. 177-424:

- pp. 353-366, *La pazzia di Dorindo*: «Dorindo sposa Licori, Filandro Erminia, [Zanni Nespola], facendo allegrezze; [dchiarandosi] la favola, parteno per strada. Fine della Commedia», p. 363;

- pp. 367-374, *La Trappolaria*: «ORTENZIA [...] sposa il Capitano facendo tutti allegrezza; dechiarando la favola, si dà fine all'opera. Fine della Commedia», p. 373;

- pp. 375-384, *Il gran mago*: «si dichiara la favola e si dà fine a l'opera, facendo fare le paci», p. 384;

- pp. 385-394, *Il Graziano fallito*: «così Fabrizio sposa Valeria, Capitano Lidia, Zani Filippa; facendo allegrezze, dechiarando la favola, si dà fine all'opera. Fine della Comedia», p. 394;

- pp. 395-404, *Li furti*: «ZANNI [...] li è perdonato ogni cosa et facendo allegrezze, danno fine all'opera; dechiarando la favola, entrano in casa. Fine della Commedia», p. 403;

- pp. 405-414, *La cometa*: «alla fine li [a *Leandro*] dà per moglie Delia; dechiarandosi la favola et tutti li successi di essa, si dà fine a l'opera. Fine della Comedia», p. 414.

Vd. il *glossario*, ivi, p. 820: «*dichiarare la favola, l'opera*: esporre, chiarire, spiegare, interpretare il significato della vicenda».

qui un suo ‘marchio di fabbrica’ importante, ossia la dichiarazione che la favola è così interessante, ‘stravagante’, da meritare il racconto, la narrazione in teatro e su carta. Per dare un’idea della vastità di tale fenomeno in Andreini, ecco una carrellata di simili espressioni nella sua produzione:

*La Turca*

POETA: [...] o che bella burla degna d’esser posta per ridicoloso episodio in una piacevole comedia, e far che fosse intitolata *La turca*. (IV, 7)

POETA: [...] prometto al Cielo per render le dovute grazie di cotanto dono di cantar in epico questo glorioso e affettuoso racconto [...] (V, 10)<sup>241</sup>

*Lo schiavetto*

SUCCIOLA: Corpo di sanpuccio, o cotesto è bene un caso da rescitare in iscena, per fare istuppire la brigata. (I, 8)<sup>242</sup>

*La Venetiana*

VENEZIANA: [...] el ghe xè un altro episodieto ridicoloso.

COCALINO: Mo compilo, e incastrelo co la favola. (V, 9)<sup>243</sup>

*Lelio bandito*

TEOFILO: [...] te promette che a na una preta di marmoro vole fare eterno chisso caso a parte a parte; dove a despetto de lo tiempo dure gran tiempo, azzò che v’ognie tempo s’abbia tempo de chiagnere dolcemente leiengo chissa memoria ammorosa.

[...]

SOFISTICO PEDANTE: In actione tanto dignifica, in platea tetragona decantare hoc casum in sermone ciceroniano; aut dicantilare in phrygio tomo rithmicamente; postea in carmi procaci. (V, 11)<sup>244</sup>

*La Sultana*

TURCO: [...] poscia tutti andiamo uniti al Viceré, dove questo caso inteso, possa farlo per via d’aurei scalpelli, e di purgate penne, per marmi, e per carte gloriosamente eterno.

E voi signori, che felici spettatori di simil caso foste, qui l’opera è finita; or questa fine serve in voi di principio a raccontar in voce, quello che l’occhio, quello che l’orecchio in teatro superbo, e vide, e ’ntese; che ’n questo modo fatti ancor noi per le vostre lingue famosi, prenderemo ardore, in altro amico tempo d’appresentarvi cose migliori. (V, 10)<sup>245</sup>

*Li duo Leli simili*

SILIMBERTO: O vedete signor Silvestro, come per questo caso si potrebbe far una commedia di fin contento, detta *I duo Leli*. E che sia vero: i duo Leli sono contenti [...]

STRIDONIO: Soggiungete, e contenta questa sì bella udienza alor che vederanno che ogni cosa ch’è venuta in teatro abbia avuto negozio; questi bravi c’intervennero, e non han fatto nulla, poichè come i bravi non fan quistione mancano della loro azione principale.

SILVESTRO: È vero; ma perché la commedia fu introdotta per bene, debbesi accenar solo questo rumore, e non fulminarlo; poichè le quistioni chiamano ferite, le ferite pongono in sospetto di morte, e però il fin della commedia con il sangue non sarebbe fine alla consolazione destinato; e poi la commedia debbe fuggire il male, e seguire il bene; il far quistione è male, però è bisogno lasciarlo.

TRINCHETTO: Ma quando sia una quistione imparata, ch’ogni colpo dia su le rotelle?

SILVESTRO: Oh, allora, sarà quistione di diletto, ed è dovuto mirarla. (V, 11)<sup>246</sup>

---

<sup>241</sup> *La Turca*, pp. 133 e 176.

<sup>242</sup> *Lo schiavetto*, p. 97.

<sup>243</sup> *La Venetiana*, p. 107.

<sup>244</sup> *Lelio bandito*, p. 152-153.

<sup>245</sup> *La Sultana*, pp. 185-186.

<sup>246</sup> *Li duo Leli simili*, pp. 113-114.



*Amor nello specchio*

GOVERNATORE: [...] Siamo a parte di questo caso amoroso e improvviso; ed è ben tale, e così pellegrino, ch'io voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare alla nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*. (V, 8)<sup>247</sup>

*Le due comedie in comedia*

PASTICCIERO: Io, che ho fatto stampar molte comedie, non son più pasticciero, son Flaminio Scala; con titolo di *Teatro delle favole rappresentative*, prometto per questo nobil caso tessere intrico così raro e pellegrino ch'a tutti gli altri torrà il vanto, e per tutto il mondo celebre splenderà come il sole. (V, 10)<sup>248</sup>

*La Centaura*

PLAGEONE: [...] sia nel marmo inciso non solo dell'Oracolo le fatidiche voci: ma tutto il caso nostro miserabile, e reale; ond'altri il miri, il legga, e n'abbia pietade. (III, 11)<sup>249</sup>

Questa abitudine andreiniana, che potrebbe apparire un vezzo metateatrale, si rivela estremamente eloquente nel mostrare il desiderio andreiniano di auto-legittimazione alla narrazione, che permette di collegare il momento della scrittura con quello della rappresentazione: una vicenda diventa narrabile quando è ripetibile nello stesso modo, ossia quando esiste un supporto fisico, scritto nero su bianco, a documentare la vicenda esattamente come è avvenuta, per poi ripresentarla dal vivo ancora, e ancora, e ancora, nella sua stravaganza di cosa meravigliosa ma effettivamente 'vissuta', avvenuta, almeno in base al solito silenzioso patto di sospensione dell'incredulità del pubblico. Rispetto a Ismenia sono altri, pare dire Andreini, i maghi che sanno produrre un prodigioso, un fantastico efficace, capace di edificazione e meraviglia, di educare e allo stesso tempo purgare la malinconia, quei maghi che si nascondono dietro la 'magia' di una rappresentazione:

[i/] Mago costruisce un teatro delle possibilità, sapientemente ingannevole, e credibile [...] Ma la magica telecinesi non si spinge oltre: farlo significherebbe trasformare in reale quanto deve restare allo stato del possibile. [...] Chi è poi, in fin dei conti, il mago in queste opere?

“Que' comici privi di cristiana luce alla cieca operando Maghi veri, e non mentiti formavano alle opportune occasioni terremoti veraci, caligini reali, lampi non finti (...); se i Maghi de' nostri tempi lampi formano, son fuochi aerei, e finti; se oscurità, nascondimenti di facelle; se tuoni, palle di legno che sopra alti solai rotolare e strepitar si fanno (...); finti alfine gli incanti, come finte l'ombre, come finti i sepolcri e tutta finta la tela della drammatica finzione.” [G.B. ANDREINI, *La Ferza*]

L'abito del mago è un nuovo travestimento dell'autore-attore, creatore di ingannevoli finzioni, alle quali stenta a credere egli stesso, perché sa bene che dietro si annida, neppure molto celato, il vuoto.<sup>250</sup>

La mente corre allora a un altro mago che a fine dramma è costretto a rinunciare alla magia, al momento di tornare nella civiltà umana, dalla cui socialità lo studio delle arti magiche lo aveva alienato sin dall'inizio – mago di un altro autore giunto al termine della propria carriera drammaturgica, ricordando come la *Tempesta* sia l'ultima opera scritta da Shakespeare –, quando «nell'Epilogo, senza più magie né incantesimi, riconosce e afferma di

---

<sup>247</sup> *Amor nello specchio*, p. 206.

<sup>248</sup> *Le due comedie in comedia*, p. 95.

<sup>249</sup> *La Centaura*, p. 168, cfr. ed. 2004, p. 170.

<sup>250</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 194 (citando da G.B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625, pp. 25-26, cfr. ed. moderna *La Ferza*, p. 501).

fronte agli spettatori la sua solitudine, la sua nudità [...] il mago non più mago è Shakespeare, poiché è l'autore»<sup>251</sup>:

PROSPERO      Now my charms are all o'erthrown,  
and what strength I have's mine own,  
which is most faint. Now, 'tis true  
I must be here confined by you,  
or sent to Naples. Let me not,  
since I have my dukedom got  
and pardoned the deceiver, dwell  
in this bare island by your spell;  
but release me from my bands  
with the help of your good hands.  
Gentle breath of yours my sails  
must fill, or else my project fails,  
which was to please. Now I want  
spirits to enforce, art to enchant;  
and my ending is despair,  
unless I be relieved by prayer,  
which pierces so that it assaults  
mercy itself, and frees all faults.  
As you from crimes would pardon'd be,  
let your indulgence set me free.  
*(Exit.)*<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> A. L. ZAZO, *L'isola dei suoni: metafora teatrale o «commedia» dantesca?*, saggio introduttivo in W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, traduzione di S. Quasimodo, con uno scritto di G. Strehler, Milano, Mondadori, 2011, pp. IX-XXXI: XX.

<sup>252</sup> SHAKESPEARE, *The Tempest*, cit., pp. 307-308 (epilogue, vv. 1-20); cfr. *First Folio*, p. 19.

## Conclusioni: la (s)fortuna di Andreini

Il tipo di malinconia che caratterizza il Prospero shakespeariano viene per così dire censurato nell'*Ismenia*, dove alla maga, dopo la sconfitta finale, viene concesso di pronunciare solo poche parole di consenso alle decisioni delle divinità, nonostante la durezza del contraccolpo. Ha vinto Ruspicano, quasi il doppio contrario di *Ismenia*: l'uno favorevole ad amore, in grado di conoscere e controllare razionalmente tutte le vicende senza lasciarsi governare dai sentimenti; l'altra ostile ad ogni cedimento erotico, invasata da un furore che le inimica la stessa figlia. Da una parte un Ruspicano-Astolfo, che volando sul dorso di un ippogrifo arriva a restituire la ragione al cavaliere impazzito per amore e che fa scomparire le illusioni del palazzo magico creato dal nemico; dall'altra *Ismenia*-Atlante nel suo palazzo d'acciaio, avversa alla relazione amorosa della figlia decisa dalla provvidenza, madre iperprotettiva che la tiene rinchiusa nella propria rocca pur di non vederla insieme all'amato. L'incantatrice viene privata, con la magia, del diritto di agire sulla realtà, anche e soprattutto in senso politico, costretta a seguire il consiglio di Ruspicano e dedicarsi soltanto alle «donesche cure»; conclusa è la finzione scenica, in cui le donne «almeno scherzando in teatro ti scoprono quello che di reale saprebbero fare *in throno maiestatis sedendo*».<sup>253</sup>

Siamo intanto tornati al concetto di finzione, di invenzione stravagante, così tipica del gusto barocco: quella stessa che avrebbe decretato il suo rifiuto nei secoli seguenti. Franco Vazzoler ha infatti tracciato, in un breve ma preziosissimo saggio,<sup>254</sup> la storia della fortuna, anzi, sfortuna, di Andreini sin dal Settecento, tanto in opere di erudizione quanto nel discorso di altri professionisti teatrali: dall'Allacci, che di Andreini ricorda sia opere drammatiche sia opere di teoria drammatica, a Goldoni, passando per la definitiva condanna alla *damnatio memoriae* sancita da Luigi Riccoboni; dal Voltaire che mette in circolo la leggenda di un Milton spettatore dell'*Adamo* andreiniano, cui si sarebbe ispirato per il *Paradise Lost* (*Adamo* su cui si concentra anche il Rolli) – leggenda poi criticata da Carli e più tardi Baretto –, a Quadrio, Mazzucchelli, Tiraboschi, Bartoli.

Se si approfondiscono i motivi di tale sfortuna, rileggendo qui molti dei passi ricordati anche da Vazzoler, si nota che è il carattere intrinsecamente barocco a disgustare il pubblico postumo. È innanzitutto il secondo *Lelio*, nome d'arte dell'attore Luigi Riccoboni, a decretare la condanna della produzione andreiniana, su base contenutistica, in nome di una censura morale:

Vediamo un poco qual si fosse la prima e tanto vantata Comedia degli antecessori nostri. Nel principio e verso la metà del secolo passato in cui il buon gusto della poesia era, può dirsi, perduto, né la Comedia si guardava col microscopio, aveva il Teatro Italiano dei Comici di qualche letteratura, e sapere: Flaminio Scala, Francesco Andreini, Isabella Andreini moglie, Gio. Battista Andreini figlio, Nicolò Barbieri, Pier Maria Cecchini et altri, quali per i loro scritti si vede che affatto ignoranti al certo chiamar non si potevano, sebbene di un gusto corrotto.

Essi vivevano nel sommo della gloria Comica, non per altro se non perché la loro Comedia ottima fu reputata, come si vedrà in appresso. E pure era la stessa Comedia d'oggi, e molto peggio, non solo per le oscenità di molti equivoci, o scopertamente immodesti, come abbiamo nelle Comedie stampate di Gio. Battista Andreini, ma per modo et atione della favola di scostumatissimo esempio. Se quella Comedia fosse in qu[e]i tempi per buona ricevuta, e come tale stimata et

---

<sup>253</sup> *La Ferza*, p. 503.

<sup>254</sup> F. VAZZOLER, «[...] questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza»: sulla (s)fortuna settecentesca di Giovambattista Andreini, in Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750), Atti del convegno di studi (Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015), a cura di J. Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 111-122.

esaltata, può chiaro vedersi dal Teatro di Flaminio Scala. Egli ci dà nel suo libro cinquanta scenari di Comedie, la maggior parte sciapiti e freddi a l'eccesso, ma tutti o pochi almeno eccettuati, di un costume il più dissoluto.

LUIGI RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso*

Il lungo esiglio della Tragedia dal nostro teatro, l'abbandono, o il mal uso fatto da' Comici della buona Commedia in versi, et in prosa del secolo decimo sesto, hanno costituito i Comici professori in una tale situazione, che parmi non avessero eglino mai tanto bisogno d'insegnamenti quanto ne hanno presentemente. Da lungo tempo la Commedia nostra recitata all'improvviso ha perduto non poco di quel diletto, che i nostri Padri per tradizione de i loro ci raccontavano vantarsi ella di possedere.

[...]

Non è difetto dell'Arte, ma ben sì dell'artefice. Dopo il mille sei cento cominciarono poco a poco a mancare quei buoni comici, i quali con il loro sapere, o con il loro buon giudizio erano l'anima di quelle Favole, che riguardiamo al presente come cadaveri senza moto, del che ho parlato a lungo nell'Istoria del nostro Teatro.

LUIGI RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa*, «A' lettori»<sup>255</sup>

Come si vede, Andreini non è respinto tanto nelle vesti di autore individuale, di mente creatrice singola, quanto semmai come simbolo di un'epoca, il Barocco, che aveva visto la degenerazione della commedia moderna ad opera degli istrioni – la stessa accusa che già era stata rivolta ai comici in generale appena pochi anni dopo la morte di Andreini da un Girolamo Bartolommei, intellettuale fiorentino che invocava una riforma poetico-teatrale in linea con lo spirito postridentino, caldeggiata e diffusa negli ambienti culturali dall'appoggio del pontefice Barberini. Paradossalmente, molte delle idee che circolano nelle opere teoriche apologetiche dell'Andreini riemergono anche nelle argomentazioni del Bartolommei: l'idea del teatro come specchio della vita umana, la necessità del *miscere utile dulci* in funzione di un fine didattico moralistico del teatro, con un senso di satira nei confronti dei vizi umani, avvicinando così l'arte del poeta drammatico e quella dell'oratore; entrambi alla ricerca dell'*eutrapelia*, ossia, nella dizione aristotelica, del riso moderato a metà tra quello tipico del *bomolochòs*, il buffone, e l'*agroikòs*, il rozzo. Ciononostante, Bartolommei respinge in blocco l'intera produzione comica moderna, vista come un'evoluzione, degenerata, dell'antica atellana, anzi togliendo ai comici moderni perfino il vanto tanto caro ad Andreini, la ricerca dell'invenzione stravagante, di stampo «non ordinario»:

Tale l'odierna commedia, un ordinario negoziato d'amore e di parentadi, un vieto negozio, già tanto maneggiato da' comici latini con esatta osservanza di regole, che 'l volerlo rinnovare, nella maniera che si è detto, sia proprio un dare nelle medesime per peggiorarle, potendosi perciò nominare i moderni comici più tosto variatori che compositori di commedie.

GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre*<sup>256</sup>

Con Voltaire l'«assurdo», lo «stravagante» andreiniano, sempre associato genericamente al gusto proprio del suo secolo, pare almeno ancora un terreno fertile per far maturare l'invenzione di nuovi grandi geni, quale sembra risultare l'ispirazione dell'*Adamo* andreiniano per il *Paradise Lost* di Milton:

---

<sup>255</sup> L. RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1979: rispettivamente *Discorso della commedia all'improvviso*, pp. 12-13, e *Dell'arte rappresentativa*, «A' lettori», pp. I e II.

<sup>256</sup> G. BARTOLOMMEI, «*Didascalìa cioè dottrina comica libri tre*» (1658-1661): *l'opera esemplare di un moderato riformatore*, saggio introduttivo, edizione critica e note di S. Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 59.

[...] Milton, as he was travelling through Italy in his Youth, saw at Florence a Comedy call'd *Adamo*, writ by one Andreino a Player, and dedicated to Mary de Medicis, Queen of France. The subject of the Play was the Fall of Man; The Actors, God, the Devils, the Angels, Adam, Eve, the serpent, death, and the seven mortal sins. That topick so improper for a drama, but so suitable to the absurd genius of the Italian stage (as it was at that time,) was handled in a manner intirely conformable to the extravagance of the design. [...] Milton pierc'd through the absurdity of that performance to the hidden majesty of the subject, which being altogether unfit for the stage, yet might be (for the genius of Milton, and for his only), the foundation of an epick poem. He took from that ridiculous trifle the first hint of the noblest work which human imagination hath ever attempted, and which he executed more than twenty years after.

VOLTAIRE, *An Essay [...] Upon the Epick Poetry*<sup>257</sup>

Da questo momento in poi 'stravagante' diventa una parola chiave nel tacciare l'opera di Andreini: qui si condensa la distanza tra il senso barocco e la rivisitazione settecentesca, per cui il termine da indice di finzione abile e capace diventa sinonimo di ridicolo e scarto:

Fra le stravaganze del secolo antecedente, vuolsi rammentare l'*Adamo* di Giambattista Andreini Fiorentino; perché al parere di alcuni, diede l'idea al Milton pel suo *Paradiso perduto*, allorché essendo egli in Milano si ritrovò presente alla rappresentazione di esso.

GIAN RINALDO CARLI, *Dell'indole del teatro tragico*<sup>258</sup>

But setting this aside, how can he so positively affirm that Milton took the first hint of Paradise lost from the above-mentioned absurd comedy of Andreino? I have some doubts of his veracity and really suspect the existence of the play and its author. Yet to drop this extravagant anecdote, suffer me to say that to me it seems ridiculous that such a man as Milton could have raked among the rubbish of Andreino (if such a man ever existed) so bright a jewel as the *Paradise Lost*.

GIUSEPPE MARCO ANTONIO BARETTI, *A Dissertation Upon the Italian Poetry, in which are Interspersed Some Remarks on Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poets*<sup>259</sup>

Questo per quanto concerne i contenuti; ma anche lo stile di Andreini viene attaccato in quanto barocco, avvicinato a quello di nientemeno che Marino stesso (forse per metonimia indicando i marinisti del peggior stampo) per il metaforeggiare ardito e lo stile peregrino – equivalente formale dello 'stravagante' tematico:

Si vede dalle tante opere da lui scritte ch'egli era un uomo di spirito e di lettere. Le sue commedie e i suoi poemi meritano degli applausi; ma pur conviene che io confessi avere egli seguite le troppo ardite metafore spiritose e le nuove peregrine forme di favellare allora allora ritrovate dal Cavalier Marino e dagli altri poeti suoi seguaci inalzate poi all'estremo. Se avesse seguito lo stile d'Isabella sua madre, o quanto migliori sarebbero gli scritti dell'Andreini! Egli però a' suoi tempi fu un uomo di gran merito, e fece spiccare il suo talento in mezzo al ceto de' più famosi letterati. Fu aggregato all'Accademia degli Spensierati di Firenze [sic] e gli vennero impartiti favori da principi e monarchi in molte occasioni, e specialmente in Mantova, oltre l'essere comico pensionato di quell'altezza, ottenne ancora il titolo di Capitano della Caccia per alcuni riservati luoghi di quel dominio. Parla di lui Domenico Bruni nelle sue *Fatiche comiche*, Beltrame nella *Supplica ricoretta*, Luigi Riccoboni nell'*Histoire du Theatre Italien*, e per incidenza il moderno *Dizionario* del sig. Abate Ladvocat.

FRANCESCO BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> VOLTAIRE, *An Essay Upon the Civil Wars of France: Extracted from Curious Manuscripts. And Also Upon the Epick Poetry of the European Nations, from Homer Down to Milton*, London, Samuel Jallasson, 1727, pp. 103-104 (VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin, Roma, Aracne, 2014: su Milton da p. 165 e sgg.).

<sup>258</sup> G. R. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico*, in ID., *Delle opere del signor commendatore don Gian Rinaldo conte Carli*, Milano, Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1787, vol. XVII, p. 42.

<sup>259</sup> G. M. A. BARETTI, *A Dissertation Upon the Italian Poetry, in which are Interspersed Some Remarks on Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poets*, in ID., *Opere*, Bari, Laterza, 1932, p. 111.

Torniamo così al Riccoboni, stavolta quello dell'*Histoire du Theatre Italien*, che letteralmente condanna Andreini alla *damnatio memoriae*, con il rifiuto di prendere in considerazione alcuna delle sue opere, lasciandosi scappare un moto di rimpianto: se solo Andreini fosse vissuto cinquanta anni dopo, certo allora sarebbe riuscito un buon drammaturgo!

CHAPITRE SEPTIEME. *De la decadence de la comedie italienne telle qu'elle fut depuis 1600. Des tentatives que l'on a faites pour la relever. Introduction de la tragedie sur la scene.*

Au commencement du dix-septième siècle les comediens, qui n'avoient point abandonné ni la comedie à l'impromptu, ni les acteurs masqués, se trouverent en état de donner des spectacles conformes au mauvais goût de leur siècle, qui avoit banni du théâtre la tragedie et la comedie regulière. Outre les tragic-comedies Espagnoles, nos comediens Italiens donnerent quelques comedies écrites, et Gio. Battista Andreini detto Lelio en composa lui seul au nombre de dix-huit, selon le recueil de la *Dramaturgia del'Allacci*; je ne les si pas mises dans mon catalogue, parce que je ne pouvois y mettre que les bonnes comedies regulières du bon siècle, et celles d'*Andreini* ne pouvoient pas certainement avoir place parmi les bons ouvrages: elles se sentent toutes de la decadence du goût, et quelques-unes que j'ai sont extrêmement obscenes. Quoi qu'il en soit *Gio Battista Andreini* étoit un homme d'esprit et de lettres, et je suis persuadé que s'il avoit vecû cinquante ans devant, il auroit suivi le chemin des autres, et que nous aurions de lui quelque bonne comedie; mais enfin il étoit auteur et comedien, il ne pouvoit pas écrire autrement que les beaux esprits de son tems faisoient, et que son interêt lui conseilloit.

LUIGI RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*<sup>261</sup>

C'è chi, circa vent'anni dopo Riccoboni, parla in effetti dei comici subito successivi all'epoca dell'Andreini, tuttavia condannando le loro opere per l'ulteriore decadenza cui era andato incontro il genere teatrale: Goldoni. Nel suo saggio Vazzoler riferisce l'accusa di 'mostri' – la quale nel frattempo ha assunto il significato che, abbiamo visto, ci attribuiva un Crescimbeni – non tanto al gruppo di comici deteriori del primo Settecento di cui sta parlando Goldoni, quanto ai loro antesignani, gli autori del tempo di Andreini.<sup>262</sup> Un'interpretazione tuttavia legittima, considerando del resto che proprio l'esempio di mostruosità portato da Goldoni è usato senza remore da Andreini, per esempio proprio nell'opera più mostruosa e stravagante della sua produzione, *La Centaura*, ossia il ricorso ad una doppia coppia (quattro personaggi) di gemelli:

Dopo di così illustri Scrittori dell'aureo secolo decimosesto, altri vari Italiani trattaron lo stesso soggetto nel susseguente; ed introducendo due somigliantissimi Gemelli, piantaron su questa perfetta rassomiglianza la loro azione, diversificandola da quella di Plauto bensì con vari accidenti ed equivoci; ma finalmente il fondo fu sempre lo stesso. Ne ho veduta una di Bernardino d'Azzi Aretino, intitolata *le Due Francesche*, stampata in Siena l'anno 1603. Altre due ne ho pur vedute del famoso Gio. Battista Andreini Fiorentino, tra' comici detto Lelio, la prima stampata in Venezia nel 1620, e nominata *la Turca*; l'altra stampata in Parigi nel 1622, chiamata *i Due Leli simili*. Nelle quali tutte non è sennon variamente barattato il sesso tra i simili, dacché ne procede varietà di accidenti e di episodi.

Nei tempi a noi più vicini, qual uso poi non è stato fatto sulle nostre scene di questo argomento, e a' nostri giorni medesimi? Dopo quella bellissima delle *due Gemelle* di Niccolò Amenta, si può quasi asserire non esservi accreditato Comico, il quale non abbia voluto dar saggi del proprio ingegno su questo soggetto; e se molti riusciron con lode, accadde anche sovente che impastricciandosi dai Comici molte di esse Commedie insieme, ne furon formati dei mostri.

---

<sup>260</sup> F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, tomo I (1781), pp. 28-29.

<sup>261</sup> L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Cailleau, 1730, vol. I, pp. 70-71.

<sup>262</sup> VAZZOLER, «[...] questa sorte di libri...», cit., p. 112.

Alcuni non si contentaron di introdurre una coppia di gemelli, che ne introdusser due coppie: quindi a' nostri tempi si videro in una istessa Commedia due Leandri fratelli, e due Eularie sorelle simili; in un'altra due fratelli padroni simili e due fratelli servi simili, e si rappresenta ancora una Commedia intitolata *i Quattro simili di Plauto*, che certamente non si sarebbe mai sognato di farla quel grand'Autore.

CARLO GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, «L'autore a chi legge»<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1975, p. 8.

## PS: ancora sullo ‘sfortunato’ Andreini (*testi in appendice*)

### L’*Olivastro*, poema «fantastico» e «piacevole»

Da Francesco ed Isabella nacque Giovan Battista, anch’esso Comico nei Gelosi, poi al servizio di Francesco Gonzaga nel 1618, caro ai principi e ai dotti del tempo suo, autore di un numero grande di opere. *L’Olivastro ovvero il Poeta sfortunato, Poema fantastico* (In Bologna 1642), in venticinque canti, piuttosto che *fantastico*, come l’autore lo chiamò, dovrebbe esser detto stravagante, anzi non gli si adatterebbe male un aggettivo che esprimesse più fortemente le qualità eteroclite di esso. Noi non possiamo qui render conto dell’indigesto lavoro, che porta in sé tutti i difetti del tempo suo.

ADOLFO BARTOLI, *Scenari inediti della Commedia dell’Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano*<sup>264</sup>

Se l’*Ismenia* intende presentarsi come dramma «non ordinario», al di fuori del campo teatrale l’opera più stravagante dell’Andreini è certo l’*Olivastro*, opera che necessitò sicuramente di una gestazione molto lunga, attraverso i decenni principali della produzione andreiniana, evolvendosi da poemetto di 106 ottave nel 1606 a poema di 3250 ottave, in venticinque canti, nel 1642 (ciascun canto è aperto da una sestina posta a presentare l’argomento del singolo canto), descrivendo le peripezie di uno sventurato poeta, sin dalla nascita tormentato dalla Fortuna.

Stampato presso, ancora una volta, il bolognese Nicolò Tebaldini, nel 1642 (e forse ristampato nel 1652<sup>265</sup>), *L’Olivastro o vero il poeta sfortunato* viene definito «poema fantastico» sul frontespizio; ma la dizione cambia all’interno dell’opera, all’inizio di ogni canto, quando viene chiamato «poema piacevole». Del resto, un precedente di tale poema si era già fregiato di tale aggettivo: risalgono infatti, come si è accennato sopra, al 1606 (per i torchi, milanesi, di Girolamo Bordoni e Pietromartire Locarni) le «rime piacevoli» de *Lo sfortunato poeta* di Andreini, per esteso *Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli con una essagerazione in prosa dello stesso*, che accompagnavano la stampa del *Pianto d’Apollo*, opera celebrativa in onore della madre Isabella Andreini, morta a Lione nel 1604: anzi, il testo delle *rime piacevoli*, dal sapore autobiografico, narrato del resto in prima persona, «è non a caso allegato a quel *Pianto d’Apollo* in cui, nel contesto funebre della morte di Isabella, viene celebrata simbolicamente la trasmissione dell’eredità artistica e professionale dalla madre al

---

<sup>264</sup> A. BARTOLI, *Scenari inediti della Commedia dell’Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze, Sansoni, 1880, pp. CXIV-CXV.

<sup>265</sup> Cfr. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d’Italia...*, cit., p. 710.



figlio»,<sup>266</sup> quel figlio che sull'esempio dei genitori sempre fondò la propria credibilità e professionalità di autore-attore.

L'*Olivastro* sembra così coprire, temporalmente, l'intera carriera drammatica di Andreini andata alle stampe – per non dire tutta la carriera andreiniana passata per i torchi, dato che dopo gli anni Quaranta Andreini non pubblicò più creazioni drammatiche nuove e, anche fuori dell'area drammatica, sfornò principalmente opere per così dire 'di servizio', intendendo con tale espressione opere encomiastiche o religiose, spirituali, meditative (tensione, quest'ultima, sempre tenuta cara alla pari di quella encomiastica propriamente detta, in funzione apologetica della propria attività teatrale, in modo tale cioè da far passare il messaggio di un autore comico assolutamente irreprensibile dal punto di vista morale e cristiano attraverso una scrittura per così dire sacra, ispirata). Così, da un lato abbiamo il 1606, con l'edizione della prima opera a stampa, la tragedia *Florinda* (seconda edizione, per la precisione, ricordando che la prima del 1604 era stata distrutta dallo stesso Andreini per i troppi difetti di stampa) e appunto del *Pianto d'Apollonia* a inaugurare la carriera drammatico-letteraria di Giovan Battista; dall'altro lato c'è la fase di fine anni Trenta/inizio anni Quaranta, con l'*Ismenia* e l'*Olivastro* – il canto del cigno per così dire (escludendo dal conto il *Nuovo risarcito invitato di pietra*, rimastoci però solo manoscritto), dopo le glorie degli anni Venti, trascorsi con successo in Italia e all'estero, e poi la crisi, personale e generale, degli anni Trenta, con la morte della moglie Virginia e la devastante guerra di successione di Mantova e del Monferrato – decennio concluso (1640-1641) con una vertenza giudiziaria contro Andreini per debiti, con la temporanea incarcerazione a Lucca di Giovan Battista stesso. Tale fatto biografico fornì poi l'ispirazione per scrivere il *Litigio, poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso*, rimastoci in due testimoni manoscritti, offerto in dono a Mattias de' Medici, che si era prodigato in modo da aiutarlo al tempo della vertenza giudiziaria per farlo uscire di prigione (un'abitudine, quella di donare belle copie manoscritte ai propri mecenati, che Andreini avrebbe conservato fino alla fine, con il *Nuovo risarcito Invitato di pietra*, con due redazioni manoscritte dedicate a ben due patroni diversi, a pochi mesi di distanza l'una dall'altra). Tenendo da parte il termine *essagerazione*, che si discuterà tra poco, è bene riportare ora quanto scritto da Bruno Ferraro sul *Litigio* di Andreini, per ricollegarci all'*Olivastro*:

In due lettere di Ferdinando Cospì, scritte rispettivamente il 26 novembre 1641 da Bologna e il 5 agosto 1642 da Siena, ed entrambe indirizzate a Mattias de' Medici, si può notare quanto Andreini dipendesse ancora dalla protezione dei regnanti fiorentini: lo dimostrano le stesse dediche a Mattias de' Medici del *Litigio* e a Ferdinando II dell'*Olivastro* [...]. Entrambi i protettori sono ampiamente menzionati nel *Litigio*.

[...]

A Francesco I d'Este dedicò invece il *Cristo sofferente. Meditazioni in versi divotissimi sopra i punti principali della Passione di Cristo* [...].

L'Andreini forse volle controbilanciare il tenore comico dell'*Olivastro* con quest'opera di carattere religioso. D'altronde, l'*Olivastro* non è opera ben realizzata, sia per la sua eccessiva lunghezza (3250 ottave), sia per la forma goffa e stravagante nella quale l'Andreini esprime quelle che dovrebbero essere le avventure tristi e ridicole d'un poeta: lo stile, arricchito di allusioni mitologiche e allegoriche, è molto simile a quello del *Litigio*. Dalla prefazione dell'*Olivastro* si ricava quella che, secondo il Bevilacqua, potrebbe essere la conferma del rientro dell'Andreini a Mantova dopo un periodo di allontanamento tra il 1637 e il 1640:

«Questo mio [...] Capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa, tra' miei contadini, in su 'l Mincio, che daddovere istamparlo».

---

<sup>266</sup> FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione...»*, cit., p. 37.

Queste parole riecheggiano quelle finali del *Litigio* (III 58-59) in cui l'autore dichiara di voler ritirarsi a vita campestre ed evitare beghe e teatranti; tali asserzioni vennero prese per oro colato dal Bartoli:

«L'Andreini dopo la pubblicazione dell'*Olivastro* altro non scrisse, e può dirsi che questo fosse l'ultimo lavoro uscito dalla sua penna, egli avanzandosi a gran passi nella vecchiaia, mentre quando pubblicollo contava l'anno sessantesimo terzo dell'età sua».

Negli anni successivi alla pubblicazione de *L'Olivastro*, infatti, dal 1643 al 1647, le attività teatrali dell'Andreini si concentrarono per lo più a Parigi, da dove tornò solo nel 1648 [...].<sup>267</sup>

Davanti a un confronto tra l'*Olivastro* e il *Cristo sofferente*, può sembrare eccessivo paragonare opere così distanti nell'ispirazione e nel tempo (rispettivamente stampate nel 1642 e 1651); eppure è lo stesso Andreini a congiungere le sue opere in una lettera del 24 marzo 1650 scritta da Modena a Francesco I d'Este, a Ferrara:

Altezza serenissima

Già con ogni termine (serenissima Altezza) di maggior riverenza le appresentai Olivastro lacerato poeta; hoggi con profonda humiltà in dono le invio Cristo in sua passione depresso. Il primo dono fu ridicoloso, il secondo lagrimoso, e forse guado non più tentato da veruno. [...]<sup>268</sup>

Interpretate alla lettera, queste righe sembrano rivolgere la dedica di entrambe le opere allo stesso Francesco; in realtà si tratta più probabilmente non di dedica dell'opera ma dono di singole copie,<sup>269</sup> dato che da un lato l'*Olivastro* a stampa è dedicato a Ferdinando II de' Medici granduca di Toscana, dall'altro la dedica dell'edizione romana del *Cristo sofferente* è indirizzata alla principessa di Rossano, Olimpia Aldobrandini. In ogni caso, anche qui torna sotto coperta il tema della stravaganza, del continuo sforzo di superare confini prestabiliti e sorprendere le aspettative: quello che l'*Olivastro* aveva tentato in modo ridicoloso, il *Cristo sofferente* esplora in direzione meditativo-religiosa, «forse guado non più tentato da veruno» – quasi accomunati, il personaggio profano e quello sacro, dalla loro condizione di sventura, di caduta, l'uno «lacerato», l'altro «in sua passione depresso»... letta però in chiave completamente opposta, ridicola e sublimante; ed è questa dialettica fra il tragico intrinseco della storia di Olivastro e il senso 'comico' che Andreini vi attribuisce a dare forza 'stravagante' al poema «piacevole».

Può risultare utile ora soffermarsi su alcune questioni terminologiche di non secondaria importanza, prendendo in esame parole chiave come «piacevole», appunto, «fantastico» ed «essagerazione». *Piacevole* può essere considerato un vero e proprio termine tecnico per 'comico', 'ridicoloso', come ci suggerisce lo stesso Andreini nella lettera; anzi, se già nel 1606 le rime sono dette «piacevoli», nel 1642 proprio lo stile fortemente allegorico e mitologizzato dell'opera ci ricorda che anche *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (1618) era definito «poema piacevole», riportando così il termine all'interno dell'alveo del filone eroicomico, specie del burlesco mitologico di funzione satirica.<sup>270</sup> Per l'*Olivastro*,

---

<sup>267</sup> B. FERRARO, *Nuove osservazioni sul Litigio di Giovan Battista Andreini*, «Letteratura italiana antica», V, 2004, pp. 401-409: 405-406.

<sup>268</sup> *Corrispondenze*, vol. I, p. 164.

<sup>269</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 23.

<sup>270</sup> N. BADOLATO, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno (Università di Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 119-136: 127. Per una (difficile) definizione di eroicomico, si veda in questi stessi atti M. C. CABANI, *Introduzione*, pp. 9-26. In generale, un'ottima panoramica sull'origine e sullo sviluppo, da Tassoni e Bracciolini fino al Rospigliosi, del «piacevole» poema eroicomico, sotto il segno della 'proteiforme' Talia, cfr. M. SARNELLI, *Commistioni dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale e barocco*,

bisogna poi tenere in conto la concorrenza, nella dizione del titolo, tra «piacevole» e «fantastico», così spiegata da Rebaudengo:

Confrontando però il frontespizio con l'intestazione di ogni canto, sorge una questione: se, nella prima pagina a stampa, l'opera viene definita «poema fantastico», all'interno del volume la dicitura muta in «poema piacevole». Potrebbe essere, d'accordo, un refuso che la fretta ha impedito di eliminare. Il suo ricorrere induce a pensare che il tutto sia avvenuto di proposito: doveroso, in testa al volume, rivendicare il ruolo della 'fantasia' quale principio ispiratore dell'opera, ma necessario, al suo interno, rammentare le ragioni per cui continuare la lettura fino al termine, essendo pur sempre garantito un qualche divertimento.<sup>271</sup>

In realtà, a rimarcare questo differente uso nella titolazione interviene un nuovo elemento, ignoto a Rebaudengo: all'interno di un manoscritto collocato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, puntualmente descritto da Maura Scarlino Rolih, è stata infatti rinvenuta, da parte di chi scrive, una versione manoscritta dei primi due canti dell'*Olivastro* del 1642 (di cui si forniscono qui i cartoni preparatori, per così dire, in vista di un'edizione critica e commentata, capace, si spera, di mettere in relazione e spiegare questo testo anche in relazione alle altre versioni e riscritture note del testo, *Lo sfortunato poeta* del 1606 e l'*Olivastro* del 1642 a stampa).<sup>272</sup> Il frontespizio del manoscritto indirizza la dedica, senza sorprenderci, a Ferdinando II, purtroppo senza alcuna datazione (ma da quanto si evince leggendo il testo la redazione dovrebbe essere posteriore agli sventurati eventi di Lucca); del resto, il fatto che si tratti di una copia di dono per il patrono, secondo la solita abitudine andreiniana, è deducibile dall'aspetto elegante della confezione e della calligrafia principale (a un primo studio risultata non autografa) – il testo manoscritto è inoltre corredato di note marginali, che sembrano rispondere all'intenzione di cui parla Andreini nell'avvertimento ai lettori della stampa del 1642 (che si leggerà fra poco qui di seguito), ossia il proposito di spiegare termini inusuali o passi oscuri, note che però Andreini, dice, elimina nella stampa per le difficoltà tipografiche di una simile formattazione del testo; ma nel manoscritto le mani che scrivono le note sono almeno due, forse tre, senza contare che ovviamente non possiamo, almeno per ora, stabilire con certezza se le note, tutte o parte di esse, fossero incluse nel progetto di chi ha voluto vedere confezionata questa copia manoscritta, ammesso e non concesso che per questa stessa si tratti del nostro autore, Andreini. Quello che sorprende semmai è che qui si il frontespizio riporta il sottotitolo di «poema piacevole», non «fantastico».

---

in *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico - Saggi di M. Sarnelli, M. Boaglio, G. P. Maragoni, R. Rinaldi, L. Montella, G. Barberi Squarotti, S. Verdino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, pp. 9-36.

<sup>271</sup> M. REBAUDENGO, *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'«Olivastro» di Giovan Battista Andreini*, «Levia gravia», II, 2000, pp. 271-301: 272.

<sup>272</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1395, cc. 213r-258v: G. B. ANDREINI, *L'Olivastro sfortunato poeta, poema piacevole. Al serenissimo Ferdinando II gran duca di Toscana quinto, autore Giovan Battista Andreini fiorentino, tra i comici Fedeli detto Lelio*, con frontespizio (non datato) alla c. 213r e con cc. 213v, 236v, 237v bianche. Cfr. 'Code magliabechiane'. *Un gruppo di manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze fuori inventario*, a cura di M. Scarlino Rolih, Firenze-Scandicci, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, pp. 27-28, dove si descrive l'intero manoscritto composito Magl. VII, 1395 (Med. Pal. 364), che contiene anche *L'Olivastro sfortunato poeta*, in questi termini: cart. comp., sec. XVI-XVII, mm. 235 x 170 max., cc. VI, 498, leg. in cart. Mi permetto di rimandare, in merito alla riscoperta di questo *Olivastro* manoscritto, a due altri miei lavori: MUNARI, 'Mostri' di G.B. Andreini..., cit. ed EAD., *Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G. B. Andreini attraverso gli Olivastri e l'Ismenia*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Atti del seminario per il dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Padova, 17-18 dicembre 2015), a cura di E. Selmi, A. Munari, E. Zucchi, Padova, Padova University Press, in corso di pubblicazione.

In ogni caso, lo studio terminologico di questi termini svela una consapevolezza tecnica, di categoria teorica, retorica, nel ricorso a tali parole da parte di Andreini, molto superiore a quella ipotizzata da Rebaudengo – come si è già visto per *piacevole*. Per capire invece «fantastico», non basta considerarlo isolato sul frontespizio: occorre leggere almeno qualche frase dall'avvertimento ai lettori nella stampa del 1642 (per il testo intero dell'avvertimento, si rimanda all'appendice).

Oggi sì che dovranno di porpora disdegnosa tingersi di Pallade le pallide ulive ed ardere nel fuoco dell'ira giustissima d'Apollo i verdeggianti allori, qual volta in su l'anguste sponde dell'augusto Reno ardisca di pullulare e di frondeggiare l'inutile *Olivastro*.

E pure questo virgulto inaridito e questa fronda insalvatichita e vi si pianta e vi si radica.

[...]

Ah che il tutto è solo [...] poiché del purissimo cielo dell'Isole Taprobane Bologna il costume seco traendo intese che di questa felicità ancor le cose infelici goder potessero, quasi fuoco che nella purità di sé medesimo tutte le cose (ancorché impure) converte.

[...]

Salvi (o cortese lettore) ogni mio mancamento l'attendere a teatri e non ad academie, dove negli uni si tresca allettando e nell'altre fassi ammirare orando.

[...]

Orsù, concludiamola alfine, feci questa fatica perch'è virtuosa; [...]

[...]

[...] 'n questo mio così fatto capriccio, per iscapricciarmi e per gustarmi, io mi compiacqui d'essere e bembevole e boccaccievole e dantevole, per potermi servire di quelle voci ch'erano della natura d'un poema fantastico; tanto più avendo osservato in molti, che se l'allacciano, voci tali sparse entro gli scritti loro, ancor che gravi.

Si che, se a questi primipili di Parnaso fu loro concesso seriamente far questo, chi non dirà che scherzosamente tanto più a me si conveniva? Una canzonetta, un sonetto [...], o come in tempo breve dal calamo al papiro oltrapassando fa che 'l poetico intento s'ottenga; ma in un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d'inchiostri composto non è così.

[...]

Ma [...] nel primo canto di questo mio non icastico, ma fantastico capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa tra miei contadini in sul Mincio che dadovvero istamparlo in sul Reno, onde fra dotti si leggesse, promisi che alcuna cosa recondita in margine postillata sarebbe; or mutando forma la stampa, mutai seco anch'io pensiero.

Parimente io voleva nel fine d'ogni canto far lo stesso; poi conoscendo che questo volume esser letto doveva da chi, vago d'un continuo leggere, nulla di girsene a letto si curava, mutai pensiero in meglio, e nulla feci.<sup>273</sup>

Il termine *fantastico*, accoppiato a *icastico*, assume così una valenza ancora una volta specifica, tecnica, riconducendo il termine alla sostanza dei dibattiti letterari tardocinquecenteschi, in particolare alle categorie di imitazione illustrate da Mazzoni (in polemica con Tasso), che entravano in gioco<sup>274</sup> con il poema eroico. La scelta di un *fantastico piacevole* offre qui ad Andreini la possibilità di ricorrere a quello che Rebaudengo riconosce come un *modus* teatrale specificamente 'tragicomico'<sup>275</sup>, cui si permette un'oscillazione ben

---

<sup>273</sup> *L'Olivastro* 1642, s.n.p. («L'autore a chi legge»), cc. a4r-v.

<sup>274</sup> Tali categorie non vengono applicate solo per la letteratura: per la pittura, ad esempio, sul ruolo di questi concetti e in generale sul potere dell'immaginazione e il fine del diletto per le opere artistiche, cfr. G. COMANINI, *The Figino, Or, On the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*, edited by A. Doyle-Anderson and G. Maiorino, Toronto, University of Toronto Press, 2001, pp. xi-xvii: xi e sgg.

<sup>275</sup> REBAUDENGO, *L'eroicomico fallimento...*, cit., pp. 285-301. Cfr. SCARPATI, *Icastico e fantastico...*, cit. Si ricordi del resto che lo stesso Guarini aveva concepito la tragicommedia in diretto gareggiamento con il poema eroico: cfr. C. SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'Aminta*, in ID., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 75-104: 101, « «[...] il *Pastor fido* non può essere storicamente inteso se si pone in ombra il quadro

calibrata di toni, stili e modelli: fatica intellettuale non meno degna di quella di un poema eroico – il fattore ‘piacevole’ scherzoso, in «un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d’inchiestri composto», non va quindi frainteso come tono disimpegnato (se non all’interno dei limiti posti dal *topos modestiae* o dall’aneddoto biografico sul contesto geografico e sociale in cui l’opera è nata), ma deve essere guardato come una vera e propria dichiarazione di stile; allo stesso tempo, la definizione di «fantastico» è una formulazione tecnica che vale come esplicazione della tipologia ‘poetico-imitativa’ messa in campo. Abbiamo allora un poema eroicomico capace di un valore ‘catartico’, lo stesso del genere misto tragicomico nella drammaturgia (dove pure si prendono in prestito etichette solitamente confinate all’ambito scritto: proprio in quel giro d’anni si assiste allo sviluppo di un eroicomico contaminato in direzione perfino melodrammatica, con cui si arriva a parlare per esempio di «dramma eroicomico boscareccio»<sup>276</sup>). Infatti, secondo Rebaudengo, tutta la narrazione tende alla ‘conversione’ del poeta dalla carica satirica di un Olivastro, che lo porta all’autodistruzione, all’*eutrapelia* di Andreini autore, un comico più temperato, ‘terenziano’, ovviamente anche più ‘virtuosa’ in termini di insegnamento morale per il pubblico. L’opera così serve alla catarsi tragicomica/‘eroicomico’ sia per il pubblico che fruisce il poema, sia per l’autore che lo scrive – per finire con la pubblicazione sotto il cielo, scrive Andreini, ‘purificante’ di Bologna. Si nasconde forse anche un senso per così dire performativo – si può rammentare che Franco Vazzoler ritiene il poeta protagonista delle rime del 1606 figura di Giovan Battista Andreini e un altro personaggio, suo amico e consigliere, poi denominato Trulla nel 1642, del poeta Chiabrera,<sup>277</sup> senza contare che all’interno del poema del 1642 Andreini stesso compare come vero e proprio personaggio, pronto ad aiutare Olivastro, per così dire sdoppiando Andreini tra il poeta terenziano, virtuoso e moderato, e il poeta satirico (Andreini compare in prima persona alle ottave 108-128 del XXI canto dell’*Olivastro*, ma già all’altezza di XVI, 74-75 si parla di «Lelio» e della «consorte Florinda»).

Questi era l’Andreini, il fiorentino,  
che spettator fu di sì nobil festa,  
nacque a’ teatri, e comico il camino  
oltramonti segnò con orma desta.  
Il gallo re di Senna in sul confino  
molto sel tenne a sua reale inchiesta,  
passato poi ver’ l’alemannariva,  
quel monarca servir, non se gli priva.

Or qui costui, che galant’uom fu ognora  
e de’ poeti il viscerale Acate,  
Olivastro in veggendo al rivo, a l’ora,  
se l’accoglie, e qui (disse) or desinate.  
Siam buon compagni, nati in sen di Flora,  
dove alligna virtù, stanza pietate,

---

definito dalla pastorale e dal poema tassiano ormai divulgato, con vasto plauso, dalle stampe. Il Guarini pensò forse alla tragicommedia come a una sorta di sopragenere che riportasse all’interno dell’opera drammaturgica, collocata nel senza-tempo arcadico, un disegno di natura epica, ‘eroica’, vicino a quello della Gerusalemme, il passaggio da ‘errore’ a ‘salvazione’ in forza della costanza inconcussa, pronta alla morte, di Mirtillo ‘pastore fedele’. Riannodandosi alla pastorale tassiana, per via di allargamento, sviluppo e complicazione, l’autore del *Pastor fido* voleva forse portare un genere nato minore a un rango che gli consentisse di competere con le risonanze simboliche presenti nel tassiano poema».

<sup>276</sup> BADOLATO, *Forme...*, cit., p. 124.

<sup>277</sup> F. VAZZOLER, *Il poeta, l’attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, «Teatro e storia», VI, 2, ottobre 1991, pp. 305-334: 316-320, illustrando il legame tra il *Pianto d’Apollo* e *Lo sfortunato poeta*, così apparentemente diverse per tono e materia.

or via, col vostro compagnetto e 'l cane,  
mangiam quattro bocconi, eccovi il pane. (*L'Olivastro* 1642, XXI, 108-109)<sup>278</sup>

Restando in tema di satira e polemica, rimane da analizzare la parola *essagerazione*:<sup>279</sup> ancora una volta un termine tecnico, stavolta non in direzione scritta, letteraria, ma d'ambito squisitamente teatrale. Già sentito nel titolo del *Litigio* e destinato poi a ricomparire nella titolazione un'altra opera più avanti, la *Lilla piangente*, di materia devota, si manifesta subito come un nome di significato ambiguo e flessibile: «si adopera nelle più varie circostanze»,<sup>280</sup> tanto da essere risemantizzato da autori già di per sé audaci come Marino, che in alcune sue lettere ne evidenzia il significato 'veemente', riprendendolo con il senso di «ripetere con forza»<sup>281</sup>. È però nel teatro che la parola ha un uso specialistico, per indicare negli scenari quei momenti in cui «i comici dell'arte *esagerano* quando sfogano rumorosamente sulla scena i propri sentimenti» (per esempio nell'*Ateista fulminato* e nella *Pazzia d'Isabella*): si tratta insomma di un 'lazzo' verbale pronunciato quando si è 'fuori di sé' per un sentimento soverchiante, che sia timore, pazzia, sofferenza, sdegno, lamento, frustrazione.<sup>282</sup> Ben si adatta questo termine a indicare quello che offrono le pagine in prosa che precedono le *rime piacevoli* vere e proprie: quasi a voler offrire una performance 'in diretta' del carattere satirico del poeta sfortunato, l'*essagerazione*, condotta in prima persona, si scaglia contro la scarsa generosità dei potenti che si vedono dedicati componimenti letterari, ma che preferiscono ascoltare il consiglio di cattivi consiglieri sin troppo attenti al denaro tintinnante nelle tasche del padrone – in realtà, quindi, è un invito «paradossale» a comportarsi in maniera opposta e garantire con liberalità protezione anche e soprattutto economica ai poeti –: un «lungo sproloquio sulle corti principesche e sui poeti cesarei» che però «finisce incensando il duca Vincenzo I» Gonzaga.<sup>283</sup>

Resta da sciogliere un dettaglio dell'avvertimento ai lettori del 1642, quando Andreini prega i lettori di perdonare qualsiasi suo «mancamento», da imputare a «l'attendere a teatri e non ad academie, dove negli uni si tresca allettando e nell'altre fassi ammirare orando»: pare un rovesciamento di quanto sempre dichiarato e operato, in particolare nella dedica dell'*Ismenia*, coniugando la professione teatrale a quella letteraria – anzi, in effetti anche qui tacitamente ritorna, mai negato, il solito paragone tra l'arte dell'attore e quella dell'oratore.<sup>284</sup> Siamo forse allora autorizzati a confinare tale affermazione nei limiti del *topos modestiae*, specie considerando – e questo è il punto fondamentale, che corrobora anche le considerazioni fatte in merito alla *Tempesta* e all'*Ismenia* – che in realtà è Andreini stesso a mostrarci quanto profondamente fosse in realtà coinvolto nella vita culturale, accademica ma non solo, della città bolognese: ce lo confermano i componimenti poetici ammirati che aprono la stampa dell'*Olivastro*, precedendo il poema vero e proprio, e alcune (anzi, numerose) ottave dello stesso poema, dove vengono celebrati i membri delle principali accademie di Bologna: i

---

<sup>278</sup> *L'Olivastro* 1642, p. 277 (XXI, 108-109).

<sup>279</sup> Cfr. R. CUPPONE, *Isabella delle Favole*, in *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Atti della giornata internazionale di studi «Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro» nel 450° anniversario della nascita (Padova, 20 settembre 2012), a cura di C. Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-136: 112, 116, 129. Cfr. FERRARO, *Nuove osservazioni...*, cit., p. 401.

<sup>280</sup> B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 474.

<sup>281</sup> L. MATT, *Neologismi e voci rare delle lettere di Giambattista Marino (con uno sguardo all'epistolografia cinquecentesca)*, «Studi di lessicografia italiana», XIX, 2002, pp. 109-182: 148.

<sup>282</sup> MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 474.

<sup>283</sup> E. BEVILACQUA, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli [I parte]*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII, 1894, pp.76-155: 113. Cfr. VAZZOLER, *Il poeta...*, cit., p. 318 in nota.

<sup>284</sup> Già in Cicerone: cfr. E. NARDUCCI, *Cicerone: La parola e la politica*, prefazione di M. Citroni, Roma, GLF Laterza, 2009, specie il V capitolo, «Lo spettacolo dell'eloquenza».

Gelati, gli Indomiti, i Riaccesi. Degli Indomiti a firmare le poesie in apertura della stampa troviamo Andrea Barbacci, Giovanni Bartolotti (o Bortolotti), appartenente anche agli Incogniti veneziani,<sup>285</sup> e ovviamente il fondatore Giovan Battista Capponi, che era anche un Gelato, con l'appellativo di Animoso; altri Gelati a contribuire furono il conte Bernardino Marescotti detto il Notturmo (lo stesso che aveva scritto la *Licori* fuggitiva andata in scena nel 1641 alla Villa Guastavillani, dominio dei Riaccesi appena ridenominatisi tali) e Carlo Bentivogli; figurano poi poeti e intellettuali non apertamente legati alle accademie, almeno da quanto sappiamo, ma che in realtà sembrano aver avuto una forte rilevanza all'epoca, come Paolo Teveri, su cui Andreini spende molti versi,<sup>286</sup> senza che noi possiamo sapere molto di più di quanto ci viene detto nell'*Olivastro*, così come pressoché ignoti restano Giovan Battista Pomsampieri e Giovan Carlo Canali; altri nomi, più e meno noti, che firmano i componimenti celebrativi a inizio poema sono Claudio Sciarpi (che scrive in francese), Guido Vannini<sup>287</sup> (letterato e poeta lucchese), Virbio Tronchi (che scrisse una poesia per un'edizione di Fulvio Testi<sup>288</sup>), Giacinto Onofrio<sup>289</sup> (il cui nome compare in alcuni testi vicino a quello di Marescotti, in maniera simile a quanto succede con l'*Olivastro*), Ermete Gualandi (che aveva pubblicato a Bologna nel 1631 un libro di poesie<sup>290</sup>), Francesco Ferrari (che nel 1625 aveva stampato a Bologna, con il Benacci, un panegirico «in ottava rima alla nobile terra e deliziosissimo paese di Bertinoro»:<sup>291</sup> un «grande amico delle muse piacevoli»<sup>292</sup>), Girolamo Silenti (che scrive un intermedio, *Davide a Betlemme*, per il dramma *La notte festiva per la nascita del Nostro Signore Gesù Christo* di Francesco Galatino<sup>293</sup>) e infine il capitano Domenico Andreini (fratello di Giovan Battista). Interessanti sono quindi le numerose ottave che Andreini scrive sulle accademie, di cui qui si propone solo qualche passo (dal canto XIX, ottave 19-66; ma degne di nota sono anche per esempio le ottave che ruotano attorno a VI, 26-91 e VII, 12-75, in merito alle persone 'più in vista'<sup>294</sup> di Bologna, come i Pepoli, Ranucci,

<sup>285</sup> MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia...*, cit., vol. II, p. 478.

<sup>286</sup> *L'Olivastro* 1642, p. 243 (XIX, 26-33).

<sup>287</sup> Su Guido Vannini, poeta che traduce in esametri latini il canto XVI della *Gerusalemme liberata*, cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730, vol. II, p. 452.

<sup>288</sup> F. TESTI, *Opere del sig. co. d. Fulvio Testi con noua aggiunta...*, Bologna, Carlo Zenero, 1644, s.n.p. (c. A3v): *Or tasteggia la cetra, or l'asta corre.*

<sup>289</sup> G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki, 1886-2013, vol. LXVI: *Bologna* (1937), p. 72.

<sup>290</sup> CRESCIMBENI, *Dell'istoria...*, cit., vol. V, p. 153.

<sup>291</sup> P. A. ORLANDI, *Notizie degli scrittori Bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Constantino Pisarri, 1714, p. 119.

<sup>292</sup> V. ZANI, *Memorie imprese, e ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, Manolessi, 1672, p. 67.

<sup>293</sup> S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, vol. II: *1701-1750* (1997), p. 273.

<sup>294</sup> Cfr. G. N. PASQUALI ALIDOSI, *I signori anziani consoli, e gonfalonieri di giustizia della città di Bologna di Gio. Nicolo Pasquali Alidosi dall'anno 1456. Accresciuti fino al 1670 [...]*, Bologna, Manolessi, 1670. Ottave di stampo celebrativo attraversano tutto l'*Olivastro*, non solo relativamente a Bologna, in lode, per esempio, di personaggi lucchesi al canto IX, 60-102; per non parlare dei ricorrenti elogi verso i grandi signori, come nel II canto (attraverso l'elogio 'intermediario' di Mascherino, famoso cacciatore al servizio del re francese, in viaggio per l'Italia, alle ott. 45-101), a favore di Luigi il Giusto, Odoardo Farnese – famiglia omaggiata ancora più avanti, XIII, 71 – e, osannato a ogni piè sospinto (per es. IX, 139; XXIII, 77, insieme ai Gonzaga e agli Staccoli), Ferdinando II de' Medici con la sposa Vittoria della Rovere. Nell'*Olivastro* trovano spazio anche nomi di intellettuali e artisti di vario tipo, attori compresi (che spesso si prestano a metafore e immagini desunte dall'ambito teatrale): per esempio, all'altezza di III, 18 si parla di Tasso e Reni; III, 38, del Dottor Graziano nelle sue versioni di Campanaccio da Budri e Scatolone da Francolino, similmente a IV, 44, con le menzioni di Cola e Coviello, e VIII, 6-17 con Mascardi, Fabbri, Valerini, Capitan Spavento e, indimenticabile, l'«Andreina», Isabella; III, 42-51, di intellettuali veneziani e filoveneziani, come Giovan Francesco Biondi, autore poi del romanzo dell'*Eromena*, e il Loredano fondatore degli Incogniti, ricordato per la sua *Dianea*, e ancora bolognesi,

Barbazzi, Marescotti, Legnani, Bentivoglio, Parati, Magnani, Vitali, Isolani, Garzoni, Baglioni, Cospi Musotti, Orsi, Albergati, Bovi, Malvasia, Bonfigli, Tanara), precisamente le ottave 20-23, 40-41 del canto XIX:

«Sappi Signor, ch'io solo in breve giro  
consolar ti potrò qui sotto il polo:  
ch'a Felsina rivolto il mio desiro,  
colà mi trasse il volontario volo.  
Taccioti quel, che di lei dirti aspiro  
troppo inerme orator son io qui solo;  
m'appiglio bene a serenar tue ciglia,  
d'academie ad udir maraviglia.

Come a l'april s'aprono il varco a l'erbe,  
che pullulando van tra' fior più vaghi,  
così in Felsina avien, che si riserbe  
germinar l'ermatene<sup>295</sup> e gli ariopaghi:  
ma s'anco il cielo entro umiltà superbe  
de' duo lumi maggiori ha che s'appaghi  
pur il REN tra sue floride adunanze,  
due sole d'inchinar serba l'usanze.

Cari a l'occhio, e soavi anco a le nari,  
sono i fior popolari, in bel giardino;  
come in Felsina sempre ancor son cari,  
questi, che l'academie hanno in domino:  
ma qual tra i fiori sono i fior più rari?  
La rosa e 'l giglio, fior ch'han del divino,  
tal del Reno il giardino ha sol diletto  
a duo fiori sublimi offrire il petto.

Questi fior ch'io t'appello in giglio, in rosa  
altre non son, che le perpetue DUE  
ermateniche scuole, ove amorosa  
stassi Minerva, e stan l'olive sue.  
Questa pallida fronda, a la vezzosa  
fronda d'allor qui riserbata fue  
a 'nviarla intessuta in Elicona,  
ai GELATI, agl'INDOMITI in corona».

[...]

---

quale Andrea Barbazzi (o Barbazza), autore poi dell'*Amorosa costanza*; IV, 76-108, dell'organista bolognese Ottavio Vernizzi, del musico inglese Giovanni Abel (o Abella), del Marino, di Prospero e Guidobaldo Bonarelli, ricordati rispettivamente per il *Solimano* e la *Filli di Sciro*, poi altri ancora tra cui Bernardino Marescotti, autore del panegirico dell'*Acclamato delfino*, dell'*Atamante* e della *Licori fuggitiva*, quindi il marinista Giovanni Andrea Rovetti, il bolognese Carlo Possenti e, ancora una volta, Isabella Andreini, Intenta con il nome di Accesa, la quale ricompare a X, 28 con Bracciolini e altri letterati; V, 38-39 e 85 di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Marino (vd. anche XII, 64), a stretto contatto con l'episodio che vede lo scontro con la Crusca, nominata a V, 83; II, 28-29, del Caro e dell'Aretino, esempi di satira, così come per il genere eroicomico, a XXIV, 93-94, si nominano Bracciolini con *Lo scherno degli dei*, Tassoni con la *Secchia rapita* e Cesare Caporali.

<sup>295</sup> «*Ermatena*: Le erme con teste di bronzo erano pilastri rettangolari sormontati da una testa di divinità in bronzo. Così gli Ermeracli, cioè pilastri con teste bronzee di Eracle, e l'Ermatena, cioè pilastro con testa di Atena. In origine l'erma era esclusivamente dedicata al dio Ermete, donde il nome» (M. TULLIUS CICERO, *Lettere ad Attico*, a cura di S. Rizzo, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 661); l'areopago era un tribunale ateniese che aveva sede sull'omonima collina situata tra l'*agorà* e l'acropoli della città.



A magnanimità nato nel seno  
di splendidezza solo ei\* s'alimenta;  
di maraviglie erario egli è ripieno,  
e con l'oro a l'imprese il varco tenta.  
Questi grato m'accolse un dì sul Reno,  
e vidi come a l'eternarsi inventa,  
quind'ha che 'l realissimo suo tetto  
d'insoliti stupori alto è ricetta.

[\* sott. Filippo Guastavillani]

D'Academie egli pur traccia seguendo,  
fondò de' RIACCESI il nobil loco;  
e di teatri maraviglie ergendo,  
quanti Architi<sup>296</sup> già fur prendesi a gioco.  
Prence non v'è, che 'n Felsina giungendo  
colà non mova, ad acquistar non poco,  
ch'un Paradiso il rimirar s'acquista,  
chi nel TEATRO suo drizza la vista.<sup>297</sup>

Può essere utile a questo punto uno sguardo sulle rispettive trame de *Lo sfortunato poeta* del 1606 e del poema a stampa nel 1642, per avere un'idea della materia sotto esame.

Nelle rime piacevoli (precedute, si è visto, dall'*essagerazione*), dopo l'invocazione alla Musa, il poeta narra in prima persona come l'incontro con un vecchio saggio l'abbia indirizzato all'attività poetica, a costo di rimetterci in salute e nei rapporti familiari, trascurati a causa del fervore poetico durante la composizione. Alla stesura segue la stampa, e il poeta decide che è il momento buono per presentarsi presso un principe a chiedere protezione; ma gli amici gli negano soldi in prestito per fare il viaggio, cosicché il poeta deve vendere i propri beni. Con il ricavato compra un cavallo bizzoso, che lo fa arrivare in un'osteria dopo un incidente, e poi ripartire. All'Osteria della Cornacchia viene maltrattato dall'oste, che lo costringe a pagare il misero servizio e poi lo scaccia, facendolo dormire fuori. Alla partenza subisce l'ennesima sventura, con l'assalto da parte di cani impegnati in una battuta di caccia, che attaccano il cavallo; il poeta chiede allora ai cacciatori la cortesia di firmare un certificato, per l'oste proprietario del cavallo, che attesti come la colpa della morte del cavallo sia stata dei cani e non del poeta. Prosegue quindi il viaggio via fiume, sul Tebro (il Tevere), ma anche qui è colpito dalla sfortuna, prima in forma di tempesta, poi di ladroni. Al ricovero in ospedale segue l'esperienza umiliante dell'elemosina. Riesce a offrire finalmente la propria poesia a un signore, ma non ne riceve nulla; cosa che lo porta finalmente a maledire la poesia eroica e a proclamare degna solo la poesia di materia sacra. Arriva a Napoli e cerca di entrare nel palazzo di un principe, ma viene fermato dal tremendo guardiano alla porta, e nessun altro lo aiuta a entrare; alla fine, penetrato di soppiatto, riesce a presentare le proprie fatiche poetiche al principe, che, dopo averlo fatto aspettare a lungo, lo richiama e gli dà in compenso pochi soldi. Deluso, il poeta decide di tornare a casa e sfoga il suo sdegno in un'invettiva contro i cattivi consiglieri dei gran signori; giunto alla sua amata Bologna e scoperto che il suo anziano mentore è nel frattempo morto, piange la propria triste sorte sulla sua tomba. Non fa nemmeno in tempo a uscire dal tempio cimiteriale, che è subito agguantato da degli sbirri mandati dall'oste il cui cavallo era stato ucciso: lo sfortunato poeta finisce così in prigione e poi all'ospedale.

---

<sup>296</sup> Forse Archita, il pitagorico di Taranto, predecessore della meccanica scientifica; sono a lui attribuite l'invenzione della vite, della puleggia e di una colomba meccanica.

<sup>297</sup> *L'Olivastro* 1642, pp. 242, 244.

All'inizio del poema a stampa,<sup>298</sup> narrato invece in terza persona (da una voce narrante ben caratterizzata e presente), tutte le divinità salutano con gioia la nascita di Olivastro, figlio della comasca Neera (moglie di Auranto, umile bifolco con velleità da attore) e di Zefiro, la cui sposa, Flora, subito ingelositasi per il tradimento del divino marito, trama vendetta contro il bambino insieme a Pandora (irata con Auranto per averla presa in giro sulla scena) e di Invidia, combattando con Fortuna. Il giovane Olivastro, cresciuto e rimasto orfano di padre, sperpera in fretta l'eredità paterna. Decide così di tentare la fortuna nelle grandi città, in primis Bologna, passando prima per Ferrara: il viaggio, via fiume, è però colmo di sventure, prima cadendo in acqua, poi venendo tormentato dalle zanzare durante la notte alla locanda Malalbergo; quindi si arrabbia con il suo barcaiolo, Riccio, che gli ha rovinato il prezioso mantello, da lui usato come cuscino per la sua testa infetta di tigna; per fortuna riceve aiuto e un passaggio da Mascherino, archibugiero di Luigi XIII passato per la corte medicea di Ferdinando II di Toscana, di cui subito Olivastro tesse grandi lodi. All'arrivo si pulisce e risistema, e cerca, invano, di corteggiare una fantesca. Finalmente a Bologna, si reca a incontrare il vecchio saggio che sin dall'inizio bramava di incontrare: il veglio lo indirizza al poema epico, ma la stesura si rivela piena di insidie per Olivastro, tormentato prima dal vizio del plagio verso la letteratura precedente, poi dall'ira contro i critici della Crusca, con cui entra pesantemente in contrasto.<sup>299</sup>

Olivastro decide dunque di ripartire, ma ha bisogno di soldi: dopo aver invano cercato di chiederli in prestito, vende i suoi averi per comprare un cavallo a dir poco bizzoso, Capo di Bue, che fra cadute e difficoltà lo porta fino all'Osteria della Cornacchia, dove però viene derubato e costretto a dormire fuori, cosicché deve cercare asilo in un romitaggio montano. Ripreso il viaggio, si imbatte in un corteo nuziale, dove un cavaliere generoso lo salva da uno scontro e gli dà qualche soldo; a questa fortuna subito segue una sventura, dato che nel prosieguo del viaggio Olivastro è assaltato da dei cani impegnati in una battuta di caccia. Conciato male, viene soccorso dal pastore Odrisio, il cui rifugio viene addirittura assediato dai cacciatori di prima, ubriachi; il poeta riparte, prima a piedi e poi in sella a un asino, ricevendo ancora una volta ospitalità da un pastore e sua moglie. Arrivato all'Osteria della Scala, si fa nemico un cameriere e il fratello di questo, che poi lo sorprendono con un assalto per strada e lo lasciano preda degli abitanti di un paese vicino, che sopraggiungono a causa dello scompiglio e lo credono un furfante; scoperto però che è un poeta, gli rendono lode, e arriva anche Mercurio a incoraggiare il poeta. Olivastro continua così il suo viaggio, grazie al passaggio di un vetturino; arrivato in una taverna, cerca invano di corteggiarne la proprietaria, il cui figlio gli rompe anzi il naso con una palla di neve. Riparte, ma un gruppo di muli lo concia male nel tentativo di unirsi alla sua cavalcatura, che come al solito si rivela pure restia a ubbidire al padrone. Finalmente giunto a Firenze, all'Osteria del Falcone, si fa curare dall'oste Tordello – ma ancora non è al sicuro da Pandora, che nella notte fa di tutto per tormentarlo –; per sbaglio Olivastro fa cadere un mocolo e dà fuoco all'edificio. Pagati i danni, s'imbarca sull'Arno, ma il viaggio via fiume si rivela ancora una volta disastroso, prima a causa di una tempesta e poi per l'attacco di pirati musulmani, fortunatamente debellati da una flotta medicea. Giunto infine a Napoli, presso l'osteria di Trulla, musico,

---

<sup>298</sup> Per un riassunto più particolareggiato, si consiglia l'eccellente lavoro di REBAUDENGO, *L'eroicomico fallimento...*, cit., pp. 273-283, che dedica la maggior parte del saggio a sintetizzare l'arduo e lungo poema andreiniano (facilitando enormemente la comprensione del testo e quindi la stesura stessa del riassunto qui proposto). Si aggiunga qui che la finzione alla base della narrazione è pastorale: sarebbe stato un «venerando pastor, vecchio di Xanto» a rivelare al narratore le vere origini di Olivastro (*L'Olivastro* 1642, I, 105).

<sup>299</sup> Per un esempio letterario di «baruffe» (anzi, vere e proprie zuffe) 'accademiche', si rimanda alla lettura dei *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini, ragguaglio LIII.

intreccia con quest'ultimo una relazione tanto professionale quanto amorosa,<sup>300</sup> che però non rimane priva di sventure nonostante la presenza del compagno, tra cui il tormento da parte dello spirito di Domiziano e l'assalto del brigante Lupacchio, da cui li salva Dorildo, cocchiere della nobile Leusilda, la quale li ospita finché a Olivastro non viene malauguratamente in mente di comporre per un corteggiatore della dama una satira misogina che indispettisce la padrona di casa. Costretto ancora una volta a girare per strada, arriva a Palermo, dove è ospite del principe Arnaldo: pure qui il dio Momo<sup>301</sup> gli instilla la pessima idea di stendere una satira anticortigiana, che solo l'intervento di Bacco riesce a mitigare in accenti più filoistituzionali. Per colpa di una profezia fraintesa però Arnaldo fa incarcerare Olivastro e Trulla; presto capisce l'errore e li libera. Tuttavia la gelosia del principe per una fanciulla, Amilda, crea una situazione generale di dissesto, con l'omicidio dell'innamorato Mircio da parte del principe e la confisca dei beni. Rimasti ancora una volta per strada, Olivastro e Trulla finiscono in ospedale, dove il poeta di Como muore ormai convinto che l'unico argomento degno di poesia sia quello sacro.

La situazione del testo nelle sue varie versioni, con le *rime piacevoli* del 1606 e il poema nelle due diverse 'redazioni', manoscritta e a stampa (sempre con la dovuta cautela nel trattare il manoscritto come prodotto andreiniano), offre un campo d'indagine molto interessante, permettendo d'osservare l'evolversi del lavoro di Andreini sia attraverso decenni sia concentrato in tempi molto ristretti, a ridosso probabilmente dei primi anni Quaranta.

Oltre alle differenze più macroscopiche, ossia l'ampiezza spropositata del poema rispetto alle rime, l'ostentato processo di allegorizzazione mitologizzante nello stile e il ricorso, nelle rime, alla narrazione in prima persona (più 'storicizzante' che 'fantastica', per così dire), poi cambiata in terza persona nel 1642, già solo un colpo d'occhio alle trame mette in luce come la storia sia profondamente complicata nel poema del 1642 rispetto al 1606, allo stesso tempo mostrando ancora varie tracce dell'uso precedente, per esempio nella somiglianza delle idee alla base di alcuni episodi, sullo sfondo del continuo girovagare tra diverse città, Bologna, Ferrara, Napoli (in più Firenze e Palermo nel 1642): il difficoltoso viaggio per fiume, con tanto di tempesta e pirati, i problemi con il cavallo bizzoso, la vana richiesta di prestiti, la sventurata esperienza all'osteria della Cornacchia, l'assalto subito durante una battuta di caccia, il ricovero in ospedale, la delusione del trattamento da parte del principe, la rinuncia alla poesia se non in tema di materia sacra... Il processo di riscrittura tuttavia è così profondo che nella maggior parte dei casi il testo del 1606 è completamente scomparso, 'sepolto' sotto le nuove creazioni poetiche; tuttavia, talvolta è possibile rinvenire

---

<sup>300</sup> Motivi come quelli dell'erranza, delle avventure bizzarre, dell'omosessualità, dell'ira di una (o più) divinità verso il protagonista, oltre a episodi o temi minori – come la scarsa fortuna dei poeti presso i ricchi, l'invettiva misogina composta su commissione, la critica della volubilità femminile, la scena della tempesta in mare, i sogni premonitori –, sembrano rimandare al *Satyricon*, che verrà riscoperto nella sua interezza solo più tardi, verso metà Seicento; sarebbe difficile, quando non imprudente, avventurarsi in ulteriori accostamenti, pur ricordando che Petronio era molto amato proprio nel primo Seicento. Cfr. L. GERBONI, *Un umanista nel Seicento: Giano Nicio Eritreo: studio bibliografico critico*, Città di Castello, Lapi, 1899, pp. 136-137. Precisamente – e qui devo ringraziare il prof. Mauro Sarnelli, per aver orientato le mie ricerche –, la porzione testuale del *Satyricon* potenzialmente interessata sarebbe quella tradita degli «excerpta longa» (i testimoni della classe siglata L da Franz Bücheler), stampata a più riprese tra il 1575 e il 1604 (per l'elenco delle stampe, vd. G. L. SCHMELING, J. H. STUCKEY, *A Bibliography of Petronius*, Lugduni Batavorum, Brill, 1977, pp. 50-53 nrr. 14-34). Tuttavia, i punti di contatto tra il *Satyricon* e l'*Olivastro* paiono, almeno a una prima ma mirata ricerca, troppo generici per non essere attribuiti a un'origine poligenetica, andando semmai a inserirsi nella pratica andreiniana della confusione di fonti e modelli, problema per cui si rimanda al discorso preposto alla sezione del commento.

<sup>301</sup> Per una vera e propria 'unione' tra Momo e la Satira, generando Pasquino, cfr. MARINO, *Adone* VII, 168.

qualche indizio della presenza precedente,<sup>302</sup> come nel caso delle ottave sull'Osteria della Cornacchia, che seguono qui.

*Lo sfortunato poeta* 1606

55  
Alfin fra mille oltraggi e gran tracolli,  
su l'ora apunto che la rana gracchia  
e lascia il gregge i paschi erbosi e molli  
men giunsi a l'osteria de la Cornacchia;  
«tristo nunzio» (diss'io) «fra questi colli  
mi s'appresenta, e 'n si frondosa macchia:  
voglia il Ciel che 'l balen che 'l sen m'agghiaccia  
scorta a fier turbo di ladron non faccia».

56  
Ciò detto, ecco apparir con chioma attorta  
l'oste, che 'n man teneva una corsesca  
e a ciascun fianco una pistola corta,  
qual fammi d'alloggiar grata richiesta;  
io con cor palpitante e faccia smorta,  
rimirando quell'armi e la foresta,  
dissi: «Vorrei più oltre anco avanzarmi,  
se ben di riposar l'ora già parmi.»

*Olivastro* 1642 - canto VIII

53  
Di fieri eventi a' flebili tracolli,  
su l'ora appunto che la volpe smacchia,  
e lascian l'agne erbosi paschi, e molli,  
a l'ospicio arrivò de la Cornacchia.  
«Nunzio infausto» (diss'ei) «tra questi colli  
mi s'appresenta in solitaria macchia;  
voglia il Ciel, che degli Austri a' miei sospiri  
pioggia di ladri ad allagar non miri».

54  
Ecco intanto apparirne in faccia smorta  
il tavernier, con farinella vesta;  
rugine ha 'l fianco di pistola corta,  
e croato cappel bisunto in testa.  
Irta zazzera, e nera, orrido porta,  
con ghibellina treccia a nastri intesta,  
scalfarotto e bottin porta il villano,  
e da duo cani archibusaccio in mano.

55  
Questi, c'ha 'l viso fier, c'ha 'l mento raso,  
lunghissimo il mustacchio a la turchesca,  
che d'aver sembra un cubito di naso,  
tutto 'l viso trinciato a la moresca,  
sopravenuto ad Olivastro a caso,  
grida: «Quinci è buon vin, buon'acqua fresca;  
letto buono, e da far tumida pancia»;  
e ciò detto, a la briglia or ti si lancia.

56  
«Deh non sia ver» (pallido parla il Cigno)  
«che mi si accorci al viaggiar la via,  
tant'ha di vivo il sol, ch'ereto macigno

---

<sup>302</sup> Il confronto tra le rime del 1606 e il poema del 1642 richiederebbe uno studio a sé, per la natura sparsa e complessa dell'operazione andreiniana di riscrittura. Per esempio nel canto quinto del poema, al momento in cui Olivastro sottopone il proprio lavoro al giudizio dei critici (come già era successo nelle precedenti *rime piacevoli*), un'ottava del 1606 torna con poche variazioni, forte soprattutto di una rinnovata audacità nella creazione di neologismi nell'incipit; simili sono anche le ottave precedenti (1606, ott. 27; 1642, V, ott. 82-83).

(1606 – ottava 28)

S'ingiglia, impruna, s'aculla e s'attomba,  
s'abbella, smarma, s'impingua e torreggia,  
dicon ch'è un suon che 'n verso mal rimbomba,  
com'efferto ancor, come lumeggia:  
e che sepolte ognor dovriansi in tomba,  
quelle tener, con quel novello echeggia,  
con amaroso, artato, e centomila,  
quasi sembran su le dita avere in fila.

(1642 - canto V, ottava 84)

S'incristalla, s'inciela, o ver s'attomba,  
s'indua, s'nmia, s'avalla, e si careggia,  
narran; ch'è un suon, ch'asprissimo rimbomba,  
come efferato ancor, come lumeggia,  
e che sepolte in verminosa tomba  
star devrian simil voci, è 'l verbo echeggia,  
con amaroso artato, e cento milla,  
per cui l'uomo il cervel sempre distilla.

57

«Troppo è tardi» (rispose) «o 'l mio messere»;  
e ratto del caval prese la briglia,  
scavalcommi, e per darmi da sedere  
comparve a un fischio la bestial famiglia;  
lo stallier puttaneggia, e 'l cameriere  
l'attacca anch'egli, e al mio fardel s'appiglia;  
talch'io dissi: «L'ostello (al parer mio)  
è Dite orrenda u' si bestemmia Dio».

salendo, ratto i' giungo a Scarperia.  
S'è di ghiaccio la falda, il Ciel benigno  
a la meta bramata il piè m'invia;  
conviemmi sol dilacerato e fioco,  
medico mendicar placido loco».

57

«Troppo è tardi» (ei ripiglia) «or non vedete,  
ch'omai la notte la campagna adombra?  
Su, su, rapido quinci or discendete,  
né v'ombri di timor fra l'ombre un'ombra».  
Colto Olivastro ad improvvisa rete  
sente vario che 'l cor desio gl'ingombra:  
sibila il taverniero, e qual serpente  
varia desta col fischio orrida gente.

58

«Che c'è? Che c'è? Imponi or tu, commanda»,  
(a l'obbedir dissero molti intenti)  
e con foggia terribile, ammiranda,  
(quai serpi al cerchio) a lui movon correnti.  
Chi per l'una sel piglia, o l'altra banda,  
con maniere treschevoli, insolenti;  
quasi lupo ciascun, per dismembrarlo,  
non qual ospite umil, per scavalcarlo.

59

Chi di ronca ha la spalla onusta, armata,  
chi di bosco ha bastone in man spinoso,  
chi di gemina punta ha l'arma allata,  
e chi schioppo a focil regge orgoglioso.  
Chi scimitarra ancor cinge snudata,  
chi stiletto ha 'n sul petto ambizioso;  
tal che gelido il cor (misero) crede,  
ch'abbia quinci il Terror titolo e sede.

60

Quanta altissima offerir vuol salmodia,  
se può d'armi lasciar gente sì curva:  
ma tutto è van, ch'al dipartir restia,  
scopron pallida faccia ancor che furva.  
L'un discioglie il fardel con frenesia,  
l'altro a scender l'aita, e non s'incurva,  
che qualor (facchinaccio) il regge forte,  
danza leggiere, par ch'una paglia ei porte.

61

Mentre gelido pave il poetastro,  
da satellite rio tutto scommosso.  
preseli a dire, «O danzator da Castro,  
tu m'hai franta la carne, e rotto ogni osso.  
Scendimi, scendi, poiché pezze, empiastro,  
m'hai da le piaghe saltellando smosso».  
«Facciol» (diss'egli) e con villan dispitto,  
il precipita al suol, cade in piè ritto.

62

Tal se gatto o faina, in alto essendo,  
dirocarli veggiam dal sommo, al suolo,  
nel terrore allestiti, in discendendo,  
cadono ritti, e se ne vanno a volo.  
E se qui vassi il peregrin schernendo,  
colpa del montanar perfido stuolo,  
e perché l'oste a ciascheduno accenna,  
che a 'ncenerir costui arde qual Enna.

63

E 'ncominciò: «O viator mendico,  
a che timido stai, tra falde alpestri?  
Credilo pur, qui non ci manca un fico,  
ch'entro felci non resti, o 'nfra ginestri.  
Del passeggero è sol l'ospite amico,  
né taglienti ha bipenni, alti capestri,  
per decolar, per istrozzar le genti,  
sì che muta parlar, cangia ardimenti».

64

Olivastro racchiuso infra la torma  
timor gli agghiaccia l'una e l'altra poppa;  
sembra nocchier, che senza remi, e norma,  
vegga il pino sdrucito in sin da poppa.  
Tutto pavido pare in piè che dorma,  
qual suol egro fanciul tra nanna e poppa:  
quinci l'oste, il terribile Golia,  
crucioso a l'aure cotai detti in via.

65

«Troppo teco affidiamoci or quinci noi  
nel favellar, contagioso il tempo;  
svelami tu gli scrittari tuoi,  
di cotanto del ciel ruina in tempo.  
Ciascun vivere agogna i giorni suoi,  
per dir: "Onta degli anni io pur m'attempo";  
sì che partiti, e mostra in mantinente,  
d'aggradire ostellaggio, ospite e gente».

66

Il comasco, le luci al cielo alzando,  
vede ch'Espero già l'ombra n'adduce;  
di certissima fe', foglio spiegando,  
al noturno alloggiar ratto s'induce.  
Mirasi a torno; e quasi indeplorando,  
scorge languido il dì, che non ha luce;  
sì rincora avvilito e, voce presa,  
così parla al temer barbara offesa.

67

«Ben so che 'n sen de la zodiaca fascia  
sul dorso il Sole al Sagittario ascende,  
e che florida in un la terra lascia,  
che l'Acquario agghiacciarla ancor non prende;  
ma la tema che 'l cor stringemi e fascia,  
e che 'l monte ch'al ciel tumido ascende,  
tutto pregno di nebbie e di ruine,

spaventa il passaggier, monte di brine.

68

Monte alpestro, ed orror perpetuo monte,  
se i Pesci in Tauro ha di goder l'onore.  
Il rigagnolo ha sempre, e ghiaccio il fonte,  
vibri vampe il Leon, Sirio bollore.  
Nevose falde in gelido orizzonte,  
s'ergon d'intorno a ministrar terrore;  
e ben l'Orsa agghiacciata, il molle Arturo,  
han di zona, e di ciel, qui l'abituro.

69

Deh fa' tu ch'a le nevi, a l'atro die  
ospite miserevole e meschino,  
con voglie pronte ed accoglienze pie,  
i' mi sottragga; al supplicar m'inchino.  
Deh t'impighino il cor le piaghe mie;  
praticata pietà fa l'uom divino;  
fede ho verace, intatta sottoscrizione,  
né son Idra lerne, nemeo Leone».

70

A queste voci, al rimirar propinquo  
il piano uscì da inumidito ciglio,  
disse l'oste: «Al giovarti io m'appropinquo  
devuta ferità posta in essiglio.  
Non nacqui in clima rigido, longinquo,  
orso fier ti rassembro, e son coniglio,  
e lanuta la pecora e 'l caprone  
velloso, e s'ambi han cor, tutto è polmone».

71

E seguitò: «Ben l'altrui piaghe, il vostro  
pregar, con voce misericordievole,  
fa che a l'ombre, al soffiare e d'Euro e d'Ostro,  
placido i' vi sottragga, ed avenevole.  
Coloritevi pur le guance d'ostro.  
e traetene meco il piè scorrevole,  
entrane già, con l'orrida sbirraglia,  
per non dir d'osteria la vil marmaglia».

72

De l'uscio a pena al penetrar la soglia,  
mira spedi, spadaccie, e moschettoni,  
tal che del riposar fugge la voglia,  
a quell'armi, a quel loco, a que' ladroni.  
Già la mensa apprestar l'oste s'invoglia,  
già s'impastan lasagne e maccheroni:  
ma di sì nera e fracida farina,  
com'a Cerbero in pan si predestina.

73

Una tela di stoppa ispida ed unta,  
dai tarli ricopria rosa baltresca;  
muffo pan, nero sal, vin con la punta  
recanvi sopra, e catin d'acqua fresca.

58

Una tela di stoppa ispida ed unta  
dai tarli ricopria rosa baltresca;  
muffo pan, nero sal, vin con la punta  
v'arrecan sopra, e un catin d'acqua fresca:

cipolla, erbaccia, ad oglio infetto aggiunta  
mi fu salata in così nobil tresca;  
e sovra d'un boccal lucerna ardente  
languido lume torbido e stridente.

59

Una minestra d'insepolte mosche,  
una zampa di bue argente e dura,  
cotte al fumo, esche furno alfin si fosche,  
ch'ai cani avrien cred'io fatto paura;  
ma perch'è forza il letto, io riconosche  
de' pidocchi temendo gran congiura;  
chiamai più volte il cameriero, or l'oste,  
ch'alfin (mossi a pietà) mi dier risposte.

Trita cipolla ad o~~l~~io infetto aggiunta  
fù la 'nsalata in così nobil tresca,  
e sovra d'un boccal lampana ardente,  
languido lume e fetido e stridente.

74

Un olocausto d'insepolte mosche  
di minestra gli arreca il cuoco invece:  
gli offre il zoppo stalliero in voci tosche  
fredda zampa di bue, nera qual pece.  
Tienne a destra coppier di luci fosche,  
per iscalchi a sinistra omini diece:  
tal se 'l reo di cibarsi agogna in morte:  
del boia il galateo gli offre la corte.

Evidente quindi innanzitutto l'ampliamento 'quantitativo' del 1642 rispetto al 1606. Poi, in certi casi quel che rimane è solo lo scheletro formale di alcune rime e l'idea di fondo, come nell'ottava 54, dove la presentazione dell'oste viene riscritta quasi completamente (e nel 1642 espansa ulteriormente nella strofa successiva), lasciando solo il dettaglio iniziale della pistola, fondamentale, che nel 1606 condensava da solo la terribile pericolosità del personaggio. Il tema di quella che era nel 1606 l'ottava 57 viene sviluppato, nelle ottave seguenti, con la presenza di furfanti loschi a spalleggiare l'oste, cosa che costringe Olivastro a pesare bene ogni parola pronunciata dentro il locale; ma già nel 1606 in nuce si leggeva la risposta sbrigativa dell'oste, che vanificava tutte le scuse del protagonista per proseguire il cammino con tre sole brusche parole, «troppo è tardi», le stesse che restano nel 1642, ovviamente sempre espanso – ma già comunque c'era in quella sola ottava delle *rime piacevoli* l'idea di un ospite convinto, o costretto, a restare suo malgrado nell'osteria. Nel caso dell'ottava 73 invece Andreini preserva quasi in toto l'invenzione 'orrorifica' del 1606, nel descrivere il misero pasto offertogli dall'oste (un gusto che Andreini mantiene fino alla morte o quasi, rileggendo la didascalia con cui descrive l'orrida, lugubre tavola imbandita dal Commendatore nel *Nuovo risarcito Convitato di pietra*); al contrario, l'ottava successiva preserva verbalmente poco, pur ricamando sempre sull'idea di una cena ben poco invitante, mantenendo e spostando solo qualche immagine, come la zampa di bue fredda, oppure dandoci nuova vita in senso concettistico-metaforico, come la minestra di mosche 'insepolte' che diventa un olocausto.

Minore è chiaramente, invece, la distanza 'evoluzionistica' che separa da un lato quella che, sempre con una certa trepidazione, possiamo azzardarci a chiamare la forma manoscritta del poema e dall'altro lato il poema a stampa – parlando dei primi due canti, gli unici trasmessi anche in forma manoscritta. Paradossalmente, la delimitazione del campo d'indagine a questi due canti e la maggiore vicinanza tra queste 'redazioni' facilitano qui l'analisi della fatica andreiniana di riscrittura, permettendo di cogliere per così dire ad occhio nudo le differenze tra un testo e l'altro, di seguire il *labor* dell'autore – di natura eminentemente formale-stilistica, facendo rientrare in tale categoria anche l'espansione per così dire ipertrofica delle ottave. Prevedibilmente, il fenomeno più importante è l'ampliamento, a volte il ricamo su motivi più circoscritti nella forma manoscritta, come nel caso di I, 3-13, con l'espansione sulla figura del poeta di umili origini,

*Olivastro* ms (I, 2, 10, ex 11)

*Olivastro* stampa 1642 (I, 2-13)

2

Roco fragor di ripercossa pelle,

Roco fragor di ripercossa pelle,



alto garir di cavo rame intorto,  
non eccita il mio crin cinger di stelle,  
né risorger da tombe uom che sia morto.  
Non per gracili avene o cennamelle  
modulando a le selve accenti apporto;  
sol m'elessi cantar de l'Olivastro  
fatta cetra la falce e penna il rastro.

alto garir di cavo rame intorto,  
non eccita il mio crin cinger di stelle,  
né risorger da tombe uom che sia morto.  
Non per gracili avene o cennamelle  
boschereccie armonie a l'aure apporto;  
sol m'elessi cantar de l'Olivastro  
fatta cetra la falce e penna il rastro.

3

Trattar gli aratri e fecondar le zolle  
non sempre ambisce abitator selvaggio  
sovente in Citeron converse il colle,  
in lauro imperial montano faggio.  
Se 'nfra gli erpici e i buoi fu in sudor molle,  
or di plettri e pegasi in vantaggio,  
e poeta e pastore i fogli arando,  
van gl'inchiostri le glebe imporporando.

4

Dove fischia Aquilon, freme Boote,  
dal capo di Pelloro al piè di Calpe,  
grazie ambiscon gli dei porger divote  
a l'aspro albergator d'orribil alpe.  
Quindi musiche son ruvide note,  
candidi cigni, l'oscurate talpe,  
di Pindo il rossigniuol grillo e cicala,  
ed a Febo in salir villana scala.

5

Pagliaresco tugurio in Campidoglio  
gode Apollo cangiar fabro gentile,  
e di sua Dafne in un le foglie in foglio,  
come in cetera d'or, siringa umile.  
Socco in coturno e pastorale invoglio  
in porpora di Tiro, in trono ovile,  
vuol che 'l rivolo sia pegasea fonte,  
e roccia alpestra l'eliconeo monte.

6

Di muse in Pindo e di sirene in mare  
mercan gli alpini i riveriti onori;  
s'anco i papari appreso il gorgheggiare,  
son di Cefiso i nuotator canori.  
La cultrice de' campi, e non volgare  
è Melpomene fatta in sen de' fiori,  
e se d'Anfriso il dio fu già bifolco,  
aratro è 'l plettro, e fan le muse il solco.

7

Ben oso in rete imprigionare il vento,  
inetto a propalar glorie campestri,  
troppo è discorde il suon, rauco il concento,  
ambisco lauri, e cingomi ginestri.  
Fu de l'armi il bifolco ognor portento.  
Sasselo il Gige infra i guerrier pedestri,  
e sallo il pastorel d'opere conte,  
ch'a quel gran Felisteo ruppe la fronte.

vd. sotto, ex 11

Rusticana perciò gente silvestra,  
vil bombero cangiato in plettro d'oro  
la fortuna di Pindo in seguir destra,  
sirene fur di quell'Aonio Coro;  
com'altri a' rai di stella ognor maestra  
comparti con gravissimo decoro  
pennelli industri a ravvivar gli estinti  
a quei, ch'a fecondar fur glebe accinti.

> **Bombero, il vomere.**

> **Pittori, che già furono contadini.**

10

L'onda pigra di Lethe a piede asciutto  
varcò, l'onda solcata in Elicona,  
il senese cantor, bifolco indutto  
tesser fiscelle, al crin d'allor corona  
tra schiera pastoral Febo ridotto  
cecità di fallir, se gli condona;  
qual or per Dafne pastorel già lieto  
lanuta greggia pasturò d'Ammeto.

> **Questo contadino cantò in epico del  
Giudizio e fece altre composizioni**

ex 11

Rusticana perciò gente silvestra,  
vil bombero cangiato in plettro d'oro  
la fortuna di Pindo in seguir destra,  
sirene fur di quell'Aonio Coro;  
com'altri a' rai di stella ognor maestra  
comparti con gravissimo decoro  
pennelli industri a ravvivar gli estinti  
a quei, ch'a fecondar fur glebe accinti.

> **Bombero, il vomere.**

> **Pittori, che già furono contadini.**

8 (cfr. ex 11 ms)

D'alpina rupe or qui gente silvestra  
vil bombero cangiato in plettro d'oro,  
d'Ippocrene la fonte in seguir destra  
sirene fur di quell'aonio coro.  
Com'altri a' rai di stella ognor maestra,  
comparti con gravissimo decoro  
pennelli industri, a ravvivar gli estinti,  
a quei ch'a fecondar fur glebe accinti.

9

E se fu mai alcun di gloria onusto,  
che pria fosse pastor, indi pittore,  
s'ammiri lui, del secolo vetusto,  
e del moderno ancor aureo splendore.  
La MECA rinitente d'ARBIA al gusto,  
l'Anglia, desian di tal PITTURE onore;  
nol consente Ragion, che 'n lochi infidi  
non stanno opre sì care ai toschì lidi.

10

Pronto Lethe a solcar con piede asciutto  
solcò, l'onda Castaglia in Elicona,  
il arcidosso cantor; da Febo instrutto  
tesseò fiscelle, in splendida corona  
e perché tra le selve ebbe ridotto  
Apollo, anco ai pastor sue glorie dona;  
qual or per Dafne pastorel già lieto  
il ricco armento pasturò d'Ammeto.

11

Con pennelli e con penne i DUO famosi  
tenzonar di valor d'ARBIA a la sponda;  
ambi furo campestri e gloriosi,  
letea nel valicar torbida l'onda.  
E per TELE e per CARTE ingloriosi  
unqua non fur, né l'OPRA alta e profonda;  
se da i COLORI lor, dai loro inchiostri  
verdeggjar lauri e porporaro gli ostri.

12

Splendor d'alto lignaggio or qui non vaglia,  
zappe e falci oggi sian garule trombe,  
fu pastorello Orfeo ne la Tessaglia,  
e gli agresti per lui sorgon da tombe.  
Ah, ch'ogni alma ha poter qualor le caglia  
che 'l suo grido a le stelle alto rimbombe,  
tavola ignuda ogn'uom può colorirla  
e d'altissime idee vaga abbellirla.

13

Con tributo d'argento il rio sonante  
bifolco eterni a la foresta, al bosco;  
canti a flauto soave il festeggiante,  
«questi è 'l cigno di Sorga, il lauro toscò.  
Tu per capraio vil, pennelleggiante,  
d'eternità nel sen ti riconosco;  
su, su, a plettri latini, a cetre argive,  
di RUSTICANI al cielo il pregio arrive».

a volte Andreini cerca probabilmente una più lineare resa grammaticale e sintattica,

*Olivastro* ms (I, 2)

*Olivastro* stampa 1642

modulando a le selve accenti apporto

boschereccie armonie a l'aure apporto;

in alcune occasioni a ricordarci lo stadio precedente intervengono le rime, che restano le stesse pur quando è cambiata completamente la formulazione dell'ottava,

*Olivastro* ms (I, 29)

*Olivastro* stampa 1642 (I, 29)

Mio facondo tacer, di quel tacciuto,  
ch'attinger non si pò che 'n meditando;  
o tacer memorabile e devuto,  
pria ch'a l'imo cader d'alto poggiando.  
Del tacer dammi Arpocrate il tributo,  
s'oscura basso stil pregio ammirando;  
tacciassi pur; ch'a sublimarlo parmi  
gli scarpelli sien penne e fogli i marmi.

Meglio or dunque è 'l tacer che 'l dar tributo  
di mendicate lodi al gran FERNANDO;  
sommò vanto sarammi aver tacciuto,  
che senz'ali a le stelle irne poggiando.  
Stupido a simil lampo, al pregio muto,  
non vo' d'Icaro il caso andar tentando,  
sol d'uopo sia che 'l suo gran vanto sveli,  
chi per penne avrà stelle e 'n fogli i cieli.

in altre invece non restano nemmeno le rime, per quanto il concetto fondamentale dell'ottava sia lo stesso,

*Olivastro* ms (I, 37)

*Olivastro* stampa 1642 (I, 37)

Tu del cristato augel simbolo (e scopo)  
che 'l tempo accusa e 'l riposar ci toglie  
critico accusatore, a cotant'uopo  
depon cinica lima, invidie voglie.  
Favoleggian gl'inchiostrì; ombra d'Esopo  
fannosi a dilettrar, per varie soglie;  
trascorrevole intanto il fren gli lascia,  
né malevolo or tu gli arrega ambascia.

Questi or quali si sian fragili inchiostrì,  
critico accusator, placido ascolta;  
nati sono abortivi a' giorni nostri,  
per popolar falange al gaudio volta.  
I lauri apprezzo, e riverisco gli ostrì:  
ma ad altro la mia Clio oggi è rivolta;  
vuol di pampani e d'uve intessitrice,  
ghirlanda nel mio crin cinger felice.

talvolta pare in atto un tentativo di mitigazione quasi 'politically correct' di termini o espressioni,

*Olivastro* ms (I, 14 e 110)

*Olivastro* stampa 1642 (I, 14 e 110)

[...]  
chi sa, meza luterà, o 'n tutto eretica.  
[...]

[...]  
e per luna e per sol schiatta frenetica  
[...]

Ma perché 'l poetar senza fortuna,  
senza bossolo è nave, e senza remi,  
come la nobiltà d'oro digiuna  
rassenbrar ci fa vili i più supremi;

Ma perché 'l poetar senza fortuna  
sembra abete nel mar privo di remi,  
qual donna di beltà fatta digiuna  
che povera d'amanti afflitta gemi;

là non vuol che di sol raggio, o di luna,  
se 'l miri a' giorni funerali, estremi;  
fiume in corso lontano è più lodato,  
che dove in zampillar povero è nato.

vuol vedere altro sole ed altra luna,  
ed altrove finir suo' giorni estremi;  
fiume in corso lontano è più lodato;  
nessun profeta a la sua patria è grato.

altre volte si assiste alla sostituzione di aggettivi scontati, 'tautologici', alla ricerca spesso di espressioni più ricercate o comunque consone al contesto specifico,

*Olivastro* ms (I, 19)

Vorrei ben ora dagli odorati favi,  
ove stillano il mel l'api ingegnere,  
gli Iblei succhiar di melodie soavi:  
ma, ch'il spira in altrui, non vuol ch'io 'l spere.  
Senza pagine aurate, inchiostri gravi,  
crocito corvo e cigno piume ho nere:  
Ma, se Calliopea placida spira,  
tebano il canto avrò, tracia la lira.  
> **Calliopea, così da Ovidio appellata; è Calliope Musa**

*Olivastro* stampa 1642 (I, 19)

Vorrei ben or dagli odorati favi,  
ove stillano il mel l'api ingegnere,  
gl'Iblei succhiar di melodie soavi:  
ma, ch'il spira in altrui, non vuol ch'io 'l spere.  
Senza fogli sublimi, inchiostri gravi,  
crocito corvo e cigno piume ho nere:  
Ma, se Calliopea placida spira,  
tebano il canto avrò, tracia la lira.

o semplicemente nel tentativo di evitare ripetizioni:

*Olivastro* ms (I, 28; II, 71)

Ben sul gielo infecondo inesto i fiori  
de' giardini di Pindo e d'Ippocrene,  
qualor credo cultor, *mio fior t'infiori*,  
com'al canto agguagliar cigni e sirene.  
Ferdinando l'eroe tacito onori  
chi armoniche non ha voci Camene;  
trepida ancor (novo Fetonte al crollo)  
a suo' pregi accordar le cetre Apollo.  
> **Camene le Muse**

*Olivastro* stampa 1642 (I, 28; II, 71)

Ben sul gielo infecondo inesto i fiori  
de' begli orti di Pindo e d'Ippocrene,  
qualor cred'io che 'l mio giardin t'infiori,  
ed agguagli in cantar cigni e sirene.  
Ferdinando l'eroe tacito onori  
e l'esaltin le Grazie e le Camene;  
ch'io temerei da quel parnaseo monte  
fulminato cader novo Fetonte.

Il gradivo TOSCAN, d'Etruschi il GIOVE,  
c'ha sei MONDI per ciel, per trono il MARE,  
a bellicose accinto eccelse prove,  
nacque barbara luna ad eclissare.  
Dove il fulmine suo tonando piove,  
verdeggiante nol pò lauro ammorzare;  
sasselo già, lauro ottoman vicino,  
a 'ncenerir l'imperial domino.

**Gradivo, Marte così detto, per andar  
nelle guerre a grado, a grado, e non  
precipitoso**

Il TONANTE toscan, d'Etruschi il Giove,  
che sei mondi ha per ciel, per trono il mare,  
accinto sempre a bellicose prove,  
ed il barbaro Trace a funestare.  
Dove il fulmine suo tonando piove,  
l'Ottomanico il sa, se per spavento  
a la sua luna impallidi l'argento.

## *I Fiori celesti, «lirico e divoto componimento»*

Se l'evoluzione dell'*Olivastro* dalle «rime piacevoli» del 1606 al «poema» del 1642 ci testimonia la facilità andreiniana di muoversi e letteralmente crescere tra diversi generi letterari e vari fronti (si pensi del resto anche ai vari rifacimenti, drammatici e non, sulla figura della *Maddalena*), con i *Fiori celesti*, «lirico e divoto componimento» – raccolta manoscritta di componimenti poetici di materia religiosa, conservata alla Biblioteca Estense di Modena<sup>303</sup> –, ci troviamo davanti all'ennesimo tentativo di nobilitazione, anzi, santificazione della propria *persona* attraverso una fitta produzione poetica (tanto lirica quanto poematica) di materia devota,<sup>304</sup> che segna tutta l'attività e vita di Andreini, emergendo in particolare nei momenti di 'crisi', parola etimologicamente intesa come svolta sia positiva sia negativa (*La divina visione* nel 1604, anno della morte della madre, ristampata nel 1610 insieme alla prima *Maddalena*; negli anni Venti, i più fertili, ecco il poema de *La Tecla vergine e martire* e il *Teatro celeste*, pubblicato nel 1625 a fianco delle più importanti opere teoriche andreiniane, *Lo specchio* e *La ferza*; nei primi anni del tremendo decennio seguente nascono *Il conflitto, guerra tra bresciani e cremonesi, con la conversione di Sant'Obicio, nobile bresciano*, poi *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario* e *Le cinque rose del giardino di Berico, divoto componimento nell'apparizione della Regina degli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo detta Vicenza*; gli ultimi anni, dopo l'*Ismenia*, vedono *Le lagrime* e *Lilla piangente*, fino alle ultimissime «poetiche divote meditazioni» del *Cristo sofferente* nel 1651), momento di crisi quale certo fu il periodo d'incubazione dell'*Ismenia* e dell'*Olivastro* 'adulto'. La dedica iniziale dei *Fiori celesti*, in fondo alla quale troviamo il nome del nostro autore, riporta la data del 1637, a Parma: fase biografica di cui non restano altre tracce, per l'Andreini, il quale dagli ultimi spostamenti del 1635-1636, segnati da rovesci economici e dalla ricerca inesausta di protettori (ancora a Firenze nel 1636, con l'*Arno festeggiante*), riappare a Pavia solo alla fine del 1638.

Si tratta di un testo non autografo, mostrando anzi due grafie diverse rispettivamente nella dedica e nel resto della raccolta (ma entrambe abbastanza 'corsive', differenti da quella dell'epistolario andreiniano, meno sinuosa e più nervosa: in particolare la seconda, esteticamente vicina alla grafia dell'*Olivastro* fiorentino) – si ricordi ancora una volta che comunque è tipicamente andreiniano l'uso di dedicare, probabilmente come copie di dono, manoscritti non autografi trascritti in bella scrittura, opera proprio forse di copisti professionisti, come avviene con il *Litigio*<sup>305</sup> e, in parte, il *Nuovo risarcito convitato di pietra* (precisamente per uno dei due testimoni, il manoscritto fiorentino, che è quasi completamente non autografo, eccetto che per dedica ed elenco dei personaggi<sup>306</sup>), senza contare lo stesso esempio dell'*Olivastro* fiorentino; ma è bene ricordare qui anche un'elegantissima stesura manoscritta della *Florinda* pure, sembra, non autografa,<sup>307</sup> testo che certo merita studi più

---

<sup>303</sup> Modena, Biblioteca Estense, ms. It. 40=alfa.T.7.17, cc. [1], 1-36, [1], cart., mm 188 x 136 (c. 1: frontespizio): G. B. ANDREINI, *Fiori celesti, Lirico e divoto componimento all'illustrissimo ed eccellentissimo Principe Ippolito Estense*, Parma 1637 (dedica).

<sup>304</sup> FIASCHINI, «L'incessabil agitazione...», cit.

<sup>305</sup> FERRARO, *Nuove osservazioni...*, cit., p. 406.

<sup>306</sup> S. CARANDINI, *Don Giovanni e la festa dei Titani*, in CARANDINI, MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura...*, cit., pp. 227-390: 340.

<sup>307</sup> Modena, Biblioteca Estense, ms. It. 91=alfa.Q.5.4, cc. [4], 151, [5], cart., mm 250 x 193 (c. 3): Giovan Battista Andreini, *Florinda*, Firenze 1604 (dedica). Dopo le carte bianche di guardia, il manoscritto si apre direttamente con la dedica, che alla prima riga riporta il titolo dell'opera, *Florinda tragedia*, scritto in caratteri maiuscoli; ma il titolo *Florinda* è riportato anche sul dorso in lettere d'oro. La copia è attentamente confezionata, con ricchissimi capilettera a ogni inizio scena (per una descrizione tecnica più accurata del manoscritto, vd. su

approfonditi, dato che tale copia, custodita sempre all'Estense di Modena e dedicata al nobile bresciano Girolamo Martinengo, è apparentemente datata al 1604 – lo stesso anno della prima edizione della *Florinda*, perduta –, precisamente il 22 aprile 1604 a Firenze (quindi antecedente all'unica versione della tragedia rimastaci a stampa, la seconda edizione del 1606, dedicata invece a don Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes; portando però già in apertura, alla c. 2v del manoscritto, ritagliata e incollata, un'illustrazione stampata della scenografia, «La scena si finge nelle selve di Scozia», probabilmente un relitto della sfortunata prima edizione del 1604).

Il manoscritto dei *Fiori celesti* è dedicato al «principe Ippolito Estense», ossia Ippolito Geminiano d'Este (1599-1647), cavaliere gerosolimitano – ruolo che si presta a metafore, nella dedica andreiniana, sotto il duplice segno delle armi (Ippolito come Marte, nella poesia d'apertura) e della consacrazione religiosa (un'«eccellenza», quindi, un «mecenate d'Iddio») –, figlio del duca Cesare d'Este e di Virginia de' Medici, quindi zio del duca Francesco I d'Este già dedicatario de *La Rosella* nel 1632; forse, anche, nel tentativo di passare dai vecchi protettori, gli Estensi, ai nuovi, i Medici. A nobilitare il dono del manoscritto compaiono, in apertura del testo, secondo un uso molto ricorrente anche nella tipografia a stampa, poesie scritte da altre figure in lode dell'autore: nominati per nome e cognome, ma sfortunatamente non identificabili, sono il «molto illustre signor» Ridolfo Guizziardi e l'«accademico Solitario» Livio Certaldi; il primo invece a comparire è «il dottor Guidini», che appella Andreini non semplicemente «onor dell'italiche scene», come poi farà il Guizziardi, ma addirittura «poeta eruditissimo», certo compiacendo il desiderio non molto nascosto dell'Andreini di farsi riconoscere come vero e proprio letterato, perfino dotto (si pensi alle ricche note marginali di stampo teologico esibite nell'*Adamo* e alla cultura sfoggiata nei trattati teorici in difesa della propria professione teatrale). Possiamo forse azzardare l'identificazione di questo personaggio con un «dottor» Giacomo Antonio Guidini «parmeggiano»<sup>308</sup>, segretario della rinnovata Accademia degli Innominati intorno a metà secolo,<sup>309</sup> firmatario dell'*imprimatur* per il *Ratto d'Europa* di Elvezio Sandri, pseudonimo di Paolo Emilio Fantuzzi, e di Francesco Manelli (Parma, Erasmo Viotti, 1653), forse quel 'Giacomo Guidini' dedicatario de *Il Tempio mediceo, o vero Il funerale del serenissimo Cosmo II gran duca di Toscana* di Giovan Domenico Peri d'Arcidosso (Siena, stamperia del Bonetti, 1621).

La raccolta tocca vari spunti di materia sacra o più propriamente devozionale, giocando spesso e volentieri su un gusto per il paradosso, l'antitesi e il concettismo, anche a livello macroscopico, per esempio criticando e poi lodando lo stesso oggetto, con il pomo del peccato originale, o esaltando strumenti di tortura orribili come la corona di spine, o avvicinando nascita e Passione di Cristo in un immaginario volutamente quasi morboso (in tutto questo prefigurando già molte soluzioni del *Cristo sofferente*, per natura molto vicino a

---

Manus Online: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=216805](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=216805). Girolamo Martinengo (1575 – 1637) è uno degli aristocratici di Brescia, dal 1602 al servizio della Serenissima, che offre protezione e favori all'Andreini già negli anni giovanili del capocomico, durante il passaggio della compagnia nella città, come ci testimonia anche l'epistolario, vd. *Corrispondenze*, vol. I pp. 117-118 (lettera del 21 maggio 1619 da Brescia a un segretario ducale di Mantova), cfr. archivio Herla online: [http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc\\_gen.asp?ID=2146994989&NU=355&TP=g](http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=2146994989&NU=355&TP=g).

<sup>308</sup> Almeno stando all'intestazione di un sonetto ancora una volta 'd'apertura' in lode dell'autore, F. TOLOSA, *Elogi, poesie, e prose toscane, e latine di Francesco Tolosa*, vol. II: *Varij saggi del genio di Francesco Tolosa*, Roma, Stampa Camerale, 1646, s.n.p.

<sup>309</sup> I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia reale, 1793, vol. IV, pp. XXVII-XXVIII.

questa raccolta<sup>310</sup>), o ancora, più tradizionalmente, sottolineando la stessa natura antitetica di Cristo, uomo e Dio, Salvatore regale e umile (di conseguenza permettendo anche di ragionare, stilisticamente e tematicamente, in termini di *sermo humilis* nobilitato e di teologia ‘negativa’, sin dalla dedica iniziale), fino a spingersi alla trattazione di dogmi e precetti delicati come la transustanziazione dell’ostia, la verginità della Madonna – una delle figure più amate da Andreini, a fianco di altri santi, maggiori e minori, qui devotamente ritratti, spesso attraverso l’esaltazione di reliquie e oggetti d’arte sacri –, la resurrezione e l’immortalità dell’anima a fronte della fragilità della carne mortale davanti ai dispetti della fortuna e, in generale, di una più generale *vanitas vanitatum*, per approdare a sentenze più universalmente moralistiche sul destino triste dell’uomo o, viceversa, sulla tendenza naturale dell’uomo a cercare il diletto; altre poesie suonano invece più chiaramente encomiastiche, rivolte tanto al pontefice quanto al re Luigi il Giusto, elogiando i diritti e i meriti dell’uno e dell’altro (con toni per così dire ‘*politically correct*’, commentando su questioni brucianti come il potere temporale e quindi la fastosità del pontefice o ragionando contro la prigionia dei preti). Tuttavia, ancora una volta – e qui la memoria va al *Teatro celeste* –, l’opera si chiude con un ritorno al mondo del teatro, all’insegna del barocco imperativo *Totus mundus agit histrionem*, ribadendo «che questa vita altro non sia che una recitazione». Gli ultimi versi dei *Fiori celesti*, rivolti al lettore, anzi, allo «spettator», lo invitano a servirsi della poesia, «qui», per vedere la verità della sorte umana come «entro specchio»: il cerchio tra poesia e teatro così si chiude.

Spettator, qui su l’ali umile alzato  
entro specchio rimira oggi funesto  
che l’eterno regnare è ’n Ciel serbato.

---

<sup>310</sup> In particolare nelle *meditazioni seconde* del *Cristo sofferente*, p. 37 e sgg., con poesie dedicate alla corona di spine, ai chiodi della crocifissione, alla colonna della tortura, e così via.





# NOTA AL TESTO

## La tradizione dell'*Ismenia*

È qui descritta la tradizione testuale, esclusivamente a stampa, dell'*Ismenia*. L'opera conta un'unica edizione, pubblicata a Bologna presso Nicolò Tebaldini, stampatore di origine bresciana,<sup>311</sup> nel 1639 (in base alla data riportata sul frontespizio e in chiusura della dedica iniziale in tutti i testimoni). Tuttavia, in quasi tutti i testimoni il *colophon* finale riporta, sul verso della pagina contrassegnata con «il fine» del dramma, la marca tipografica dello stampatore<sup>312</sup> riportante la data del 1638; fa eccezione solo il testimone bolognese della Biblioteca di S. Giorgio in Poggiale (P), che è priva di *colophon*, a differenza di tutti gli altri testimoni (tutti eccetto il testimone della biblioteca del Burcardo, semplicemente lacunoso degli ultimi fascicoli, ragion per cui non si può dire se il *colophon* fosse assente o se sia stato perso): online, nel Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale,<sup>313</sup> la catalogazione distingue quindi tra due 'varianti' dell'edizione, 'A' e 'B', individuando rispettivamente i testimoni con e senza *colophon* datato al 1638. Di fronte all'assenza del *colophon* in P, unico rappresentante della variante B, si può pensare a una variante di stato (addirittura una semplice distrazione, trattandosi di un caso unico nella tradizione testuale dell'*Ismenia*)<sup>314</sup> con una tiratura a cavallo d'anno tra la fine del 1638 e l'inizio del 1639 – cosa abbastanza certa, dato che sappiamo che Andreini si trovava ancora a Pavia, occupato con la pubblicazione della *Rosa*, la cui dedica è firmata il 26 ottobre 1638,

---

<sup>311</sup> Nicolò Tebaldini, membro di una celebre famiglia di stampatori bresciani (ricordando in particolare il nome di Francesco Tebaldini, cfr. il quarto capitolo di L. RIVALI, *Profilo della libreria bresciana del seicento: Bozzola, Turlino, Tebaldini, Fontana*, Padova, il prato, 2013); iniziò il mestiere di stampatore a Bologna nel 1620, proseguendo per una ventina d'anni (l'ultima notizia sulla sua bottega risale al 1646). Le sue opere erano in genere pubblicazioni su commissione e privilegiavano libri illustrati, rivolgendosi a incisori importanti come Coriolano o Peruzzini; fu anche lo stampatore delle prime "Gazzette" a Bologna. Per la precisione, «l'officina tipografica del Tebaldini era dotata di "due torcoli forniti di telari e fraschette un reale et un mezano con piane e vite di bronzo, il reale con pietra di legno", una serie di "fregi, linee, et altre cose, alcune cassette di figure e d'intagli di legno, casse, cavalletti, banche et altri arnesi attinenti la stampa", inoltre vi erano caratteri tipografici per un peso calcolato in libbre di stagno di "4141 libbre al lordo, 790 di tara, 3351 libbre di peso netto" e, accanto ai pesi delle varie serie di caratteri (Canoncino, Testo d'Aldo corsivo, Silvio corsivo, Antico comune, Corsivo di filosofia, Garamone corsivo e Greco di Silvio), è citato anche quello di una partita di "140 libbre di stagno vecchio", probabilmente vecchie fusioni non più adoperate», NOVA, *Stampatori...*, cit., p. 143.

<sup>312</sup> Marca tipografica di Nicolò Tebaldini: la Vittoria (una donna alata) tiene con la mano destra una corona d'alloro e con la sinistra un ramo di palma; paesaggio sullo sfondo; in cornice figurata; motto «Nisi qui legitime certaverit» (MAR.T.E. 288, cfr. <http://193.206.215.10/marte/marterisul.php>).

<sup>313</sup> Vd. pagina online: <http://id.sbn.it/bid/CFIE003431>.

<sup>314</sup> Rispetto a MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., p. 75 in nota, dove si riferisce alla «Dedica del 15 marzo 1639 a Monsignor Giovan Battista Gori Panelini, in *Ismenia*, Bologna, Tebaldini, 1639. Di quest'opera esiste un'ignorata prima edizione del 1638, pressoché identica a quella del 1639, conservata alla Biblioteca del Burcardo di Roma e confezionata con altri due testi. Ho anche potuto constatare che un esemplare del 1639 reca nel colophon la stessa marca tipografica, con data 1638, della prima edizione», si è riscontrato di persona che – a parte il fatto che quasi tutti i testimoni a stampa dell'*Ismenia* hanno il *colophon* datato al 1638 – l'unica copia del dramma presente alla Biblioteca del Burcardo non corrisponde alla descrizione di Mariti, dato che è confezionata come libro a sé, con frontespizio e dedica del 1639, oltre a essere mutilo della parte finale del libro, perdita che impedisce di controllare la presenza del *colophon* finale.

mentre la dedica dell'*Ismenia* è datata al marzo 1639. Si può forse ipotizzare che la tiratura sia avvenuta in due momenti, osservando la numerazione della fascicolazione per la porzione di libro che comprende frontespizio, dedica, avvertimenti ai lettori (ossia *errata corrige* e *imprimatur*), argomento dell'opera, personaggi del prologo, personaggi dell'opera, l'intero prologo (coro finale compreso): sono due fascicoli, segnati con lettere minuscole *a* e *b*, mentre dal primo atto si ricomincia a segnare la fascicolazione con le lettere maiuscole (A-L). Tuttavia, anche – per fare un esempio vicino – nell'*Olivaastro* del 1642, sempre stampato da Nicolò Tebaldini, i materiali testuali liminari (frontespizio, dedica, avvertimenti dell'autore e dello stampatore a chi legge, poesie in lode dell'autore) fanno parte di due fascicoli a sé, sempre segnati con *a* e *b* minuscole, per poi iniziare la serie alfabetica delle maiuscole solo con il primo canto vero e proprio – si nota, in base a un confronto con altre edizioni dello stesso stampatore, che era una pratica di fascicolazione 'doppia' frequente per Tebaldini.

Similmente, la collazione ha rivelato la presenza di sole varianti di stato (fornite in apparato). È difficile distinguere all'interno dei testimoni famiglie o gruppi omogenei: si tratta in genere di refusi e/o correzioni di refusi, alcuni indicati anche nell'elenco iniziale degli *errata corrige* (in quest'ultimo caso si è corretto direttamente nel testo, senza segnalare la modifica in apparato né fra le integrazioni nel testo, ovviamente); queste varianti di stato sono in genere dovuti a errori 'ottici', tipografici, come lo scambio tra *n* e *u* o tra i caratteri simili *t* e *r*, *e* e *c*. Si nota anche una certa attenzione nella disposizione della versificazione, avendo cura di segnalare l'inizio di versi nuovi con un 'rilancio' alla fine del verso seguente o precedente tra parentesi, o direttamente restando sullo stesso verso inserendo uno stacco evidente, come nel caso dell'eco (scelta, quest'ultima, rilevante perché segnala che l'eco viene considerata una voce di rimando, non un vero personaggio, motivo per cui le parole ripetute dell'eco esulano dal conteggio della metrica), o nella scena III, 9 per separare versi brevi, cantati, spesso accostati a coppie sulla stessa riga; o, viceversa, indicando che un 'verso' è in realtà continuazione del verso precedente con un rientro maggiore a inizio riga. L'apparato decorativo evidenzia anche una certa eleganza dell'edizione, pur di formato per così dire 'tascabile'.

Si sono esaminati e collazionati tutti i testimoni noti, elencati di seguito, dell'edizione dell'*Ismenia*, che qui sotto si descrive.

#### **EDIZIONE:**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Ismenia opera reale, e pastorale*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1639 (1638)

#### Descrizione:

(frontespizio: c. a1r)

ISMENIA | OPERA REALE, | E PASTORALE, | dedicata | all'Illustriss. e Reuerendiss. Monsig. | GIO. BATTISTA GORI PANELINI | VICELEGATO DI BOLOGNA | DA GIO. BATTISTA ANDREINI | | In BOLOGNA, Per Nicolò Tebaldini 1639. | Con Licenza de' Superiori.

Colophon: (c. L6v) (var. A) Bologna, Nicolò Tebaldini, 1638; (var. B) *colophon assente*

Formato: 8° - (frontespizio di E) mm 136 x 90 ca.

Paginazione: 1 carta di guardia + pp. [32], 171, [5]

Segnatura: a-b<sup>8</sup>, A-L<sup>8</sup> (cc. a1v, L7r-L8v bianche); parole guida da pagina a pagina

Contenuto: cc. a1r *titolo*. a2r *dedica*. a3r Avvertimenti ai lettori (*errata corrige*). a4r ARGOMENTO DELL'OPERA. a8r Personaggi del Prologo. a8v Personaggi dell'Opera. b1r PROLOGO. A1r [p. 1] ATTO PRIMO. C4v [p. 40] ATTO SECONDO. E5r [p. 73] ATTO TERZO. G6r [p. 107] ATTO QUARTO. I4v [p. 136] ATTO QUINTO. L6r [p. 171] IL FINE. L6v: *colophon* (var. B: bianca).

Titolo corrente: (con errori, vd. M)  
PROLOGO; ATTO | PRIMO [SECONDO] [TERZO] [QUARTO] [QUINTO]

Tipi: 29-30 righe; caratteri romani e corsivi.

Carta: filigrana indecifrabile, forse un mezzo rombo o altra figura inscritta in un cerchio, parzialmente visibile alla c. b1r in M.

Illustrazioni: tutte tipografiche; multiple, presenti su tutti i testimoni: stemma del dedicatario sul frontespizio;<sup>315</sup> marca tipografica dello stampatore sul *colophon* finale; cornici ornamentali, vicino al bordo superiore della facciata, all'inizio dell'*Argomento* e di ogni atto (motivi floreali per l'*Argomento*, poi sempre geometrici); capilettera decorati all'inizio della *Dedica*, dell'*Argomento* e di ogni atto (con motivi vegetali-floreali o, in caso di O maiuscola come a inizio di I, III, V atto, la faccia di un satiro); illustrazioni 'di stacco' alla fine dell'*Argomento* (testa di putto alato), del *Prologo* (dopo il coro, altra testa di putto alato) e dei primi tre atti, per ciascuno di questi più o meno grande ed elaborata a seconda dello spazio rimasto sulla facciata (in genere motivi vegetali-floreali stilizzati o geometrici; si distinguono però la fine del II e III atto, rispettivamente un vaso, contenente rami, e decorazioni floreali più originali del solito; sono nudi invece i finali del quarto atto, senza alcuna cornice finale data l'assenza totale di spazio sulla facciata, e del quinto atto, per la stessa ragione); cornici più piccole (sempre motivi floreali stilizzati o simili, in serie doppia o unica a seconda dello spazio) a mo' di riempitivo di facciata alla fine di alcune scene (p. 32, 41, 74, 94, 144) e sotto la titolazione dell'*Argomento*, oltre a fine elenco di personaggi del prologo e dell'opera.

Numeri: [n. libretti Sartori] 13783

Impronta: · noac soe- s.t. SaPr (3) 1639 (A) - *Var. B*

---

<sup>315</sup> Stemma dei Pannilini di Siena, «inquartato: nel 1° e 4° d'azzurro, alla fascia accompagnata in capo da una stella a otto (o sei) punte e in punta da una testa di leopardo, il tutto d'oro; nel 2° e 3° inquartato d'oro e d'azzurro, alla stella del secondo nel 1° e 4°, e al monte di sei cime del primo nel 2° e 3°», cfr. <http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=3830>.

#### TESTIMONI NOTI:

(per i segni manoscritti trovati sui testimoni, si rimanda direttamente alle note in apparato; ulteriori segni manoscritti non legati al testo del dramma vengono esplicitati qui di seguito)

Variante A (1639, colophon 1638):

- M** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 3.6.152  
- macchia blu sul frontespizio;  
- correzione a penna del titolo corrente a p. 109, che presenta in tutte le stampe un errore nel numero d'atto segnalato (il terzo invece del quarto): è barrata la parola *terzo* (sott. *atto*), aggiungendo a fianco *quarto*.
- F** = Milano, Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici, 2026 - E.VII 16  
- nessuna carta di guardia, a parte le facciate incollate alla copertina (inserite legandole ai fascicoli più esterni all'inizio e alla fine, cioè tra c. b8v e p. 1 e tra pp. 160 e 161, con legature di spago *ad hoc* tra c. b3v e b4r e tra pp. 168 e 169; tuttavia risultano pericolanti, oltre prevedibilmente ai fogli delle pp. [1-32] e pp. 161- c. L6v, anche quelli delle pp. 1-14 e pp. 145-160);  
- mutilo delle pp. [3-14] cioè di *Dedica*, Avvertimenti ai lettori (errata corrige), *Argomento*, tutti appartenenti al fascicolo *a* (le carte rimanenti del fascicolo sono legate al fascicolo *b* da incollatura, così come anche pp. 162/3 e pp. 164/5, forse per la caduta in origine delle ultime carte dell'ultimo fascicolo L);  
- segni di vandalismo con tagli netti (di taglierino?) in particolare tra pp. 117 e 160 e frequenti segni di tarlo vicino alla legatura, nei pressi del margine inferiore.
- V** = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Dramm.Allacci.148(int.5)  
- posizione: quinta all'interno di una miscellanea (ordinata per ordine alfabetico, dopo *Gli inganni*, *Iephte*, *Idolatria sprezzata*, *Intrico*, come segnalato da un foglietto legato con incollatura prima del frontespizio del primo dramma, dopo 1 c. bianca di guardia);  
- segni manoscritti:  
> p. 101: scarabocchi sul margine esterno e macchia (anche su p. 100)  
> c. L7r: «A di IV gennaio 1654 è stato trovato in mia stanza questo libro. / Andreas Rof.//» (difficile lettura dell'ultima parola)  
> c. L8v: scarabocchi, prove di penna, di difficile lettura, come «Il vostro / R† Meg», in verticale «11 20 20», in orizzontale «10 10 20 21»; sulle ultime 4 carte del fascicolo L si trova anche una macchia d'umido in basso a destra.
- B** = Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, FS3 33.04.20  
- mutilo da p. 161 compresa in poi (cioè delle pagine appartenenti al fascicolo L), con una sola carta di guardia prima della copertina; fascicolo *a* pericolante, prossimo a staccarsi; segni di rifilatura.
- C** = Roma, Biblioteca Casanatense, Comm.337.3  
- posizione: terza all'interno di un volume miscelaneo di *Pastorali* (indice a c. 3r), di cui la prima è *Elpina* di Vincenzo Giusti e la seconda *Fillino* di Paolo Bozzi (si rilevano tracce manoscritte sul verso dell'ultima facciata e sul frontespizio del secondo dramma); aggiunta di un verso manoscritto in fondo a p. 131, con grafia

non autografa, «e do altr casset», seguendo (con un errore, *altr* invece di *altre*) l'istruzione dell'errata corrige a inizio libro

- E** = Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 90.D.12  
- posizione: prima all'interno di un cofanetto miscelaneo di pastorali di fine Cinquecento/primo Seicento:  
1- *Ismenia* — G.B. Andreini 2- *Astrea* — G. Villifranchi 3- *Sileno* — A. Turamini  
4- *Il contrasto amoroso* — M. Manfredi

Variante B (1639, senza colophon):

- P** = Bologna, Biblioteca d'Arte e di Storia di San Giorgio in Poggiale, Ambrosini 0000679 0000  
- assente il colophon finale sul verso di p. 171;  
- mutilo delle cc. b8r-v con il "coro" finale del prologo (mutilazione 'mimetizzata' con un taglio accurato) e della c. L8 (bianca);  
- legatura in cartone, dorso rinforzato con pergamena;  
- segni di rifilatura

## Principi di trascrizione

Il testo dell'*Ismenia* – così come tutti i testi, non solo andreiniani, qui citati da opere non consultate in edizioni moderne – è stato sottoposto a un sobrio ammodernamento, secondo i criteri sotto esposti:

- si procede a normalizzare secondo le consuetudini moderne l'uso delle maiuscole (salvo nei casi in cui le parole assumano particolare enfasi o valore di personificazione), di accenti e apostrofi, quando necessario anche univendo o separando le parole, specie se è chiaro che si tratta di un mero refuso di stampa;
- come regola generale per le parti dialettali, si sono accentati i polisillabi tronchi terminanti in vocale, in particolare gli infiniti tronchi, dove si preferisce evitare la soluzione (pur incontrata in alcune edizioni moderne) di accento+apostrofo; si è inoltre cercato di accentare le parole non piane nei casi in cui possano esserci dubbi di pronuncia da parte di un lettore non specialista, in modo tale da facilitare la lettura, per non dire addirittura l'eventuale recitazione, del testo, tuttavia risparmiando al lettore (e all'editrice) un'accentazione a tappeto in presenza, per esempio, di rime chiaramente sdruciole collocate in serie (per esempio in *Ismenia* I, 2); si sono accentate anche in sillaba tonica le parole piane che, soprattutto nel veneziano, vedono la caduta della consonante intervocalica successiva (per es. *fradèi*, *slanegàò*); nel bolognese, si segna con un apostrofo la caduta di vocali interne alla parola;

- pur nello sforzo di restare il più possibile fedeli all'uso dell'autore, si sfortisce l'uso pleonastico della punteggiatura,<sup>316</sup> riconducendola all'uso moderno (in particolare, per Andreini, si è regolarizzato il ricorso a: 1. la virgola prima della congiunzione *e* e del *che* pronome relativo o congiunzione; 2. il punto e virgola, spesso interscambiabile con i due punti; 3. il punto fermo al posto della virgola o del punto e virgola);
- si rende *et* con *e/ed* davanti a vocale *e*;
- si sono sciolte le abbreviazioni (per la sigla tironiana & si seguono le stesse regole di *et*);
- si è eliminata l'*h* etimologica e paraetimologica, se non quando prevista dall'uso moderno (eliminandola anche in presenza di digrammi come quelli di *choro* o *theatro*), eventualmente dando luogo a legamenti come *talora*, *qualora*, *ognora* e *alora* e normalizzando l'impiego della *h* anche nelle interiezioni, nelle esclamazioni (aggiungendola, dove necessario) e nelle forme coniugate del verbo *avere* che la richiedono; nei dialetti si è lasciata però l'oscillazione nelle forme del paradigma del verbo *avere*, con gli allomorfi /gav/ ~ /g/, cfr. *go*, *ga*, *ga*; *gavemo*, *gavé*, *ga*, forme che in teoria si possono analizzare in *g'(h)ò*, *g'(h)a*, ecc.; inoltre per le situazioni che vedono *che* apostrofato (*ch'*) seguito da una forma del verbo *avere* iniziante con *h*, si preferisce mantenere la *h* in entrambe le parole, per omogeneità anche con le forme equivalenti nelle parti dialettali, per es. *gh'ha*, evidenziando cioè la pronuncia occlusiva velare sonora; infine, nei dialetti in particolare si usa l'*h* con valore diacritico tra *c* e *g* o *ch* e *gh*, ossia tra suono palatale e occlusivo velare (cioè *tucc*, *soldacc* contro *poch*, *logh*), specie in posizione finale di parola o dove la pronuncia non sia desumibile dal contesto, riportato alle regole fonetiche moderne (per esempio quindi si è invece tolta la *h* dopo *g* in parole come *vag(h)a*, dove la presenza della *a* basta a rivelare l'occlusiva velare sonora);
- *-ij* in posizione finale è reso con *-i/-ii* a seconda dell'uso moderno (qualche eccezione si rileva per le parti dialettali, dove per esempio *-j* può avere valore consonantico, o *-ij* – reso con una *î* in sillaba atona o una *ì* accentata in sillaba tonica – rilevare una vocale 'lunga' con valore distintivo, per esempio, tra singolare e plurale);
- si rende il gruppo *ti/tti/zzi+vocale* con *zi+vocale*;
- si distingue tra *u* e *v*;
- si preferisce l'univerbazione in casi come *me 'n > men*, *ve 'l > vel* e simili, nell'italiano letterario' (secondo l'indicazione dello stesso autore nell'errata corrige, dove chiede di correggere un *me n'* in *men*), mentre si lascia l'oscillazione tra univerbazione e separazione delle parole nelle parti dialettali, pur cercando sempre di ricondurre la trascrizione (anche in termini di punteggiatura, apostrofi, accenti, univerbazione/separazione delle parole) a una base 'grammaticale' comune, almeno nei casi in cui risulta evidente (per esempio risolvendo le varie occorrenze di *t'ie* o *tiè* nel più 'corretto' *ti è*, 'tu sei', oppure trascrivendo sempre *lè* con *l'è*, o l'occasionale *d'aspò* con *daspò*, o univerbandando sempre le forme di preposizioni articolate derivate da *intus*, talvolta nell'originale scritte in un'errata' forma analitica, es. *in t'al*<sup>317</sup>);

<sup>316</sup> Si è creduto in tal modo di rispettare l'indicazione espressa negli iniziali "Avvertimenti ai lettori" (cc. a3r-v) della stampa del dramma, dove, subito prima dell'*imprimatur*, si dà un elenco di errata corrige (che si è proceduto a integrare direttamente nel testo critico) rispettivamente aperto e chiuso da quanto segue:

«Lettore amorevole, umana cosa è l'errare; sono scorsi in quest'opera i sottonotati errori, perché la stampa ne è madre; scusali pertanto, e ponendo le virgole e punti a' suoi luoghi.

[Segue lista con indicazioni di pagina, n. verso, errata e corrigenda]

V.D. Ludovicus Modronus pœnit in metrop. Bonon. pro eminentiss. ac reverendiss. Card. Archiepisc.

*Imprimatur*

Fr. Hieron. Onuphr. pro reverendiss. P. Inq. Bon.».

<sup>317</sup> Su *int*, cfr. ROHLFS, *Grammatica storica...*, cit., vol. III: *Sintassi e formazione delle parole*, pp. 227-230.



assenti tra le parole, la disposizione degli apostrofi, ecc. (per es. ‘Ben con’ invece di ‘Bencon’, ‘del giudizio’ al posto di ‘delgiudizio’...)

- il corsivo evidenzia le indicazioni di rumori particolari nel testo riferite ad azioni compiute dal personaggio (tra parentesi) e le didascalie;
- per onestà intellettuale, si segnala di aver incontrato difficoltà davanti ai primi versi della scena III, 3 (precisamente per le parole *litigio/sitigio* e *appendo/aprendo*), a distinguere *de visu* nei testimoni quali correzioni siano state apposte a mano o invece attraverso un carattere a stampa inchiostro e poi impresso sulla pagina; si è cercato comunque di fornire in apparato quelle che potrebbero essere le soluzioni più probabili, secondo l’opinione non solo di chi scrive ma anche dei bibliotecari e dei funzionari addetti alle biblioteche dove sono conservati i vari testimoni, che pure si sono talvolta espressi avanzando dubbi e pareri contrastanti;
- la traduzione, fornita in sede di commento per le parti dialettali, serve solo a fornire un orientamento per la fruizione dell’originale, conservando qualche volta termini tecnici o metafore di trasparenza non immediata;<sup>319</sup>
- la trascrizione è interpretativa; l’apparato critico è positivo, e si indicano con:

< >                      Le parentesi uncinate, nel testo critico, indicano integrazioni (intese come aggiunte) congetturali dell’editrice.\*

[ ]                      Le parentesi quadre:  
- nel testo critico, indicano interventi di correzioni di refusi;  
- vicino al titolo con l’indicazione del numero di scena, servono solo per ricordare più comodamente a che atto/scena ci si trovi, per es. SCENA PRIMA [I, 1];  
- in apparato, la parentesi quadra chiusa ] separa la lezione assunta a testo (a sinistra) dall’elenco (a destra) di lezioni riscontrate nei vari testimoni, ciascuna seguita dalla lista delle sigle dei testimoni che la riportano.

{ }                      Le parentesi graffe, nel testo critico, indicano parole/lettere che l’editrice ritiene siano congetturalmente da espungere.\*

abcde                      Parole/lettere sottolineate da puntini sono di lettura incerta nell’originale (senza corrispondenza numerica precisa tra il numero di ‘puntini’ e il numero di lettere di difficile lettura).

\* Per economicità, in caso di integrazioni ed espunzioni congetturali dell’editrice, si pongono solo le dovute parentesi nel testo critico, senza alcun rimando all’apparato, considerando evidente che in tali situazioni la congettura dell’editrice rappresenti una deviazione da un testo tradito universalmente concorde nell’errore.

---

<sup>319</sup> Per questa nota al testo, anche nella formulazione dei criteri di trascrizione, importante è stato l’esempio di Lucia Lazzerini nell’edizione di CALMO, *La Spagnolàs commedia*, cit., p. 14 e pp. 195-205 (introduzione e nota al testo).



**TESTO:**  
***ISMENIA***



<Frontespizio>

**ISMENIA, | OPERA REALE | E PASTORALE**

dedicata | all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor | GIOVAN BATTISTA GORI PANELINI |  
VICELEGATO DI BOLOGNA | DA GIOVAN BATTISTA ANDREINI.

In BOLOGNA, per Nicolò Tebaldini 1639.  
Con licenza de' superiori.

<Dedica>

Illustrissimo e Reverendissimo Signor Patron Colendissimo,  
con la penna alle stampe, con la lingua ai teatri scrissi e trattai sceniche imitazioni, essercitando sino dalla mia prima gioventù questi virtuosi trattenimenti, onde l'esperienza m'ha fatto conoscere quanto la vaghezza e la varietà siano necessarie in queste azioni, per convincere il diletto di chi legge e spetta la presente pastorale, che quanto appartiene al mio talento spero sia riuscita e di nodo, e di scioglimento non ordinario. Desiderando sacrarla all'eternità, l'appoggio e raccomando alla protezione di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima come faccio con ogni atto di riverenza dono alla sua gentilezza, che servirà per temperare talvolta il rigore degli studi seri con il piacevole di questo componimento. Si compiaccia fra tanto di accettarla e gradirla, mentre con ogni affetto riverente supplice me le inchino e gli auguro il colmo delle felicità. Di Bologna li 15 marzo 1639.  
Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima  
umilissimo e devotissimo servitore  
Giovan Battista Andreini.

## *Argomento dell'opera*

La maggiore fra l'isole d'Europa è quella che dalla bianchezza delle sue riviere fu ne' più antichi tempi chiamata Albione, e che poi da' Britoni abitata tenne per lungo corso d'anni il nome di Bretagna, altre volte Anglia, e finalmente Inghilterra chiamata. Contiene il margine di quest'ampio suolo dui grandi e poderosi regni; il primo da cui tutta l'isola riceve il nome è detto il regno d'Inghilterra, e comprende tutto il territorio che dal fiume Tueda all'onde dell'Oceano a mezzogiorno si calca. Il secondo è il regno della Scozia, il quale possiede ciò che dal detto fiume alle marine sponde poste a settentrione si estende. Circa mille anni adietro era signore di questo regno Aidano, che solo nella serie dei re scozesi ebbe il titolo di Grande. Erano all'animo augusto di quest'eroe angusti i confini di Cornubia e Uvalia. Tutta la massa del terreno che sopravanza alla superficie del Britanico Oceano non poteva servire se non per punto o centro all'ampio giro ove aspirava dilattare la circonferenza d'una vastissima monarchia. Regnava a' suoi tempi nell'Inghilterra Cazimiro, il Felice, titolo lusinghiero, donatogli dalla pace, la qual come in asillo sicuro dagli oltraggi di guerra si era trattenuta molti lustri in questo florido regno. L'assistenza di questa dea l'avea renduto colmo d'ogni dovizia, onde l'opulenti ricchezze incitavano i popoli a continui giuochi, conviti e feste, e gli facevano dimenticare affatto gli essercizi di Marte, il che rendeva le forze del paese altrettanto deboli quanto erano vigorose quelle della Scozia, di continuo essercitata ne' maneggi dell'arme. Scoperse lo sagace Aidano con l'occhiale della politica il suo vantaggio, e per non mancare a se medesimo deliberò di occupare il regno del vicino, e con l'oro di due corone formare un superbissimo diadema per l'alt<e>ro suo capo. Venne, vide e vinse; né si tosto compar[v]ero<sup>320</sup> a vista dell'alte mura di Londra le sue bandiere, che i torrioni custoditori di quella regia, prostrati, lasciarono l'ingresso libero all'armi vittoriose, che penetrate alla soglia del palazzo reale uccisero il re, mentre invano tentava d'impedirgli il furioso corso. Era moglie dell'ucciso Cazimiro Ismenia, la sapiente, la maga. Costei, veduto l'eccidio della patria, e con la morte del marito la distruzione del regno, per non andare legata a magnificare il trionfo del vittorioso nemico, diè di piglio all'infante Ermilinda, che unica figlia le rimaneva, e con veloce passo corse al fiume Tamigi, seguita solo dalla fida nutrice, e, salite sul primo vascello che gli si offerse, fecero spiegar le vele al vento, che mosso a pietà delle fugaci principesse con impetuoso, ma favorevole soffio spinse il leggiero legno all'isola d'Ibernia, e prese terra nella più remota e selvaggia parte di lei, i cui abitatori, pregiandosi d'una pura libertà ad imitazione degli antichi Arcadi della Morea, menavano vita pastorale, e chiamavano anch'essi questo lor paese Arcadia. Furono le smarite donne ricevute con ogni atto benigno dai cortesi abitatori, che le providero e di stanza e di vitto, se non uguale alla real condizione, almeno proporzionato alla generosità degli animi loro. Prese alquanto di ristoro l'animo travagliato della regina, reputando questa solitudine molto atta per essercitarvi il rigore della sua vendetta con la possanza delle tartaree note, con le quali agitava a suo piacere gli elementi; e a fine di potere più libera operare consegnò l'infante Ermilinda a certe ninfe, che sacrate a Diana obediavano alle caste leggi di quella dea, sprezzando i decreti d'Amore e i dilette di Venere. Poscia con la nutrice, anch'ella delle magiche arti intelligente, si ridusse nelle più alpestre e inabitate balze del contorno, ove a forza d'incanto fé sorgere della cima d'un sasso rocca inespugnabile di lucidissimo acciaio; e per renderla più terribile e tremenda gli diede il funesto titolo di Carcere mortale, ponendo sopra l'arco della ferrea porta questa iscrizione:

---

<sup>320</sup> comparvero] comparnero B C E F M P V

*Questa prigion di morte  
fia del sangue di Scozia ultima sorte.*

Era presidiata la tremenda fortezza da un<a> falange d'inferral soldatesca, e custodivano le frontiere e i passi molte squadre di satiri e d'uomini selvaggi, che rendevano questa abitazione sicurissima per l'adirata regina, ove senza esser da niuno interrotta essercitava l'arte di Zoroastro, col cui potere costrinse le tre Erine infernali a dar di piglio alle faci, ai serpenti, e gir volando alla famosa corte di Francia per accendere nel bellicoso seno di quel generoso re fiamme guerriere, incitandolo al passaggio dell'Inghilterra a fine <di> levare al re della Scozia il non ancora stabilito acquisto. Non diede il solecito re tempo al consiglio di maturar coi discorsi le risoluzioni di così importante negozio. Ma fatto dare fiato alle trombe, senza spiegare il fine, raccolse innumerabil quantità di combattenti, e fattosi lor guida gli condusse alle sponde dell'oceano, che trovate cinte da centinaia di concavi legni al suo cenno comparsi, fece insieme con l'essercito tragitto all'isola d'Inghilterra. Lo sbarco improvviso di tanti armati fece tremare chi dianzi impauriva altrui, fuggò chi diè la caccia, e gli uccisi fecero le lor vendette, ché traversando i sentieri agli uccisori gl'impedivano il poter fuggire la sovrastante morte. Solo il vecchio Aidano, con Filandro unico figlio, e pochi altri famigliari puotero su le schiene di veloci corritori giungere a salvarsi entro a' confini della Scozia, ove fecero a un tratto estinguere i fuochi che per allegrezza del nuovo impero acquistato si accendevano su le piazze di tutto il regno. Dall'altra parte il franco re, veduti e dispersi e distrutti i nemici, si diede alla cura di presidiar le fortezze, e assodato con buon ordine il nuovo possesso ritornò trionfante alla sua illustre regia, con animo deliberato di voler tentare alla stagione di primavera la conquista del rimanente dell'isola; pervenne con tal disegno all'orecchio del sagace A{r}idano, il quale trovandosi molto debole per resistere a così sproporzionata forza pensò di voler col mezzo dell'umiltà placar quell'ira che lo minacciava dell'ultimo estermio, onde risolse di mandare dui ambasciatori alla corte di Francia a pregare con ogni atto di sommissione il vittorioso re che si compiaccia di non turbargli il possesso dell'antico suo regno, offerendogli in recognizione di tanto beneficio perpetua obediensa e annuo tributo, e per pegno della sua fedeltà l'unico figlio ostaggio. Era capo dell'ambasciata un certo dottore italiano, di patria bolognese, quale ancora nel real consiglio di Scozia teneva il primo loco; suo collega era un cavagliere scozese, il cui valore l'aveva alzato al grado di capitano generale di tutto il regno. A questi dui personaggi aveva consegnato il prencipe figliuolo, ma travestito di abito disuguale alla sua condizione, che lo rendeva incognito per iscoprirlo poi, quando assodato il negozio, conforme il desiderio del lor signore, sarà bisogno di consegnarlo. Erano a pena saliti i tre personaggi sopra un grosso e ben armato vassello, che da cento e più legni corteggiato alle francesi sponde s'accostava, quando alla maga Ismenia per mezzo delle infernali spie giunse l'avviso. Costei, credendosi che il mare potesse de' suoi danni esser unico vendicatore, comandò all'oceano che inalzasse i monti di bagnati [u]mori<sup>321</sup> e dalle mobili balze precipitasse i sbaragliati legni nelle salse voragini; parve all'ora che il cielo, mosso a pietà degl'infelici scozesi, con fiammeggianti lampi e folgori minacciassero di seccare tutto il bagnato del mare, soffi di venti, dibattimenti d'onde, tuoni, lampi e tempeste scompigliarono così la ben ordinata schiera delle navi, che senza poter l'una dall'altra aver soccorso, cadero prigioniere de' pesci; solo il real britone puote ad onta degl'impetuosi venti sopra gl'inequali e fluttuosi globi sostenersi a gala. Già gli arbori franti e le sdruscite doghe gli levavano ogni speme di salvezza, quand'ecco un amico soffio d'aquilone lo spinse alle riviere d'Ibernia; e appunto in quell[a] parte<sup>322</sup> ove dianzi era

---

<sup>321</sup> humori] hnmori B C E F M P V

<sup>322</sup> in quella parte] in quelle parte B C E F M P V

pervenuta la regina Ismenia. Smontarono i tre personaggi, e da cortesi pastori furono anch'essi con ogn'atto d'umanità ricevuti e ristorati; onde considerando alla rivoluzione dello stato scozese e all'ira de' cieli deliberarono di non più tentar la fortuna per ritornare alle paterne rive, ma di fermarsi in questo loco e godere con queste pure genti una continua e libera pace; e tanto più gli dispose a questo l'essersi il prencipe Filandro invesciato nell'amore della vaga Ermilinda, e il guerriero Learco della graziosa Nisa; e, desiderosi di unirsi a queste con i nodi d'Imeneo, solo gli ostava la legge del Paese, che proibiva il celebrar nozze con persone straniere, se prima non rinonciavano a le leggi e costumi delle patrie natie e, vestiti di abito pastorale, non si facevano cittadini di questa boschereccia repubblica, giurando esser fedeli difensori della sua cara e amata libertà; il qual giuramento si faceva con solenn[i]<sup>323</sup> cerimonie in mano del sacerdote. Questa funzione da farsi per il prencipe Filandro e i due ambasciatori sarà la introduzione del presente sogetto, il cui progresso rappresenterà quanto andrà succedendo.

---

<sup>323</sup> solenni] solenne B C E F M P V

## *Personaggi del prologo*

GIUNONE.

VENERE.

AMORE.

VERNO.

BOREA.

AQUILONE.

EOLO.

ZEFIRO.

FLORA.

CORO DI VENTARELLI.

## *Personaggi dell'opera*

ISMENIA maga regina d'Inghilterra

ERMILINDA figlia d'Ismenia in abito di ninfa detta LILLA

FILANDRO principe di Scozia <detto TIRINTO>

LEARCO generale dell'armi scozesi <detto SIRENO>

CARCIOFALO Balestroni Dottore <detto MONTANO> } ambasciatori

PANTALONE veneziano.

PEDROLINO

ARLECHINO } servi del principe.

BERNETTA

RUSPICANO mago scozese.

ULFONE

GRIGNACCO } satiri.

RAMPACCIO

ALBONE

SACERDOTE.

NISA ninfa d'Irlanda.

VENERE.

CUPIDO.

CORO di pastorelli.

CORO di pescatori.

## *Prologo*

*Giunone irata.*

*Giunone apparirà in cielo fra splendori e Venere sopra il suo carro, tirata dalle colombe, sarà in terra e con tutti gli altri.*

GIUNONE	Nel più odiato clima che fra i due poli e fra l'ocaso e l'orto abbia del gran Tonante la consorte Giunon, ché son io quella, irata e furibonda or mi tra[s]porto <sup>324</sup> .	5
	Non vengo già per appagar la vista con l'infausto spettacolo, ma grato, che per memoria de la mia vendetta, conserva ancor quest'infelice sito; ma, perché so ch'in breve	10
	Citerea col suo figlio compariranno in questo algente speco, dal ciel discendo ad abbocarmi seco.	
VENERE	Tra porpore di rose comparir chioma d'oro	15
	di lucido diadema incoronata, fa creder già che d'oriente uscita l'amatrice di Cefalo, e ridente, per condur vago il dì sia comparita.	20
	Ma che veggio? Che scorgo? Questa, che il mondo adorna di sì chiaro splendore, non è però, non <sup>325</sup> è la vaga sposa di colui ch'esclamando	25
	l'acerba morte del figliuol divenne strepitosa cicala, ma ben la somma dea figlia del gran Saturno, e di Giove sovran sposa e sorella, regina de le sfere,	30
	de' capi coronati suprema imperatrice e monarchessa de' mondani regni. Come, o mia diva, sei per diverso camin qui pervenuta, prevenendo il mio arrivo	35

---

<sup>324</sup> trasporto] trapporto B C E F M P V

<sup>325</sup> non] non B C F V, nou E M P



a quest'Arcadia, ov'io  
 di giungervi d'occulto ebbi d[e]sio<sup>326</sup>?  
 In questa solitudine remota  
 io talor mi ritiro 40  
 per goder sequestrata  
 de le cure mordaci almo riposo.  
 Quest'angolo d'Irlanda,  
 questa ibernica spiaggia,  
 i cui abitatori 45  
 sono tutti pastori,  
 sappi, o mia dea sublime,  
 che ne l'età più ve[c]chia<sup>327</sup>  
 a me fu sacra, e al mio figlio Amore;  
 io questa parte amata, 50  
 questo loco gradito  
 privilegiavi (onta di freddo cielo  
 e d'agghiacciato polo),  
 ch'in verdeggianti e florida riviera  
 passeggio eterno v'ha la Primavera. 55  
 Tempo è già ch'io tralasci  
 di favellar con te, mia nobil diva.  
 Perciò volgendo in giro  
 gli occhi, e saluto e miro  
 le mie sempre felici 60  
 iberniche {e} pendici.  
 Ma qual ardir, qual temeraria possa  
 d'ins[u]ltuoso<sup>328</sup> verno,  
 ad onta mia, coprìo le rose e i fiori  
 di nevosi candori? 65

GIUNONE

Serenissima stella,  
 che di Febo rassembri  
 vivacissima face,  
 scaccia il duolo improvviso  
 che di tenebre offusca il tuo bel viso. 70  
 Certa son io che quando a pien saprai  
 qual di sì gran portento  
 stata sia la cagione  
 ch'ad onta e sdegno non l'apprenderai.  
 Questo sì vago e florido confine, 75  
 qual ben guardata rocca  
 da l'assedio di brine e giacci e nevi,  
 che gli ampi mari e le campagne intorno  
 cuoprono, e dagli assalti

<sup>326</sup> desio] dasio B C E F M P V

<sup>327</sup> vecchia] veechia B C E F M P V

<sup>328</sup> insultuoso] insultuoso B C E F M P V

de l'algente aquilon, del borea freddo, 80  
 dal zeffiro soave era diffuso,  
 sì bel posto serbando,  
 con fe' costante a la sua bella sposa,  
 a la madre de' fior Cloride, e Flora,  
 entro a cui si pregiava 85  
 di libertà tranquilla,  
 godendo lieta il passeggiar quei prati,  
 il vagheggiar quei colli,  
 da natu[r]a<sup>329</sup> e dal ciel sì favoriti,  
 e raddoppiando in lor l'ordin de' fiori, 90  
 crescea tributo al ciel di grati odori.  
 Questo giardin stupendo,  
 che da nevosa siepe era recinto,  
 s'offerse agli occhi del marito Giove,  
 mentre rotando giva 95  
 la sesta sfera sua per veder quella  
 parte immensa di te[r]ra<sup>330</sup>  
 a questa parte opposta,  
 e ammirò scoprendo,  
 nel sen di crudo verno, 100  
 lieto nudrirsi un maggio sempiterno.  
 Onde callando ratto  
 per i campi de l'aria  
 pose il divino piè sopra il terreno,  
 a cui facea finissimo smeraldo, 105  
 di fiorifere gemme ricamato,  
 prezioso tapeto.  
 Qui d'un bel mirto a l'ombra  
 Flora trovò, che su le verdi sponde  
 di cristallino rio coglieva i fiori 110  
 per tesserne al suo crin vaga ghirlanda,  
 e di lei invaghito,  
 ogni lusinga, ogn'arte  
 non lasciò per riddurla a' suoi desiri.  
 Io, dagli esploratori 115  
 de la mia gelosia di ciò avvertita,  
 tosto giunsi al mio carro  
 gli argolici pavoni, e in terra venni.  
 Ma, de l'arrivo mio forse presago  
 lo sagace marito, 120  
 pria che scoprissi lui s'era partito.  
 Ond'io già furiosa  
 scorsi l'aria fremendo  
 verso quell'Orse eterne,

<sup>329</sup> natura] natuta B C E F M P V

<sup>330</sup> terra] tetra B C E F M P V





dal vestir pelle irsuta,  
 e dal vaso di foco, 210  
 ch'invano i' porto, poiché 'l suo calore  
 non trattien di mie membra il gran tremore,  
 ognun comprender può che 'l Ver[n]o i' sono<sup>336</sup>.  
 Da la mia fredda reggia  
 il cui trono superbo 215  
 d'acque chiare indurite  
 e traluce e risplende,  
 in guisa tal che toglie  
 al diamante più fin la vista e 'l preggio,  
 men vengo, o dea potente, 220  
 e a te m'inchino umil e ubidente.  
 Mi fu portato avviso  
 dal più gelido e crudo,  
 dal più rigido e fiero  
 vento ch'uscisse mai d'eoalea grota, 225  
 che tuo desir, tua brama  
 è ch'io deponga il novo principato  
 di questa parte ibernica, che dianzi  
 a la mia fredda monarchia donasti,  
 poiché in grazia di Venere tua amica 230  
 render gli vuoi sua libertade antica.  
 A questo tuo commando,  
 o mia signora e diva,  
 nulla repugno e nulla contradico,  
 ecco per ubidirti 235  
 che le rocche di ghiaccio,  
 i baloardi e le trincee di neve  
 demolisco e distruggo,  
 e cedendo il possesso or via men fuggo.  
 Voi, cornacchie gracchianti, 240  
 che brume ognor, che nevi ognor chiamate,  
 cedete il loco a Filomena omai,  
 e qual trombette mie volate inanti.  
 Prima del mio partire,  
 bella copia di dee, m'inchino a voi, 245  
 e riverente e umil congedo prendo.  
 Or parto e meco porto  
 di gelata stagion l'orride asprezze,  
 cedendo il natio loco  
 a l'aria temperata, a le vaghezze. 250

*Partito il Verno fra strepito di venti e tuoni sparirà l'apparato nevoso, mutandosi in verde e fiorito a suon di cuchi e rosignuoli, e si farà volar per l'aria molti uccelletti.*

---

<sup>336</sup> Verno] Veruo B C E F M P V  
 Veruo in base alle errata corrige (che hanno un refuso tipografico n/u).

GIUNONE                      Festeggia or lieta, e godi  
di mia frode amorosa,  
o fortunata Arcadia,  
e dove il giel premea spunti la rosa.  
Quella candida coltre,                      255  
che il tutto nasconde, se n'è sparita,  
già de le fronde il verde,  
e già de' fiori il vago  
risorgon lieti a consolar la vista,  
mentre lieta ancor io faccio partita.                      260

*Partita Giunone comparirà Eolo seguito da Zeffiro e Flora conducendo Amore per la mano, quale avrà la benda degli occhi legata attorno al crine e una ghirlanda di fiori armacollo.*

EOLO                              Eolo son io, de' venti  
il poderoso rege,  
che di nebbie e di nubi  
distruggitor, dissipator m'appello.  
Io l'aria sgombro d'ogni fosco orrore,                      265  
scuopro il seren del cielo,  
apro l'adito al sole  
di consummar, d'annichillar il gielo.  
Conduco or meco il più soave fiato  
che ne la region ventosa alberghi,                      270  
Zeffiro è detto, e sua virtude<sup>337</sup> è tale  
che dona a l'erbe e piante abili umori  
da produr frondi e fiori;  
eccovi ancora il figlio  
de la gran dea di Gnido,                      275  
l'amoroso Cupido,  
che sbendatosi gli occhi or se ne viene  
per mirar di novella primavera  
il vago, il bel di queste piaggie amene.

ZEFFIRO                              Zeffiro io son, o bella Citerea,                      280  
come scorger lo puoi  
da la frondosa zona  
che stellata di fior mi fascia i<1> crine,  
che, poiché neve e brine  
sono affatto sparite,                      285  
quivi ri[t]orno<sup>338</sup> in compagnia d'Amore  
per arricchir questa serena parte  
da te sì favorita  
di rose, gelsomini, gigli, amaranti,  
di viole odorifere e d'accanti.                      290

<sup>337</sup> virtude] virtude B C F V, vlrude E M P

<sup>338</sup> ritorno] rirorno B C E F M P V



amati riamate,  
 belle ninfe pregiate,  
 se mai trovate amante  
 di fe' vario e incostante,  
 ricorrete da me, ch'un sospir solo 340  
 avrà forza e potere  
 di scacciarvi dal cor l'affanno e 'l duolo.

FLORA

Or che Giunon gelosa  
 il furor ha deposto,  
 mercé di quella dea 345  
 ch'ebbe col pomo d'oro insieme il vanto  
 de la prima beltà fra le più belle;  
 or ch'è scacciato il Verno  
 e ch'io chiamata da sì duro essiglio  
 torno fastosa a rigoder l'amate 350  
 piaggie, che pria mi furo  
 da la madre d'Amor date in governo,  
 ecco lieta giungendo,  
 quei sacri numi a riverir m'inch<i>no,  
 ch'in cielo, in terra, in mare 355  
 han dominio e possanza,  
 e mille grazie e mille onor gli rendo.  
 Rivolta poscia a voi, fiorite spiagge,  
 ombrose selve e verdeggianti colli,  
 voi, cristalline linfe, 360  
 rivi limpidi [e]<sup>340</sup> chiari,  
 in cui tempro talor gli estivi ardori,  
 e voi, ninfe e pastori,  
 saluto lieta e, d'allegrezza in segno,  
 questo curvato lembo 365  
 pieno di rose e fiori  
 su l'erbe spargerò teneri e molli  
 per invaghir i piani, i monti e i colli.

*Alcuni Venti fanciulli cantando i seguenti versi faranno un balletto all'aria del canto loro,  
 mentre Flora semina i fiori:*

Or che rinfioransi  
 quest'erbe tenere, 370  
 danzino i z[e]ffiri<sup>341</sup>  
 a onor di Venere.

I prati tornano  
 e lieti e floridi,  
 poiché s'adornano 375

<sup>340</sup> e] c B C E F M P V

<sup>341</sup> zeffiri] zaffiri B C E F M P V



mercé di Cloridi.

Il verno fugasi,  
le nevi sgombrino,  
il ghiaccio strugasi,  
le frondi adombrino. 380

Gli augei per l'aria  
già cantar odonsi,  
ché di temperie  
serena godonsi.

I pesci guizzano 385  
per l'onda limpida,  
i greggi pascono  
l'erbe odorifere.

Di fiori vari 390  
le ninfe adornansi,  
i pastor miranle  
e innamoransi.

Or noi lietissimi  
la vaga femina 395  
seguiam levissimi  
ove i fior semina.

*Il fine del prologo.*

## *Atto primo*

### **Scena Prima [I, 1]**

*Coro di ninfe e pastori cantando, sacerdote del tempio, Filandro, Learco e Dottore*

CORO	O vita fortunata, o pastoral diletto, per cui l'antro è palagio, il prato è letto. Povertà desiata, povertà tesoriera, 5 ch'in eccelsa minera avezzar l'occhio suole de la luna a l'argento, a l'or del sole. Itene, o regi, altronde; qui son porpore i velli, 10 e son troni real le verd[i] <sup>342</sup> sponde.
SACERDOTE	Voi, che splendenti d'or, guerrieri illustri, lo sembiante d'Apol ne' raggi avete e che ne' brandi assomigliate a Marte, deh lasciate in disparte 15 le solite bravure, e l'ire acerbe e dure, e con voglie divote ditemi pria la patria, il nome, i riti, e qual vi spinge a noi felice sorte. 20 Poscia il calle tracciando, ch'al delubro di Cinzia ne conduce, con lieti canti andiamo, e là pastori poi vi coroniamo.
FILANDRO	A le porpore, agli ostri, a' scettri, a l'armi, 25 più che a' vomeri, a' rastri e a le cure degli armenti e de' greggi, nacqui del re di Scozia unico figlio, qual di Filandro, il zio, mi pose il nome, e m'avezzò ne la più fresca etade 30 le membra ancor crescenti a guerrieri sudori, e l'alma accese a marziali ardori. Né d'uopo fu ch'a region remote, sotto campion straniero, 35 le bellicose regole apprendessi; ch'egli mastro severo, fatta scola di Marte Anglia tutta,

---

<sup>342</sup> verdi] verde B C E F M P V

colà m'instrusse in marziali agoni,  
 e tra feroci assalti, 40  
 coraggiose e nobili difese,  
 alti consigli e stratagemmi accorti,  
 sangue, ruine e morti,  
 in brev'età prode guerrier mi rese.  
 Già per influsso di guerriera stella, 45  
 al gran padre Aidano,  
 seconda, favorevole e benigna,  
 da l'essercito suo possente e forte,  
 con battaglia ostinata  
 fu degl'inglesi il campo, e anco il rege, 50  
 suo nemico mortal, vinto e ucciso.  
 Così de l'Albion l'antico regno,  
 ne lo stato primiero  
 si riunì sotto il paterno impero,  
 ond' il mio genitore, 55  
 di gemine corone, e trionfali,  
 ornando il crin d'argento,  
 lieta pace godeasi, almo contento,  
 quand' ecco alti tumulti  
 suscita di repente il re de' Galli, 60  
 e con dannosi insulti  
 le candide riviere assale e prende,  
 e, l'isola scorrendo in ogni lato,  
 i luoghi inespugnabili sorprende.  
 Già dagli angli confini 65  
 di Cornubia e d'Uvalia,  
 oltre al fiume Tueda,  
 l'armi e 'l dominio de' Scozzesi caccia;  
 non lenta qui di sue vittorie il corso  
 l'ardito Gallo, anzi vie sempre ardito, 70  
 minaccia di levar l'antico trono  
 ereditario al nostro sangue regio;  
 ond' il misero padre,  
 cedendo al Fato avverso,  
 dispone di mandar supplici al Giglio 75  
 oratori eloquenti,  
 per impetrar ch' almeno  
 de la Scozia pacifico il possesso  
 con onesto tributo  
 dal trionfante re gli sia concesso, 80  
 e me, unico figlio,  
 a cotant'uopo, a tanta  
 necessità reale,  
 per ostaggio e per pegno  
 di fedeltà mandando, 85  
 sovra triremme aurata,  
 accompagnata da ben cento vele,  
 espone al vento, e al mar vario e crudele.

Ma sorte ria, ch'ognor declina al peggio,  
 l'aura placida e cheta 90  
 e 'l zefiro soave  
 cangia in ostro turbato  
 e in aquilone irato,  
 fa la calma procella  
 che le cresse del mar onde tremanti 95  
 partoriscono monti alti e cozzanti.  
 Già, già vegg'io sommerso  
 ogni seguace legno;  
 già, già colmo di sdegno  
 squarcia il vento crudele 100  
 le nostre erranti vele;  
 già da' scogli e da l'onda  
 vien fracassata e rotta  
 la nave regia, e quasi esca de' pesci  
 tutti andavamo, quando 105  
 un soffio d'ostro impetuoso e fiero  
 a trasportar ne viene  
 su questo lido, in queste piaggie amene.  
 Qui solo Natura  
 tien lo scettro e governa; 110  
 qui pompa umil e pura  
 fa di se stessa in adornare i siti;  
 abiti, leggi e riti  
 da lei son dati, onde si gode a pieno  
 stato di libertà lieto e sereno: 115  
 ché folle è ben chi crede  
 felice sol chi in maestà risiede.  
 La rosa porporata,  
 perch'è regina, fra le spine è nata;  
 vive ognor fra le spine 120  
 d'insidie e tradimenti,  
 esposto a le ruine,  
 colui che siede in eminente soglio;  
 ché l'uom ch'altri governa a tutti è servo,  
 e solo è vero duce 125  
 chi gli armenti conduce,  
 e solo impera quel che mandra regge,  
 ch'a lo scettro nodoso,  
 al diadema frondoso  
 ubidente ognor s'inchina il gregge. 130  
 Di prencipe e signor più non agogno  
 il grado altiero e vano;  
 ché di pastor lo stato  
 conoscendo felice, anzi beato,  
 fuggo, sprezzo, aborrisco 135  
 le superbe città d'insidie piene,  
 e per stanza perpetua m'elleggo  
 i lieti boschi e le campagne amene.

Or divenuto amante  
 di bellezza sincera, 140  
 di modestia severa,  
 ch' in divino semblante  
 di ninfa alberga e siede,  
 ho qui fermato il piede,  
 né altro più desio, né altro bramo, 145  
 che di legarmi a lei  
 con i nodi imenei.  
 Ma poiché, per divieto  
 di leggi severissime e incorrotte,  
 mai ad alcun straniero 150  
 ninfa d'Irlanda si concede in moglie,  
 se non rinuncia pria  
 condizion, vestito,  
 patria, legge e rito,  
 e divenuto cittadin de' boschi, 155  
 in vita pastorale  
 renda se stesso a la sua donna uguale,  
 ond'io per ottener sì caro dono  
 dal Cielo cortese e pio,  
 da l'amoroso dio, 160  
 ecco tratta in disparte  
 real pompa, e superba,  
 vuo' che porpore, bissi e aurei fregi,  
 saio di bianco lin fugga e dispregi.  
 Già di lorica marziale in vece, 165  
 cinga lanuta pelle  
 il mio dorso e 'l mio seno;  
 non più l'atro veleno  
 d'ambizioso affetto il cor m'ingombra,  
 stato real stimando un sogno, un'ombra. 170

LEARCO

Fervido amante anch'io  
 di ninfa fuggitiva,  
 godo abitar questa selvaggia riva;  
 e se 'n vece di spoglie e di trofei, 175  
 di genti vinte, debellate e dome,  
 il mio crin e le chiome  
 d'abito pastorale adorno rendo,  
 è perché solo intendo  
 lasciar gli sdegni e l'ire,  
 e a le leggi d'Amor sempr'ubbidire. 180  
 Quel Learco son io,  
 che l'impero de l'armi un tempo ressi,  
 sotto gli auspici d'Aidano il Grande,  
 e ne portai vittoriose palme;  
 or ch'invida fortuna, e disleale, 185  
 da l'eminente n'ha ridotti a l'imo,  
 in questa parte stimo

	trovar stabil riposo, e 'n diletto amoroso	190
	servire a la mia Nisa, in compagnia del prencipe Filandro, mio natural signore, ch'è fatto anch'ei pastore, per aggradire a la sua cara Lilla, fruir lunga stagion, vita tranquilla.	195
DOTTORE	In la città dal sippa, dov "sippau al ben v'gnù" s' dis, là dov al fium Sav'na insavona e fa bianca la giara p'r salgar la grossa cettadona, d'i nobil P'lizzún madonna F'lippa a so mari m'ssier Lippa fié al gran duttor d' casa Bal'strona, ch'a' son mo mi quel dess, mi propri, mi l'istess, quel ch'a la mia città do gran splindor, quel ch'al mie parintà fo tant'unor, ch' sol l' mè virtù fan la nostra ballestra trar in su. Mi con l'aver una duzina d'ann, con q'sì fiurida udienza, in la famosa scola d' Bulogna, d' la filosofia liett i secrett e spianà d'ugn lez i gran decret, fatta vular la fama a far saver dal mie saver per tutt, e zà chi d' saver ha vuoia e brama brama sotta d' mi d'esser cundútt, talché (a la fuoza ch' volan li av al bus) da tutt i la' currev'n i zuv'n e i tus. Zà ugn studi d'Italia d' scular s' scola, principiand a quel d' Roma, con Pad'va e Pavia, Perusa, Siena e Pisa, Turin, Z'sena e F'rara, Salern e Parma, Macerata e Ferm, Messina d' Scicilia e fin Palerm. In Franza al s' vudò quel d' Paris, con quel d' Dol e quel d' Mompulier, d' Coors e Potiers, d' Burges e Tornon, d' Valenza, Tolosa e d'Av'gnon. D' Fiandra e d'Alamagna fu abbandunà Arzintina, Colonia, con Erfordia e Basilea, Duaz e Gripoald,	200 205 210 215 220 225 230 235

Indelberga, Inghilstradi,  
 Lovani, con Rostocch e Lipsia siegh,  
 né d' studiant iera r' masa piena  
 la dutturessa Vienna. 240  
 Abbandunà d' Scozia e d' Inghilterra,  
 iera Albordin, Osoni e sant' Andrea,  
 né d' liéz' r ai scular avean più briga  
 Doblin, né Cantabriga.  
 Ugn studi fiurì d' tutta Spagna 245  
 avean piantà, cominzànd a Salamanca,  
 Alcalà, Huesca, Ossunna,  
 Coimbria, Toled,  
 Maiorica, Sivilia,  
 Vaiadolid, Eborà, 250  
 l' Erida, con sequenza  
 la nobil Barzelona e fin Valenza.  
 In Polonia Cracovia,  
 Friburgh in Svevia, Fez in Barbaria,  
 e fin da l' India nova, 255  
 chi studiava int' al Messich fuzì via.  
 Zà ugn città, zà ugn provincia e regn  
 ch' avean d' i studî suo',  
 s' lamintavan fort e d' sevan in sdegn:  
 «L' è un grand error, a intitular Bulogna 260  
 madr d' i studî, e far lié la mazor;  
 lié vol p' r sî ugn unor,  
 lié fa ai altri v' rgogna,  
 lié sola sta in grandezza,  
 lié sola ugn' altra sprezza; 265  
 talché al s' pò dir con verità (tarvò!)  
 questa è madr crudel, ch' la manza i fijuò!»  
 Mi, ch' a' son la cunserva dal giudizi,  
 fié un bel tir da m' strón,  
 p'rché l' invidia un qualch priudizi 270  
 n' appurtass a Bulogna; e in conclusión,  
 a m' r' sulvì d' andar zirànd a tond  
 la machina dal mond,  
 e sustifàr con la bramà presenza  
 e la profonda scienza, 275  
 chi ha vuoia d' veder un mi,  
 chi v'rré da mi imparar,  
 sippa m' estr o scular,  
 azzò chi è fora turnar possa a ca',  
 chi è al so paes i stagga, e n' corra in za. 280  
 Tolta però licenza  
 dal duttrinal collez,  
 e fatt a la Torr Mozza un bel inchin,  
 e a quella dai As' niè, ch' i sta li vicin,  
 a m' astradà vers a la porta F' lis, 285  
 seguità da gran truppa d' scular

furastier e bul'gnis,  
 chi pianzea, chi cridava,  
 chi la man, chi la vesta m' basava, 290  
 pr'gand'm a n' lassar  
 la mia città, per andar ali altr a ins'gnar;  
 mo a la fin, quand a' fu  
 a l'ustaria dal Chiù,  
 a' 'i diè cumià con garb e con crianza,  
 e s'adrizzà al camin vers ala Franza. 295  
 Subit zunt a Paris,  
 a' fu onorà d'la principal lettura,  
 mo qui a' stié puoch mis,  
 no zà p'rché a' n' i avess bona pastura,  
 mo avand udi cuntàr ch'in la Guascogna 300  
 sippa un'altra Bulogna,  
 p'r ved'rla (curiós)  
 d'andar a la so volta m' d'spos,  
 e s' la trovà iust in s'l'urell d'la terra,  
 indritt a l'isolona d'Inghilterra. 305  
 Qui con fest e carezz  
 a' fu inscuntrà dai suo' z'ttadin curtis;  
 e qui dal cert a' m'intardava un pezz,  
 s'un'occasion n' v'gneva,  
 d'andar a visitar altr pais. 310  
 E s' fu ch'al re d' Scozia fort e brav,  
 con armada d' nav  
 e con un t'rib'l essercit in campagna,  
 tutta s' v'lea far so la gran Br'tagna;  
 però quì pop'l accort, 315  
 con gran bravura e inzegn,  
 'i buttavan a terra ugn dissegn.  
 Mo lu, p'r aver unì  
 con la forza al cunsei,  
 sintànd dir ch' mi 320  
 partì d'Italia iera arrivà in st' luogh,  
 al diss: «L'è vint al zuogh,  
 l'è guadagnà sta guerra,  
 purch'al duttur Carciotal Bal'stron  
 vuoia passar d' lung'h in Inghilterra». 325  
 P'rzò al spidiss un par d' favurid  
 sovr a un b'rton, a pr'gar mia eccelenza  
 ch'i vuoia far favor  
 d'andar da lu, con lor,  
 mandand'm una litra d' cr'denza, 330  
 ch' spi'gava al so sens in tal t'nor:  
 «Al modern Solon,  
 al'Aristotil nov, al Ciceron,  
 Demosten, Quintialian d'i nuostr di;  
 al Seleuch, al Menip, al gran Pitagora, 335  
 Parmenid, Anasagora,



al Seneca, al Caton, Biant e Crat,  
 al Meliss, al'Aminta, al Policrat,  
 al Possidoni, al Simmia, al Priscian,  
 al Simach, al'Ulpian, 340  
 al Socrat vivent,  
 al m'estr, al correttor d'ugn sapient,  
 Aidàn re d'i Scuzis  
 manda mill salut e a'gura ben,  
 e supplica ch'al viegna ai suo' país, 345  
 ch'al s'assigura sovr'al so cunsei  
 ch'ugn impresa c'minzà passarà miei».

Mi p'r n' far r'ffi'd  
 a st'onorand invid  
 prest a m'imbarch, e con bon vent in popa 350  
 pass ala mazor isola d'Europa.  
 Qui al'assedi d' Londra trov al re,  
 al qual m'accetta con grandiss'm unor,  
 e m' fa principal so cunsiador. 355  
 Fu po dal mie parer q'sì ben cundutta  
 la guerra, ch'in du ann o poch più  
 Aidàn s'impatrùnì d'l'isola tutta.  
 Al cas ha mo purtà che al re d' Franza,  
 con tremenda possanza, 360  
 viegna, vinza, 'i la tuoga, e z' para via;  
 d' sta d'surbitanza,  
 la colpa n' fu mia,  
 ch'a' l'ho cunsià s'lamente a farsin s'gnor,  
 a' n' l'ho brisa esortà a lassàrs'la tor. 365  
 Mentr a trattar d' qualch triegua o pas  
 con al re vittorios  
 Aidàn so imbassador m'avea d'spos,  
 e miegh a' cundusea, p'r dari in pegn  
 d'oss'rvanza d'i patt,  
 so fiol Filandr, e sucesor dal regn, 370  
 purtà in st' luogh a' viegn  
 da furtuna d' mar,  
 e q'sì m'agusta al star  
 fra sti belli v'rdur,  
 ch'infra ninf e pastur, 375  
 a' god luntan dal'intrigosa cort  
 piaser e lib'rtà, requia e cunfort.  
 Sì che a' rinunzi i cuius,  
 e i tit'lún volt al bus,  
 né più m'incur d' scienza o d' duttrina, 380  
 e s' don i Bart'l e i Bald ala tunina.  
 No più con la b'r'ttona  
 d' v'lud a pel o la ricca p'lizzona  
 stagh infusti cun fa al potta da Mod'na;  
 ch'a' l'ho r'nunzià sta tod'na, 385  
 con siegh nom e cugnom, reb'sa e paés;

	e st'abit, ch'a' i ho pres, a pasturesca usanza, fa ch'a' n' ho più s'mianza dal duttur Bal'strón, c'mod aveva prima; anz a istanza d' Amor, ch'è mie pattron e s'gnor, a' m' fo ciamar Muntan, significand ch' su p'r sti cullin a' vuòi con la mia ninfa andar muntand.	390       395
SACERDOTE	Dammi tu i preciosi e d'Arabia e di Saba almi licori, con cui fia che s'odori il sacro altare, e su l'acceso loco poni l'aurate chiavi, ché l'alta porta di zaffiro ornata da lor fia disserrata; poscia entrando devoti nel divin tempio, ivi con pura fede s'impetri dagli dei quanto si chiede.	400      405
PASTORELLO	Ecco i soavi odori, profuma tu questi sacrati ardori.	
SACERDOTE	Su questi arabi fumi, in bigie ruote volteggianti al cielo, s'erghino gli costumi di voi stranieri, e le preghiere, e 'l zelo; e qui giurate a' tuttellari dei di questa nostra Arcadia che l'acciaio deposto fia da voi rivestito e da voi solo usato in pro di lei, se mai verrà ch'a disturbar la pace il pirato rapace con predatrici vele qui giunga, o se tiranno empio e crudele da remote contrade a noi farà tragitto, per occupar la nostra libertade.	410       415      420
FILANDRO	Per le fiamme d' Amore che porto entr' il mio petto, giuro, affermo e prometto, (posta la man su quest' acceso ardore) ch' alor, pien di conforto, armarò questa destra, e vestirò di ferro il nudo seno, quando, per degna impresa, mi sia dal Ciel somministrata in sorte	425       430

d'Arcadia la difesa.

LEARCO D'Orlando il paladino  
la Dorlindana è questa, 435  
che qui languida e mesta  
discingo; e quest'usbergo,  
che fu del duce Astolfo;  
e l'elmo e 'l forte scudo  
prima di Sacripante, 440  
depongo, e là nel tempio  
dedicarò a la Pace.  
Ma giuro qui su la sacrata face  
di mai non rivestir de' forti arnesi,  
se non per la difesa 445  
di questi amati e liberi paesi,  
ov'a nemica tromba  
farò trovare in questi lidi tomba.

*Dottore cantando e conducendo un castrato per le corna:*

<DOTTORE> Mi, ch'ho mudà la penna in st' baston,  
la b'retta duttrinal in sta ghirlanda, 450  
a' l'incàgh a 'Ristotl, e q'si a Platon,  
ch'al mie studi è durmir sott a una gianda.  
Mie scular è d'vintà st' bel castron,  
ch'ha squas inzegn uman, s' un 'i c'manda;  
a dir «trù, trù», lu vien da mi currand, 455  
e, s'a' 'i mostr al baston, al va fuzand.  
Viva donca l'Arcadia e i suo' pastur;  
viva i buosch, i sintiér, al mont e al pian;  
viva pur l' funtàn e li erb e i fiur;  
viva l' cavr e i bicch; viva Muntàn. 460  
Sovr'a sta vampa e sti preciús udúr,  
alzand al brazz e d'stindànd la man,  
p'r la putana, al sangue, al cunsp'ttazz,  
a' zur ch' d'un duttor pastor m' fazz.

SACERDOTE Or ripigliando i musical concenti, 465  
verso il tempio ciascun si movi intento.

CORO O vita fortunata,  
o pastoral diletto,  
per cui l'antro è palagio, il prato è letto. 470  
Povertà desiata,  
povertà tesoriera,  
ch'in eccelsa minera  
avezzar l'occhio suole  
de la luna a l'argento, a l'or del sole.  
Itene, o regi, altronde; 475  
qui son porpore i velli,

e son troni real le verdi sponde.

## Scena seconda [I, 2]

*Pantalone solo*

PANTALONE      Che m'ha ziovào nel mar saver del bossolo,  
manizar el timon, la vela e i gómoni,  
se, per salvar la mia vita decrepita,      480  
tutta la robba ho sconvegnesto perdere?  
Brutti becchi cornù ventì d'Eolia,  
che soffiando in la pianura liquida  
del mar l'alzaste in alpe e monti asprissimi.  
Così un cain de savonà fermissimo,      485  
con la cannella un fantolin ziogatolo  
soffiando l'ondiza e 'l mette in furia.  
Care vesighe de porcel grassissimo,  
mi ve baso e rebaso, e v'ho grand'oblìgo,  
perché a sta riva m'avé portà scappolo.      490  
O gramo Pantalon, mi son fra i grébani  
smario, e Pierolìn forsi è in le viscere  
d'una balena o d'altro pesce orribile,  
e la Bernetta, mia serva carissima,  
ch'a zorni adrio con Arlechin de Scozia      495  
se partì, per servir {e} al nostro prencipe  
a cusinarghe el so magnar in Gallia,  
azzò ch'el fosse ben segur da tóssego;  
giera con questi ancora el gran filosofo,  
astrologo, poeta e matematico,      500  
in *iuris utriusque* preclarissimo,  
Carciofal Balestron, dottor de Felsina,  
quai tutti insieme sarà andà ai antipodi.  
Mi savando nuar, per l'umor liquido  
subito che 'l navil diè in scoio e ruppesi,      505  
ciappeti vesigoni, e da buon pratego  
l'onda rompendo, qui son vegnù a zonzere.  
Ma se nel salso regno ho abbùo refuzio,  
qui nel terrestre, perché el trovo sterile,  
dubito aver da fame guerra asprissima.      510  
Pur a' veggo un fruttifero  
boschetto pien de pomi, peri e sorbole:  
me ghe voio accostar per sadolarmene.  
Ma sì!, capuzzi, se a' scomenzo a sbattere,  
un qualche orsatto o lovo arrabiadissimo      515  
dà bello a desmisiarse e adosso correrme.  
Fa a la pezo fortuna, a' me deslanego  
da fame, ad ogni muo' no posso fuzere;

a' son el sorzo in trapola,  
 s'a' no magno el formaio, a' me descunio; 520  
 se 'l magno, a' vivo finch'arriva in furia  
 la massera, nemiga mortalissima,  
 che me dà in bocca al gatto, che me dévora.  
 Voio criàr, azzò se in ste salvàdeghe  
 spiaze praticasse o omo o femena, 525  
 che i me soccorra in questa mia miseria.  
 Olà ninfe o pastor, chi xe in sti pascoli?

Ascoli.

Che diavolo, qui Ascoli  
 se trova! Donca son zonto in Italia?  
 Ma so ben de segur ch'el n'è possibile, 530  
 perché a' no son passào fra Calpe e Abila.  
 Pur me vòio ciarir con niovo indizio  
 a domandarghe de certe do femene  
 ascolitane tanto mie desmesteghe.  
 Diseme, caro vu, che de respondere 535  
 me fé favor, se in sta cittàe se trovano  
 madonna Bianca e madonna Felicita?

Felicita.

Mo cappari, cogómeri!  
 M'allegro in tutti i numeri,  
 perché son segurissimo 540  
 che la me scorterà tanta vezilia.

Zilia.

Ghe xe anca la Zilia?  
 Oh che ventura trovar st'altra femena,  
 che stava zà per nena con mia àmia.  
 Ma come se partilla da Venezia, 545  
 dove la stava così ben con Tòdoro?

Con Tòdoro.

Tòdoro mio cusin donca retrovasi  
 in Ascoli anca lu? Xélo in desgrazia  
 de la nostra republica?  
 Opur xélo vegnùo per so negozio? 550

Negoziò?

Che negozio xe el so? De séa, de càneva,  
 panni de Londra o drapperie de Napoli?  
 Carne salade o de formaggi o bestie?  
 De grani opur de vin, de cira o d'olio?  
 De drogherie, de speciarie de l'Indie? 555  
 De lavori de ferro o d'altro zenere  
 fatti con gran fadiga, inzegno, industria?  
 D'antigaie, pitture, libri o statue?  
 D'ori, d'arzenti e zoie preciosissime?  
 O falo el banco, ch'arricchì so àvolo 560  
 con dar denari a cambio e a reccambio?

Cambio.

Me l' son imazinào che 'l fa sto tràfego,



che 'l cervel me va in volta e m'imbalordo.

Balordo.

El par ti me scoffoni, o garbinello:

orsù, caro fradello,

insegna el bon sentiero

al gramo forestiero,

610

che no gh'ha vuoia qui de far bordello.

Bordello.

Va' in bordel ti, che mi no gh'ho monéa;

e po me vuol pì cerimonie intorno,

che no va al dose a comodarghe el corno.

Mo a' veggo un'altra strada,

615

forse questa è maestra,

pur no so se me tegno a zanca o a destra,

che la se sparte in do, siando bifforca.

Forca.

Che vaga in s'una forca? O che bel tiro!

Perzò mi no m'adiro,

620

e sì te ciedo el liogo,

tira pur ti a sto ziogo,

che l'anemo d'ognun così s'accorda.

Corda.

Voio ben che la corda

sia che te tegna in l'ultimo tracollo.

Collo.

625

Digo ben al to col, bestia cornua,

daspuò che ti te dà spasso e piaser

de strapazzar un desperà stranier.

Moia, moia, sier piegora,

ti me sté a solfizar co' fossi un buffalo.

630

Adesso a' son ciarissimo

che la fortuna no xe ancora sazia

de farme arlassi, zonte, scherni o insidie.

A' m'era invigorio a udir responderme

da costù, che mostrò tanto bon térmene,

635

ma infin el m'ha soiào com'un bel aseno.

Ma no posso resistere

pì a tanta fame: a' veggo là dei dàtali,

e me ne voio un centenar traóndere.

Com'ho aiustado el stomego,

640

forsi che 'l Ciel me donarà remedio

per insir de st'affanno e de sto tedio.

### Scena terza [I, 3]

*Lilla*

LILLA

Te', te' Senorco, te'; smarrito è il cane,

già schernita rimane  
 la cacciatrice errante, 645  
 e 'nvan tra queste piante  
 cerca predar fera fugace e snella.  
 Ma che? Il mio veltro fido  
 già mai non suole abbandonar la traccia  
 o di dama o di fera, 650  
 sinché fatta non l'ha sua prigioniera.  
 Pur io mi sto gelosa,  
 che dal desio, che da l'ardir tirato  
 da lei non sia guidato  
 fra macchie orride e folte, 655  
 fra spinose rivolte,  
 ove la fauce arditata,  
 invece d'afferrar, resti ferita;  
 o che sugli aspri dumi,  
 benché leggiero, il piè non si consumi. 660  
 Ma peggio fia se longi e fuor di mano  
 abbia uccisa la fera, o pur smarrita,  
 e ch'accidente strano  
 (mentre anellante e stanco  
 si corca a riposar l'afflitto fianco) 665  
 mandi d'oscura selva  
 tigre o più forte belva,  
 e se gli aventi con ingorde brame  
 per satollar col preggiato pasto  
 de l'ampio ventre la vorace fame. 670  
 Pur vo' tentar col strepitoso corno  
 di palesargli il sito  
 ove Lilla si trova, e fargli invito,  
 acciò ritorni a me senza soggiorno.

### Scena quarta [I, 4]

*Nisa e Lilla*

NISA O bellissima arciera, 675  
 tu ch'i monti e le valli  
 fai rimbombar col rauco suon del corno,  
 e quando fia quel giorno,  
 che, deposto di Cinzia arco e faretra,  
 di Citerea seguace 680  
 solo adopri d'Amor la viva face?

LILLA Nisa, se tu nol sai,  
 è Amor tiranno nume,



	ch'ognor ha per costume di dare a' suoi soggetti e pene e guai.	685
NISA	Ancor t'è ignoto, o Lilla, ch'il nostro duce Amore sia d'ogni ben datore, che doni a' servi suoi vita tranquilla?	
LILLA	Lo scalpel di tua lingua, qual di piombo percosso in pietra dura, se stesso mutarà ben di figura; ma non potrà il mio cor, duro diamante, ridur ad altra forma, ch'ov'ha di cacciatrice impresse l'orma, <sup>343</sup> queste spegna e distrugga, per iscolpirvi poi quelle d'amante.	690 695
NISA	Ben a lo spin t'apigli, e lasci il fiore, se per darti a le caccie or lasci Amore.	
LILLA	Tu che schifa de' boschi, tu che i santi piacer di Delia abborri, ben tosto fia che corri al suon del casto corno, per far fra le sue ninfe almo soggiorno.	700
NISA	Tu, pertinace altera, che le leggi d'Amor dileggi e sprezzi, e di Venere ancor riffiuti i vezzi sarai (malgrado tuo) lor prigioniera.	705
LILLA	Del tuo crin vedrò pria lo secolo d'or giunt'a l'età d'argento, che mai il mondo dica «Ecco la casta Lilla a Delia consacrata, a Delia rubellata», e divota di Venere, e amica, segua la schiera sua vil e impudica.	710 715
NISA	Nel giardin del tuo volto il candido e 'l vermiglio de la rosa e del giglio vedrò condurre a fine da le gelate brine de la fredda vecchiezza, pria che la fida ancella	720

---

<sup>343</sup> Si conserva qui la lezione tradita perché si considera «impresse l'orma» una forma latineggiante.

	Nisa a Venere sua mai sia rubella.	
LILLA	Lascia, lascia, o seguace di quella dea che i cori empie d'inausti ardori, di più turbar la mia tranquilla pace.	725
NISA	Lascia, lascia tu, schiva d'amorosi dilette, di cacciar ne' boschetti non soggetti a Diana, ma consacrati a la ciprigna diva.	730
LILLA	Odi, Cinzia, che fai? Ché non saetti questa sparlatrice immodesta, poiché sprezza il tuo nume e aborrisce il tuo santo costume?	735
NISA	E tu, amorosa dea, ché stai? Ch'attendi, perché non fai ch'Amor cura si prendi di saettare il petto di costei, ch'aborrisce il tuo diletto?	740
LILLA	Pentiti, audace Nisa, mordi la lingua ardita, chiedi a la casta dea perdono e vita, pria che l'alma dal cor ti sia divisa.	745
NISA	Tu pur, Lilla, ti penti, e con umil preghiera la madre di quel dio ch'a tutti impera placca, e fuggi i suoi strali aspri e pungenti.	750
LILLA	Che sì, che se non cessi da le molestie, ch'il mio dardo acuto mandarà l'alma tua confusa a Pluto?	
NISA	Che sì, che se non fuggi dal mio pungente strale, ch'io farò nel tuo sen piaga mortale?	755
LILLA	O codarda, che fai, ché non l'aventi? Le tue minaccie e l'ire non mi faran fuggire. O bel colpo, che fai? Tu cogli a' venti.	760
NISA	E tu perché non scocchi? Di già il mio seno aspetta colpo di tua saetta,	



di chi mi sprezza rintuzzar l'orgoglio.

AMORE                      Deh sciogli, o madre pia,                      805  
   questa vaga fanciulla,  
   ch'in breve la vedrai seguace mia.

*La dea sciogliendola gli pone armacollo il florido legame, a cui Cupido appende la faretra, fattasi restituire dalla madre, e gli pone l'arco in mano, dicendo:*

<VENERE>                      Or ad Amor ti rendi,  
   e le mie leggi e' miei comandi apprendi.

LILLA                      Ma chi mi cinge al fianco                      810  
   questa faretra d'aurei dardi piena?  
   E chi la destra armata  
   mi fa di sì bel arco?  
   Or da me queste  
   arme sì preziose                      815  
   fian gettate fra selve  
   a paurose dame, a ignobil belve?  
   E gli rapaci rami  
   de l'intricate piante  
   sterperan, sempr'arditi,                      820  
   del mio capo il fin oro,  
   per adornar se stessi  
   e a lo smeraldo suo crescer decoro?  
   E le tenaci spine,  
   del nativo suo fior spogliate e prive,                      825  
   questa vaga mia gonna  
   squarciandomi nel corso,  
   col bel de' suoi colori  
   estate, autunno e verno,  
   se stesse freggiaran d'eterni fiori?                      830  
   Arricchirà il mio piede  
   ognor questi aspri dumi,  
   la cui durezza il fiede,  
   ond'è che si consumi,  
   e spruzzi il viso sangue ovunque passi,                      835  
   sì ch'emulo del mare  
   l'adulto monte appare,  
   cangiando i sassi de' scoscesi calli  
   in pregiati e porporei coralli?  
   Ah non fia ver che Lilla il crin incolto                      840  
   e l'abito negletto  
   porti, e abbia diletto  
   sol d'arrestare il corso  
   a la cerva veloce, al pardo, a l'orso.  
   Ma la neve del fronte,                      845  
   che negli estivi ardori  
   cristalini distilla almi licori,

da ricca siepe d'or chiusa e recinta,  
 sia guardata e difesa  
 da le fiamme d'Amore, 850  
 e a temerari amanti aggiacci il core.  
 Smaltino i vaghi fior l'oro del crine,  
 e di vari color lieta campeggi  
 sopra il candido lin serica gonna,  
 e 'l mio tenero piede, 855  
 che rozzamente contigiato calca  
 le durissime zolle,  
 da coturno argentato  
 e vestito e ornato,  
 sol preme in verde prato erbetta molle. 860  
 Quivi di Cinzia a maggior cure intesa,  
 d'arco armata la man, di stral il fianco,  
 col core ardito e franco  
 del suo casto drapel {1} starò in difesa;  
 onde se mai pastore 865  
 di Citerea seguace,  
 e del suo figlio Amore,  
 il troppo ardito piè, la lingua snodi,  
 e con mendaci frodi  
 cerchi far prigioniera 870  
 ninfa gentil di nostra nobil shiera,  
 con questo acuto dardo il cor gli fendo,  
 e punita l'ingiuria a un tratto rendo.  
 Non più saran mie brame  
 sol di sangue ferin contente e paghe, 875  
 ché desiose e vaghe  
 di far strage e macello  
 di stuol d'amanti a la mia dea rubello,  
 e, se 'l vanto portai di cacciatrice,  
 sarò di castità difenditrice. 880  
 Ma folle, ahi, che vaneggio,  
 e qual novo furore il cor m'ingombra?  
 Che ambizion m'adombra  
 i sensi e l'intelletto? Ond'al mio peggio  
 ad uso femminil sempre m'apiglio. 885  
 Dunque n'andrà in essiglio  
 la pietà dal mio core?  
 E sol ira e furore  
 stanziaran nel mio petto?  
 E sempre avrò in dispetto 890  
 quel gran dio che mantiene  
 il mondo e la natura?  
 E questa mano immane,  
 d'uman sangue macchiata,  
 nell'inumanità vivrà beata? 900  
 E più cruda e più fera  
 d'ogni selvaggia fera

de la mia spezie istessa  
 sarò persecutrice?  
 E l'uom, che pria serbai 905  
 che da tigre e leon non fosse guasto,  
 a la tigre, al leon darò per pasto?  
 Così mia destra infida,  
 invece di sanar, sarà omicida?  
 Ah non fia ver che Lilla 910  
 il bel nome di pia cangi in crudele,  
 di fida in infedele,  
 ché ben d'Amor amica  
 esser può donna ancor casta e pudica.  
 Ond'Amor, tutta umile, 915  
 genuflessa e pentita,  
 perdon ti chieggio, e pace,  
 e ti prometto e giuro  
 che sempre ti sarò fida e seguace.

### Scena sesta [I, 6]

*Montano, cioè Dottore, e Pedrolino*

DOTTORE            Adess che t' m' vi' tutt imp'lizzà 920  
                           con una pell dinanz, una d' drié,  
                           e ch'a' i ho la t'stona inghirlandà  
                           con un z'rchiòn d' frasch,  
                           sì ch'a' par una insegna da ustaria,  
                           e sta camisa bianca m' fa parer 925  
                           al decan d'i sp'dalier,  
                           n' m' dir più s'gnor,  
                           n' m' dir più duttor,  
                           p'rché, in somma d'l' som,  
                           a' i ho mudà natura, stat e nom, 930  
                           e s' ti vuò ch'a' t'al diga in stil tuscan,  
                           io mi faccio chiamar pastor Muntan.

*Pedrolino cantando:*

<PEDROLINO>        Dottor, s'a' fosséu là per strà Castion,  
                           canal che manda Savena in Bologna,  
                           i puttei che va a scola de' Sabbion 935  
                           v'improntarav ol bus dela vergogna.  
                           Tutti ve ciameràv pastor Monton,  
                           perché sta vostra pell tanto carogna  
                           de becch, e perzò l'àbet ch'a' gh'i attorn  
                           merita un berettù da quatter corn. 940  
                           Filander noster princep anca lu

de piegor e porcei guardian s'è fatt;  
 s'el tornass a ca' soa col pellizzù,  
 i sudit ghe diràv ben dré dol matt,  
 a' faràv anca mi com'a' fé vu 945  
 s'a' gh'ess na sgninfa da tegni d'accàtt.  
 Ma, dasché co' i me par le stà intronad,  
 a' me resolv a star in dol me grad.

*Con voce piana:*

Pofar la nostra, ol ven la nobel chioppa  
 de pastorell chiallò! 950  
 A' me vòì rettirà dopp a sta fioppa,  
 azzò vedamdom no le s' molli altrò.

DOTTORE Oh cancar ti è al bon bracch,  
 t'ha d'sc'verta una gran salvad'sina;  
 sten pur a 'lerta fina ch' la s'av'sina. 955

### Scena settima [I, 7]

*Nisa, Lilla, Pedrolino e Montano, cioè Dottore.*

NISA Pur divenisti amante,  
 o mia Lilla ritrosa,  
 pur saetta amorosa  
 penetrò quel tuo sen duro diamante?

LILLA Quel che sogetta il mondo, 960  
 quel che de' vincitor trionfa altero,  
 quel ch'al suo vasto impero  
 ogn'animale ad ubbidir constringe,  
 mi commanda e m'astringe  
 ad osservar sue leggi e suoi decreti; 965  
 vuol ch'ami e pur fin ora  
 amo, per ubidire a un tanto nume,  
 senza conoscer l'uom che m'inahora.

NISA Ma ecco gente, o Lilla, or non son questi 970  
 de la tua grossa mandra  
 i bifolchi, gli agresti?

PEDROLINO No ch'a' no sem agrest, sem uve mature,  
 bone da fà dol most  
 e, s'a' ve faré accost,  
 e ch'a' ne striccolé coi vostr brazz, 975  
 un sugh a gustare mei dol melàzz.





PEDROLINO	O sorellina, pian, che ti me peli el cò com a un gazótt, sgninfè mie, bona nott, ah Nisa traditora, te me dè un piccegótt?	1025
DOTTORE	Crida pian, Pidurlin, n' far sì gran r'mor, s' mi ch' son duttor son stà ferm e savin e, s' ben ch' la ligadura m' schizza al nas, a' sto pazient, e s' m' la tuogh in pas.	1030
LILLA	Tu dici il ver, straniero; orsù gli è tempo, diam principio al gioco, già t'ho condotto al loco, già ti picchio la mano; e tu che fai? Prendi, prendimi omai.	1035
NISA	O bifolco gentil, te' sto buffetto; pigliami, ch'io t'aspetto; or mi ti faccio accosto, su ben prendimi tosto.	1040
PEDROLINO	Gnanca l'anguille de la vall Pelosa no sfulega così, come sta tosa.	
DOTTORE	Ti è al bel balord a n' n' acchiappar la to, la mie adess a' l'acchiapp, ch'apunt a' i ho una man in s'l' chiàpp.	1045
LILLA ( <i>ridendo</i> )	Eh, eh.	
DOTTORE	Ti rid, ahn, furbastrella, mo a' t'agaffarò ben p'r la stanella.	
NISA	Eh, eh, eh.	1050
PEDROLINO	Ti me burl anca ti, ma se t'agaff, e ch'a' te metta sott, dimme po dol merlott, se ti me pol brancà con le to graff.	
LILLA	Or cara Nisa, andiamo sino a la maga mia, e dui mostri infernal quivi mandiamo.	1055
DOTTORE	A' m' tiegn prillà qui drié a sta man, ch'al par ch'a' i senta businar pian, pian.	

NISA Lilla, quant'hai proposto, 1060  
or via facciamo tosto.

PEDROLINO Anca mi gh'ho sentì sto burdegar,  
a' me ghe vuòi voltar.

### Scena ottava [I, 8]

*Dui mostri, Arlechino e Montano, cioè Dottore*

MOSTRO PRIMO Eh, eh, eh, eh, eh.  
(ridendo)

PEDROLINO Senti ste do furbette co' le sgrigna. 1065

MOSTRO SECONDO Bu, bu, bu.

MOSTRO PRIMO Bu, bu, bu, bu.

DOTTORE Ch' brutt vers è quel, la Nisa par  
la vacca d' so mar;  
Lilla, ti è pur balorda, 1070  
s't' cri d' farm pôra, in far da borda.  
Da vera, Pidurlin,  
a' son pur stà ind'vìn,  
ch'a' l'ho chiappà una botta sta mariola,  
al sangu d' mi, ch'a' 'i vuòi dar un basin. 1075

PEDROLINO Anca mi l'ho chiappada,  
anca mi l'ho abbrazzada.

DOTTORE Tas d' grazia la mia bella tosa;  
n' far q'si la schivosa,  
p'rché mi, che t'ho stretta int' l' brazz, 1080  
n' son miga una biestia o un satirazz,  
mo a' son Muntan pastor,  
ch'ho r'nuncià p'r ti l'ess'r duttor,  
t' vuo' donca curzart' al mie curin,  
p'rché a' t' bas un poch i bie labrin? 1085

PEDROLINO O su, dottor, adess  
tutti do a un temp istess  
per védere ste do anzolett  
deslighémos dai occ i fazzolett.

DOTTORE Oh! Oh! Ch' cosa véghia! 1090

Ohimè pov'r Muntan,  
mo al m'è sta barattà l' cart in man!

PEDROLINO            O gramo Pedrolin, l'è ol diavol quest,  
che ne ven a guastà le nostre fest.

*Qui gli mostri fannogli spavento, e per ogni strada ove si vorranno voltare apparirà un nuovo mostro, e finirà il primo atto.*

## *Atto secondo*

### **Scena prima [II, 1]**

*Ismenia maga, con alcuni demoni.*

ISMENIA

Sovra l'ali de' venti  
sul dorso del furore,  
fra densissime nubi sublimata,  
cinta di nemi e tuoni,  
qui mi trasporto irata, 5  
ministra d'acerbissimo rigore.  
Perfida figlia ingrata,  
de le viscere mie parto infelice,  
dunque cotanto lice  
a la tua mente insana, 10  
che, deposto e sbandito  
l'ossequio riverente  
che figlia ubbidiente  
deve a la madre sua, ti sei levata  
da servir quella dea casta e pudica 15  
a cui ti dedicai ne' più verdi anni,  
e fatta indi seguace  
di Venere e d'Amore,  
numi ch'avevi pria tanto in orrore?  
Tu dunque di Filandro il crudo e fello, 20  
nemico per natura aspro e mortale  
del sangue tuo reale,  
in mio dispregio, scemarai le pene?  
E, col mostrarti riamante a lui,  
il pianto asciugherai dagli occhi sui? 25  
Per la stige palude,  
giuro al re de l'Inferno  
di far giusta vendetta  
contro la figlia disleale e infida,  
e al severo e crudo tribunale 30  
de' giudici incorrotti  
Radamanto e Minosse  
mando la mia giustissima querela.  
Or voi spiriti, fra tanto,  
pronti ministri del tremendo foro, 35  
costei tosto cercate,  
costei tosto legate,  
e sia condotta a' sotterranei chiostri,  
ove nel più profondo e cieco abisso,  
fra duri ceppi involta, 40  
in solinga prigion starà sepolta.

## Scena seconda [II, 2]

*Tirinto, cioè Filandro; Sireno, cioè Learco*

TIRINTO	Alma, spera nel Ciel, spera, ch'al fine tardi non furon mai grazie divine.	
SIRENO	Di già pastori siamo, e vita lieta e libertà godiamo.	45
TIRINTO	Le corone d'alloro, ch'il crin rendonci adorno, sì come fur decoro di chi già trionfò de' suoi nemici, presaggi a noi felici sian d'acquistar de le guerriere nostre il trionfale onore negli assalti d'Amore.	50
SIRENO	Così promise apunto Lilla tua, Nisa mia, che deponendo pria i ricchi fregi e l'armi, e con sacrati carmi giurando d'osservar le leggi e 'l culto di questa loro Arcadia, indi fatti pastori, conseguiamo i lor bramati amori. Ecco il tutto essequito. O come il primo stato in meglio abbiam mutato! O come or qui godiamo libertà dolce e pura! Stian fra superbe mura fasti, pompe e grandezze. Qui ogn'uom di grado è pari, nissuno è servo qui, nissun signore; ché sol serve e commanda vicendevole amore. Qui stanza invida e avara non chiude a l'occhio amante il sereno semblante di sua ninfa vezzosa; anzi in danza amorosa, così onesto piacer gli amanti lieti passano i giorni lor tranquilli e quieti, invitando Imeneo, qual con suoi nodi gli accoppi insieme e strettamente annodi.	55 60 65 70 75 80



la pastoral over la oselladora,  
 fradèi, è sola quella  
 (com dis Barba Polenta) 125  
 che se pol domandar vita contenta.  
 Tollé la me chitarra  
 portéla al me cason,  
 che dol cantà me dol tutt ol ventron.

*Un piscatorello, pigliata la chittara, cantarà la seguente:*

<PISCATORELLO>	O caro chittarino del musico eccelente, del poeta Arlechino, ecco ti porto al loco, poscia accendendo il foco farò col pesce strider la padella, e strillar la gratella, e fatto questo, tutti al desco uniti, mangiarem lieti i pesci delicati, di nostra man pigliati; e, rallegtrato il cor col dolce vino, gridarem viva, viva il re de' pescator, viva Arlechino.	130     135     140
----------------	--	---

*E tutti gli altri ad alta voce diranno:*

<TUTTI>	E viva, viva, viva il re de' pescator, viva Arlechino.
---------	---

### Scena quarta [II, 4]

*Bernetta e Arlechino*

BERNETTA	Ecco quel furbetto che per mio cruccio per amante ellessi. Olà bel pescatore, vo' tu pescare un tratto? Ch'io t'offro una peschiera poco di qui lontana, ov'è pesce sì raro e sì eccellente, <sup>344</sup> meglio de lo sturione, de la truta o carpione.	145     150
ARLECHINO	Bernetta, a dirt ol vir mi fin adess	

---

<sup>344</sup> eccellente] eccellente B E M P, eccelente C F V





chi t'ama e chi t'adora?  
 Or se pur vuoi ch'io mora,  
 piglia questo coltello, 200  
 con cui sovente i racemi de l'uva  
 da la vite frondosa io tagliar soglio,  
 e trafiggi il mio petto,  
 così mi caverai d'ogni cordoglio.

### Scena quinta [II, 5]

*Pantalone e Bernetta*

PANTALONE Olà, che vòstu far, fia mia de zuccaro, 205  
 con quel cortello in man? Cape! Cogómari,  
 ti morirà, s' ti tel cazzi in le viscere.

BERNETTA Lassa, e perché natura  
 non mi diè l'esser, stanza e nudrimento 210  
 nel bagnato elemento?  
 O come volontieri  
 cangiarei di Bernetta  
 vita, ventura e nome,  
 in tenca over ragina,  
 scardova, sarda o lasca, 215  
 in luzzo, in tonno, in cefalo, in orata,  
 in chieppa, carpion, gobbo o dentale,  
 in rombo, raggia o anguilla,  
 in storion, solmon, salpa e argilla:  
 ché divenendo preda 220  
 del rigidetto pescatore amato,  
 or a me tanto ingrato,  
 io per virtù d'amore  
 dal mio sen tratto il foco  
 col soffio de' sospiri, 225  
 l'accenderei, dilatarei le fiamme;  
 poscia ne l'oglio che dagli occhi verso  
 me stessa gettarei, donando loco  
 a la sua crudeltade  
 che de' tormenti miei pigliasse gioco. 230  
 Ma che vegg'io? Son ombre, sogni o larve?  
 O che strani portenti!  
 Ecco vengono i morti  
 per trarmi fuori del regno de' viventi.

PANTALONE O grimo, gramo veccio, 235  
 quest'è Bernetta mia,  
 che salva s'è condotta in su sta via!

	E i altri so compagni è zà annegài, intel mar profundài. O Bernetta carissima, che fastu qua soletta? Com'hastu fatto a n' esserte annegada? Dim'el vero, èstu el corpo opur lo spirito? Ma che dighio? A' zavario: dela mia serva el corpo, non puol essere, ché rason filosofica vuol ch'el so corpo no sia vivo al mondo, perché, cazendo in mezo al mar, che giera in furia, e così lonzi ala riviera, e siando sfesso, andar sconvegne al fondo.	240       245   250
BERNETTA	E voi, com'arrivaste su queste piaggie amene? Come di bocca agli orchi, a le balene usciste e vi salvaste?	
PANTALONE	Mi no fu mai magnào, che me recorda.	255
BERNETTA	Ne io già m'annegai, che mi sovvenga.	
PANTALONE	Donca i mostri marini no t'ha ingiottia, quando ti andassi in mar? Ti no sa zà nuar, da esser vegnù a galla sora l'onda? Ma credimi, siór cara (se pur ti sé Bernetta, che ti no fossi un'ombra o un mazzapeo), che quando ch'a' te persi avi pì passion, pì despiaser, che s'avessi perdesto el mio braghier. Pensa mo ti, se mi sperava mai de véderte in sta forma; pì presto a' t'aspettava int'una piadena cotta e condia sora dela mia tola, credando che ti fossi tramudada in sardella o languatta, in passarina, chiepa over goatta.	260     265   270
BERNETTA	Son viva, e vivi sono il prencipe Filandro, il general Learco, Balestrone il dottore, gran consiglier di stato e ambasciatore; vive ancor Pedrolino, e 'l mio crudo Arlechino; quai tutti per seguire e le leggi d'Amore, e del paese,	275      280

	son fatti cit[t]adin <sup>347</sup> di questi boschi; già de l'armi spogliati, e degli usati lor abiti adorni, di frondi il crine han cinto, e vestito di pelli il dorso e 'l petto, disprezzaro la corte e i scettri regi, sol per farsi pastor d'armenti e gregi.	285
PANTALONE	O Ciel, quanto te laldo, e ti, bona fortuna, quanto me te ringrazio; e ti, onda marina, gran marcé, che portà salvo e san m'abié in sto liogo, dov'a' retrovo i mie' più cari amisi, massime ti, Bernetta, che d'allegrezza pien t'abbrazzo stretta.	290 295
BERNETTA	Deh caro patroncin, se sete morto, non v'accostate, perché avrei paura; e voi così trattando, avresti torto.	300
PANTALONE	Sì forsi ti xe morta, perché, s'a' tiro el naso, sento tanta frazina, che par spuzza de morta o de stalfina.	
BERNETTA	Gli è che voi di voi stesso cattiv'odor sentite; ma finiam questa lite, e stiamo insieme in gioia e allegrezza.	305
PANTALONE	Ti parli ben, colonna (che sistu benedetta); ma dimi un po', Bernetta, che volevistu far in atto crudo, con con quel cortello in man così pontudo?	310
BERNETTA	Ve lo dirò, signore, ma pria vi priego a compatirmi alquanto. In tale stato alfin Bernetta è giunta da l'amor d'Arlechin punta e ferita, ch'offrendo in don me stessa a la sua crudeltade per arra e per tributo del puro affetto mio, della mia fede, ei con rifiuto altiero, mostrando di pescar solo desio,	315 320

---

<sup>347</sup> cittadin] citradin B C E F M P V

	disse non si curar del fatto mio; ond'io, da doglia vinta, volevo ai piè di lui cader estinta.	325
PANTALONE	Ti donca ami sto laro, sto assassin? E lu xe tanto crudo e bestial, che 'l faghe descunir sto bel musin?	
BERNETTA	Eccolo apunto qui, sto ghiottarello, con Pedrolino al fianco. Nascondiamoci intanto, e mentre divertiti da' famigliari suoi ragionamenti (lungi dal creder mai che siate vivo), pian pian ve gli accostate, fra i capi lor ponendo la faccia vostra e senza dir parola, or l'uno, or l'altro fisso rimirate. Io poi, ch'in gran spaventato vedrò costor per la comparsa vostra, riputando che siate larva maligna o spirto errante e fiero, venuto a far terrore, uscendo fuor di questa ombrosa macchia, i sensi lor trarrò fuori d'errore.	330  335  340  345
PANTALONE	Nascondemose pur dopo el mación; accostàmete, fia, e sta' ben quacchia, finché vegna el bon.	

### Scena sesta [II, 6]

*Pedrolino, Arlechino, Pantalone e Bernetta*

PEDROLINO	La cazza è bella e bona, car fradell, mi la lod, la me pias, l'è un gran delétt; dal'oter la', l'aver ind'un bon lett una sgninfa garbada nuda in brazz no è manco solazz, e s'è otra facenda che mollar dré a la levra ol bracchett, che gh' dà la corsa e fa piarla in la red, per magnarla daspò, cotta ind'ol sped.	350  355
ARLECHINO	Ve' Pedrolì, no s'accordem d'umor. Ti de to inclinaziù t'è lusuriús, e mi son cast e pur; ti seguet Vener dea dele puttan,	360

mi seguet Cinzia dea d'i fomen cast;  
 i to costum' è guast,  
 i me' i è bon, ch'a sont un verzenéll; 365  
 e s' n' occorr' tem' favell,  
 per cazzàm ind'ol co sti to tarlocch;  
 de pesca e de cazzar sol me delétt,  
 e s' daràf tutt i donn per un baiócch.

*Qui Pantalone con una fistuca gli tocca l'orecchie; essi, pensandole mosche, si danno con la mano, così dicendo:*

PEDROLINO O cancar a ste mosch, 370  
 le ha molt aguzz ol pizz,  
 le me spuntriga e fa sì ch'a' m'instizz.

ARLECHINO Mi sempr ho mosche attorn,  
 che pari un mosegù de pera marza;  
 ma so da ch'el proccéd, 375  
 e perzò no gh'accied.  
 L'è ch'ammàzz tutt'ol di salvadesine,  
 e sempr ho sangu e man e vestimént,  
 perzò le mosch è megh tant insolént.

PEDROLINO Che diavol ha ste mosche? 380  
 Ohimè, ch'a' chiam ol diavol, e s'è qui!  
 O poveràzz mi!

ARLECHINO Salva, salva, son morto;  
 a' voràf còrri fort, e sì no poss,  
 perché a' me caghi adoss. 385

PANTALONE Doh fermeve, mención,  
 no son el diavol, no, son Pantalon.

BERNETTA Fermatevi, fratelli,  
 quietati, Pedrolino,  
 non temer, Arlechino, 390  
 or datevi conforto,  
 ché Pantalon è vivo, e non già morto.

PANTALONE Ma che, sòngio vegnù sì desformào,  
 hòio sì orrendo viso,  
 ch'i m'abbia tiolto in scambio del babao? 395  
 Certo a' son vivo, e sì son Pantalon;  
 no ve faràvio tiorto,  
 a vegnirve a parlar, se fossi morto?

PEDROLINO Donca no v'anegassi a quella volta  
 che la galia dè volta? 400

PANTALONE Madenò, messernò; che te ne par?  
Sastu ch'a' so nuàr?

ARLECHINO O signor Pantalù,  
desim de grazia, ond a' si' stà smarrit?  
Che l'è mo un ann inter 405  
che per mort anegàt v'avem pianzù.

PANTALONE Rotta la mia galia,  
mi solo me salvetti,  
perché a' so ben nuàr com una lùdria,  
e fu portào dal'onda 410  
a un certo liogo abità da pastori,  
zente sinciera e pura,  
cortese de natura,  
che me fé gran carezze i primi dì;  
onde a' me commodetti 415  
ai suo' costumi e al'àièr del paese,  
ch'a' m'ero zà desposto  
de passar i mie' zorni  
con quei brighenti e fra quei siti adorni. 420  
Ma porté el caso poco tempo fa  
che con parecchie barche,  
carghe de zente e rede,  
andassimo a una cazza zeneràl;  
e, zonti in alto mar,  
se mosse al'improviso 425  
un vento bestial e furioso,  
che, messa la marina in gran savazo,  
desordinò sta pescaora schiera,  
e la barchetta dove a' iera sora  
se sbranché dale altre e ruppe in scoio. 430  
Sì che mi fu sforzào de trarme a nodo,  
no sperando salvarme in altra foza.  
E tanto notte e dì m'ho fadigào,  
che in su sta spiazza infin me son sa<|>vào.  
Qui mo guardando a véder s'a' retrovo 435  
un qualche abitador de sti confìn,  
vegno a trovar sta grama de Bernetta,  
che vinta da martello  
se voleva ammazzar con un cortello.  
Costié m'ha po contào che qui se trova 440  
el prencipe scozzese,  
con parecchi altri amisi e camerade,  
sì che ho tanta legrezza,  
ch'a' no capisso in mi de contentezza.  
Mo a' veggo là el dottor; 445  
me voio rettìrar;  
rettìreve anca vu con esso mi,  
che vòio che 'l faghemo spiritar.

## Scena settima [II, 7]

*Dottore, Pantalone, Bernetta, Pedrolino e Arlechino*

DOTTORE            Mi d' ninf e pastur n'in vuòi più strazza,  
che l'è un spass da forch, e s'è un trastull da matt,    450  
da far perd'r al z'rvell e v'gnir snicàtt.  
Oh ch'insolént mosch!  
Qualche carogna chi èn ess'r qui drié,  
o in st' foss, o p'r al bosch!  
Tarvò, l' m' càvan i vuócc, a' m' turrò via,            455  
ch'a' 'i livarò al trastull,  
con al vultari al cul.

PANTALONE        Bu, bu, bu.

DOTTORE            O puv'ràzz mi,  
l'è Pantalon, ch'è mort, e s'è q'sì qui!                    460

PANTALONE        Su Balestron, vien miego,  
se no te lievo in spalla, e sì t'anniego.

DOTTORE            Va' in pas, an'ma ramenga,  
e, s'al t' mancò in murir d'l' cirim'nî,  
va' vie, ch'a' t' farò mi sunar la renga.                    465

*Tutti danno fuori.*

BERNETTA           Allegrezza, allegrezza,  
dottor, non vi turbate;  
eccoci qui ancor noi,  
in compagnia di voi,  
e tutti unitamente    470  
v'assicuriam che Pantalon è vivo,  
ed è lui per l'apunto,  
ch'adesso è qui presente.  
Però preghiamvi a non aver a male,  
ché non per farvi danno,                                    475  
ma per ischerzo, e impaurirvi un poco,  
s'è fatto questo gioco.

DOTTORE            L'è donca lu, B'netta?  
L'è lu, ch'a' veggh adess?  
L'è donca Pantalon in carn e in oss?                    480  
L'è forza ch'al sia sta cagà da un pess,  
p'rché l'è carn vecchia,

	durazza da padir, viv al s'è cunfruà fin a l'uscir. Puttanazza d' mi,	485
	mo a' i ho pur vist ann'gar la so gallea con sti vuocc ch'a' i ho qui! E p'r ess'r lunz da riva un q'si gran tratt, e p'r ess'r al mar in tanta gran fortuna, ch'ugn cosa, dal cert, andò in pr'fond,	490
	a' n' cr'deva in modo e via n'ssuna d'accattar Pantalon s' n' al'altr mond. Ti mo p'r lu al c'gnoss; lu dis: «A son quel dess»;	495
	a mi al m' par l'istess; talché a' conclud, e s' digh: forz'è ch'al sia, p'rché né ti, né lu diré busia. A' sto ben fin a qui d'vuocc e d' bocca; p'r cunf'rmarm miei in sta cr'denza, al bisogna ch'al tocca.	500
	S'al sta sod a la man, e ch'al n' sfuza, s'al n' svaniss in vent, s'al n' s' sfuma in nient, a' truarò ch' l'è Pantalon davera; e s'in qualch maniera fuss arrivà la nova	505
	d' la so mort ai suo' pariént d' lu, e n'asp'ttandal più, s'avessin dal so aver pres al pussess, quand a sort occorress far fed o dar c'gnussenza	510
	d' la so vera essenza, t'stimoni mazor d'ugn eccezion s'rà al duttor Carciofal Ball'stron. Accustav donca in za, slunga la man,	515
	tuccàm'la ben: san, san; l'è cald, e po a' l'astricch, e s' sta sod; l'è lu p'r tutt i mod, l'è lu, l'è lu, l'è lu; e chi dirà in cuntrari è un becch cornù.	520
PANTALONE	Caro dottor, v'abbrazzo, e ve chiedo perdon, se in su le prime a' ve fé turbazion.	
PEDROLINO	Orsù andem, car' fradèi, a retrovar ol princip nos padrù; so che l'arà gran gust, s'a' ghe menón illò sier Pantalù.	525
ARLECHINO	Andóm pur via, quest'è la me ventura, a' corr inanz a dagh la bona nova,	



	che vuòi la nonziadura.	530
BERNETTA	Andiam, caro vecchietto.	
PANTALONE	Méname onde te par, fia mia da latte, ch'a' vegno con gran gusto, perché a star qui la fame assé me sbatte.	

*Qui per qualsivoglia strada ove tentaranno di passare apparirà un satiro, e detto il suo verso tornerà dentro.*

### Scena ottava [II, 8]

*Ulfone, Rampaccio, Albone e Grignacco satiri; Pantalone, Arlechino, Pedrolno, Bernetta e Dottore.*

ULFONE	Torna indietro, poltrone.	535
PANTALONE	O gramo Pantalon.	
ARLECHINO	Voltém da st'altra banda, poverazzi!	
RAMPACCIO	O voi sete pur pazzi.	
PEDROLINO	Andem via con prestezza, che in piant no s' muda la nostra legrezza.	540
ALBONE	Né di qui passerai con tal prontezza.	
BERNETTA	Mi si drizzano i peli in ogni parte, per la paura de ste bestie brutte.	
PANTALONE	De qua, de qua scampemo, ohimèi, che tutto tremo.	545
GRIGNACCO	Né di qui passerai. Satiri, udite; tosto a la presa di costor venite.	
ULFONE	Eccoci tutti pronti.	
PANTALONE	O poveretto mi, Cielo, aiutene.	
RAMPACCIO	Eccoci preparati, e co' denti arrabbiati sbranaremo a costor le grasse membra, poiché ciascuno un grasso porco sembra.	550
ARLECHINO	Mi son magher, fradell,	

	son nome oss e pell.	555
ALBONE	Ah canagliaccia.	
BERNETTA	Ohimè, ohimè, le braccia.	
GRIGNACCO	Su leghiamoli pur le mani a tergo, l'un distante da l'altro, ai tronchi duri. Poscia nel bosco entriamo a dar il zergo a li compagni nostri, acciò con noi uniti, a divorarar costor, venghino arditi.	560
PANTALONE	O sventurài ch'a' semo; l'era pur meio un pezzo l'annegarse, che quest'ultimo estremo finir con tanto strazio e tanta doia, per man de zente cruda pì del boia. El me sa pezo el dir ch'un Pantalon, negoziador sì bon, diebba mancar con sì trista ventura, che daspò la so morte nessun porrà trovar soa sepoltura.	565     570
BERNETTA	Peggio è la condizion di me Bernetta, che morirò per forza verginetta.	575
DOTTORE	Doh a' son sta al bel b'dan, lassar Bulogna, p'r cress'r in l'unór, e po son accallà in man in man. Prima a' iera duttor, a' d'vintà curt'sàn; d' curt'sàn pastor, e mo q'sì qui p'r sta buscaia verda, di un vil pastor, a' d'vintarò la merda.	580
PEDROLINO	Tutt ol rest è baiade; mi de nessuna cosa no m'affann; mora chi vol, so dann, purch'a' me salva mi, che son gloria e splendor dele vallade.	585
ARLECHINO	Ognun dis be' la soa; mi s'i m'amazza, l'alber dei Arlechì resta destrutt, prché a' sont ol derder de nostra razza.	590
GRIGNACCO	Orsù gli abbiàm legati; Ulfon, Rampaccio, Albone, andiamo a ritrovar le satiresse co' satiri fanciulli,	595

	perché ciascun di lor qui si trastulli, in scoprir l'ossa di costor ben tosto, che poscia monde e nette a Pan Liceo l'appenderemo a guisa di trofeo.	
PEDROLINO	È possibil, sorte strana, che ti voi lagà destruzer Pedrolì de Val Brombana, che nol gh'abbia via da fuzer? Zambù me pàder, Gnesa me màder, Zannul fradéll, quatter soréll, perderà a un tratto mi gramo meschin. O povero Pedrolìn!	600     605
PANTALONE	Poverazzo mi deserto, che in deserto affamào, slanegào, quando a' credo uscir d'impazzi, sti lovazzi satirazzi ozi àncuo me vuol far trido menùo, e de mi far bon boccon. O pover Pantalon!	610     615    620
DOTTORE	O duttor pien d' duttrina, d'la più fina, ch' s'accatta in s' tutt i livr, al to scriv'r a ch' t'hal condútt, e la cort a ch' t'hala r' ddutt? Zà la to cattiva sort ala mort t' cundanna (o destin crud!), ch'i curnùd satirazz t' manzaràn a q'sì crud e senza pan. Sfurtunà madonna F'lippa, con m'ssier Lippa, zà ch'al so fiulìn grazios, virtuos, s'rà manzà da far q'laziòn. O pov'r Ball'strón!	625         630    635
ARLECHINO	Arlechi gran cazzadór, pescadór, oselladór, Arlechi sacént e prest,	640

	savi e onést, Arlechì de Zan Capella e de la Pedrina bella, senza véder plù ol paìs, de' morir qui a l'improvis, per sti satir assassi. O pover Arlechì!	645
BERNETTA	O Bernetta sfortunata, che sarà de la tua vita, sarai dunque divorata senz'aver d'alcuno aita? L'età tua sarà finita oggi apunto in questo bosco? Foss'almen l'aer più fosco, quando questa gente cruda spoglieratti a forza ignuda, acciò che non sortisse a lor ventura di veder sì bell'opra di natura, che tanto basteria per tua vendetta. O povera Bernetta!	650  655  660
PEDROLINO	Che dirét mo, Val Brombana, d'aver pers un tal sozét, om de garb e d'intellett, ch'aspettàv com'una mana? Che dirét mo, Val Brombana? Che dirif, lezader putt, a vedi ch' o' n torna plù ol feiol dol vos Zambù, che v' tegneva allegher tutt? Che dirif, lezader putt? Che dirif mo vu, fachi, zà ch'ol voster car compagn for de ca' semper remagn, né plù torna ai so confi? O pover Pedrolì!	665  670  675
PANTALONE	Cari cievali da bon, Pantalon su sto lio dise adio; adio sgombri, adio sardelle, adio rombi, adio acquadelle, ancuo lasso i buon boccon. O pover Pantalon!	680
DOTTORE	Bondi, cara Saragozza, Torr Mozza; bondi, Torr dai As'nie,	685

	<p>tien't in piè;  bondì, scol, bondì, duttur,  Chiavadur; 690  Sav'na e Ren, ar'magnì san;  bondì, Fiopp dal Baracàn;  a' t' salut, Zigant d' Piazza,  e ti, strada d'la Fundaza,  Fiaccalcoll e strà Castiòn, 695  e Palazz, con al Turrón;  bondì, mia Ustaria dal Chiù,  zà ch'a' n' t'ho da god'r più,  a' t' lass p'r mia memoria,  scritta a man la bella instoria 670  d' la mia zeneraziòn.  O pov'r Ball'strón!</p>
ARLECHINO	<p>A' vòì fà l'ultem zanzúm,  finch'a' gh'ho dol temp ancora,  finch'impresa sta la lum, 675  nanz ch'i satir me devora.  Ah fortuna traditora,  sollevàm da casa mia,  e fam fà ixì longa via,  con prométterme grandezze; 680  le to feste e to carezze  tutti è tradimenti infin.  O pover Arlechìn!</p>
BERNETTA	<p>Son legata a questi rami,  come vacca da macello, 685  parmi il satiro che chiami  altri satiri al flagello,  quest'è peggio che al bordello  ad un sol mostrarsi nuda,  se ad un stuol di gente cruda 690  scoprirò mie membra oneste,  le più occulte manifeste  devrò far, così constretta.  O povera Bernetta!</p>

### Scena nona [II, 9]

*Ismenia maga, Dottore, Pantalone, Bernetta, Arlechino, e Pedrolino.*

ISMENIA	<p>Rompinsi le ritorte 695  de' giunchi e de' vincastri,  siasì vita la morte,  e ruotino per voi felici gli astri.</p>
---------	---

DOTTORE	O quest'è un gran stupor! Quand a' credea d'andar in cent piézz, a' trov chi m' sliga e in allegrézz muda la gran passion ch'aveva al cor!	700
PANTALONE	Semo tutti slegài; mercé de sta gran donna, se pur l'è tal, che la fa azion da dea. Che Circe? Che Medea? Le ghe daràve bello a dir ch'a un cegno sol la n'ha slegài e da morte scampài!	705
BERNETTA	Veneranda signora, il cui sereno viso, scintillando splendori fuor di quel nero e maestoso manto, emula il sol, che fra l'oscure nubi più rilucenti i rai manda sovente, ond'io, qui riverente, mille inchini vi faccio, e mille e mille volte vi ringrazio.	710  715
ARLECHINO	Fradèi, nu avém avút la gran ventura che sta zentil madonna sia vegnuda chialò iust a drettura; in tant mi la ringrazi dol servìs, e se son bù a covéll la me commanda com a un so fradéll.	720
PEDROLINO	A' me tast se son mi, a' me do un picegón, e, sentànd ol brusúr, e digh: «a' son». Le me quadra ste prov, e ghe do fe', pur me remàgn un scrupolétt ancora. E per uscirne fora, me manca un specc, azzò ch'a' ghe vedéss se l'effizen ch'a' gh'ea la gh'abbia adéss.	725  730
ISMENIA	Or poich'agli affammati satiri vi levai, ché troppo delicato cibo sareste a lor voraci brame, per iscacciar la fame, che per longo digiun v'affligge il petto, ecco v'apresto frutti saporiti, da la fertil Italia or qui condotti, di cui vi cibarete; e quel barletto pieno	735  740

di vin di Somma ben maturo e buono,  
v'appresento e vi dono:  
bevete allegramente, 745  
né de' selvaggi più temete niente.

ARLECHINO De grazia no andé via,  
cara signora, finch'a' n'om mangiàt,  
ch'a' ve vòì po pregà con tutt ol cor,  
siandov tant obligat, 750  
ch'a' m'accetté per voster servitor.

### Scena decima [II, 10]

*Pastori con frutti in un canestro e un barilotto di vino. Ismenia, Pantalone, Dottore,  
Pedrolino, Arlechino e Bernetta*

PASTORE Degl'itali giardini  
de' fruttiferi colli,  
ch'al superbo Apenin vezzosi intorno,  
(quasi paggi adornati 755  
di florida livrea)  
fan corteggio e spalliera,  
eccovi, o saggia donna,  
ciò che la primavera,  
l'estate e insieme autunno 760  
a lor suol dispensar Bacco e Vertuno.

ISMENIA Amici, or vi nudrite,  
e ad onor d'Ismenia  
col barillotto in giro  
i brindisi iterate, 765  
e de' satiri più non dubitate.

PANTALONE Se va forse con Dio  
vostra magnificenza?  
A' me v'inchino e fazzo riverenza.

DOTTORE Andav con Diè, zintildonna curtesa, 770  
vu ch z'avì d'fesa  
dai satir luv, infam e ladr e boia,  
e p'rzò a' r'magnén d' bona vuoia.  
Fradiè mie' car, adess ch'a' sen sigur  
dai satir traditur, 775  
p'r mandar via la pôra,  
p'r spinz'r in là al spavént,  
manzén sti frutt e sten allegramént.  
Po scuccunén quel barillótt d' vin,





	che salteggiando in trasparente vaso par che festeggi e balli, e fuor de l'orlo getti e giacinti e coralli.	825
DOTTORE	Pofar la nostra tosa, sten in ton, l'è ross, e s'è piccànt e razzintón.	
PANTALONE	Un giozzetto anca mi, caro fradello, no vostu che me lava un dentello?	830
PEDROLINO	Pastor, sto farlo uscir for del cocón, l'è un stent, e sto clò clò me mov la stizza, lassa che per trovàgh la spediziù, col me temperari, a' ghe me farò in la panza un busetti.	835

*Nell'atto che farà Pedrolino di forare il bariletto, sarà dato il foco ad un chiocchetto di polvere da schioppo, attaccato a quello, e si vedranno fiamme per ogni lato della scena.*

DOTTORE	O puv'razz mi, fuzén, fuzén, tutt al paes brusa, a' z'arrustén!	
PEDROLINO	A' sù mort.	
ARLECHINO	Salva, sal[v]a <sup>348</sup> .	
PANTALONE	Ohimè el fogo.	840
BERNETTA	Ohimè mi strino sotto.	

*Tutte le strade affacciandovisi, uno di essi gettaranno foco, ed essi gridaranno «aiuto», «salva», «m'abbrucio», e simili. E finisc[e]<sup>349</sup> l'atto secondo.*

---

<sup>348</sup> salva] salna B C E F M P V

<sup>349</sup> finisce] finisc B C E F M P V



per q[u]ella<sup>351</sup> via diritta,  
che condurratti a la capanna mia:  
acciò ch'ella, vedendo 40  
uomo novello ed abito straniero,  
non fermi il passo o pigli altro sentiero.

PANTALONE           A punto la me va come la voio,  
l'oliva sì xe qua, strúccheghe l'oio.

### Scena seconda [III, 2]

*Nisa e Sireno <cioè Learco>.*

NISA                   Amene piaggie, verdeggianti prati, 45  
ombre tranquille di selvaggi orrori,  
e voi fra l'erbe e i fiori,  
freschi ruscelli di fugaci argenti,  
odorose viole,  
immortali amaranti 50  
e flessuosi acanti,  
cari fregi d'amor, figli del sole,  
e tu, de' fior regina,  
tu, rosa verginella  
di natura e del cielo 55  
pompa amorosa e bella.  
Dite, ditemi omai,  
perché più de l'usato  
oggi è qui in ogni lato  
vago il fior, l'onda chiara e l'erba molle? 60  
Pompeggiar quinci vuole  
più de l'usato suo forsi natura?  
Ma ben or ne comprendo la cagione:  
questo sarà perché l'idolo mio,  
il pastorel vezzoso, il vago Alcone 65  
in queste parti far deve soggiorno,  
perciò la terra e 'l cielo,  
ad onorarlo intenti,  
rendono il sito doppiamente adorno.

SIRENO               Nisa, onor de le selve, ardor de' cori, 70  
ecco il guerrier armato  
di lanuta lorica  
e d'elmo laureato,

---

<sup>351</sup> quella] quella B C E F M P V

	<p>fatto il brando bastone,  e le guerriere squadre  al suo cenno, al suo scettro ubbidienti,  cangiate in vili armenti,  e già fatto armellin chi fu leone.  Tutti fur tuoi comandi,  per ubbidirti io strinsi  verga sottil, d'asta ferrata in vece.  E per segno maggiore  di soggettarmi al tuo potente impero,  contro l'uso comun de la natura  mutai me stesso in altri,  e di Learco il fero  l'umil Siren divenni.  Ora del mio servire,  de l'ubbidir mio pronto,  bramo siami assegnata  ricompensa devuta,  che non la può negar chi fe' n'ha data.</p>	<p>75  80  85  90</p>
NISA	<p>Così il bombice, allorché fabro industrie  fra le seriche fila  e letto in uno e tumulto s'appresta,  tal son io, che fra mille  ritorte e lacci involta,  adito non ritrovo onde sia sciolta.  L'intenzion che diedi,  qual or tu fede chiami,  ancorché fosse tale  per le leggi natie di quest'Arcadia,  d'osservare a stranier non son tenuta.  La fe' s'osserva a chi la fe' mantiene,  e a chi per costume  esser non vuol tenuto  a conservare il patto,  il mancar di promessa anco è devuto.  Tu sei nato straniero, e sei nudrito  ne le regie, ne l'armi e ne' consigli,  ove sol si maneggia  la ragion di stato;  ivi condizioni,  promesse e giuramenti  portansi in aria i venti,  ché sol s'osserva fede,  quando l'util precede,  e sempre si disdice  ad ogni patto e rompesi ogni lega,  ove l'util non è che la collega,  poiché legge e ragione  nel poter de la spada sol si pone.</p>	<p>95  100  105  110  115  120</p>

E poi non mi credevo  
 che lingua a cui non cale esser mendace  
 fosse a me verdadiera. 125  
 Né vero o verisimile pareva,  
 ch'un Alcide efferato  
 divenisse un Adone effeminato,  
 ch'un nudrito di sangue e di furore  
 mai potesse gustar frutti d'amore. 130  
 Di cangiar regie in selve  
 non riputai che fosse il tuo pensiero,  
 ma che ciò far fingesti  
 solo a fin d'ingannarmi,  
 e con tai vezzi a' tuoi desir tirarmi. 135  
 Or ti spoglia repente  
 de' pastorali arnesi,  
 poiché, per dirti il vero,  
 in altri ho già locato il mio pensiero.  
 Dunque amar non ti posso, 140  
 dunque amar non ti voglio,  
 ché due cori in un petto aver non soglio.

LEARCO

O femminil perfidia, atroce inganno,  
 sufficiente a tradir terra e cielo!  
 Tu con porta di riso 145  
 un inferno m'apristi,  
 che mi sembrava appunto il paradiso.  
 Ahi non tanto di Nesso,  
 del sanguinoso lin, l'atro veneno  
 era ad Alcide smanioso e grave, 150  
 quanto m'è tormentoso  
 questo rozo vestito,  
 quanto mi straccia il core  
 l'avoltoio crudel del mio dolore!  
 Ecco, ti squarcio e getto 155  
 al suol, sdrucito e franto,  
 né di te rivestirmi al Ciel prometto.  
 Perdon ti chieggio, o Marte,  
 se le tue fiere cure abbandonai,  
 se vacillante a te mi ribellai, 160  
 poiché di tanto errore  
 cagion fu solo il lusinghiero Amore.  
 Ma qual perdono chiedi io,  
 se dir può Marte: «fui amante anch'io»?  
 Al ferro, al ferro, a l'arme, 165  
 su, su, Learco, pugna, fendi, ancidi,  
 rompi, fracassa, atterra  
 la cagion di tua guerra.  
 Certo questi è un rivale,  
 che tanto acerba e cruda 170  
 rende a me Nisa mia,

e a se stesso poi cortese e pia.  
 Segui dunque la traccia  
 del tuo mortal nemico;  
 su, presto, al ferro, al foco, 175  
 a' stratagemmi ancor, ché il tutto lice,  
 poiché a vendetta tardità disdice.

### Scena terza [III, 3]

*Ismenia*

ISMENIA O litigio,<sup>352</sup> o furore,  
 come addolcisci amareggiato un core?  
 Tu gettasti, o Learco, 180  
 irato qui le pastorali spoglie,  
 ed io per glorioso almo trofeo  
 di vittoria ottenuta  
 l'appendo<sup>353</sup> di quest'elce <a>i verdi rami,  
 ove de' pregi miei farà memoria. 185  
 Ismenia, or che rimanti  
 per impiegar del tuo saper la forza?  
 Questo cerchio fatale  
 sotto l'erba nascondo,  
 come tra l'erbe e i fiori 190  
 suol starsi angue mortale;  
 onde s'alcuno amante  
 dentro porravvi il piede,  
 obliando l'amore  
 diverrà cacciatore; 195  
 poi del cerchio partito  
 seguirà d'amator l'amico rito.  
 Mi parto, e so ben io  
 a qual fin cotal cerchio Ismenia ordio.

---

<sup>352</sup> litigio] Sitigio (con S corretta in L a mano) E M V, Sitigio (con S corretta in L con carattere a stampa) B C F P

<sup>353</sup> appendo] aprendo B C F P, appendo (con r corretta in p con carattere a stampa) E M, appendo (con r corretta in p a mano) V

## Scena quarta [III, 4]

*Bernetta, e Pantalone*

*Bernetta con un coltello in mano in atto di voler ferirsi.*

BERNETTA	Lasciatemi morire.	200
PANTALONE	Moia, moia, no vòio.	
BERNETTA	Deh patroncino caro, non mi fate a la morte più mentire, lasciatemi morire.	
PANTALONE:	Donca qui zó la femina, nassù a per far prozénie, vorrà la vita perdere a destruzion del zénere?	205
BERNETTA	Tutto è vero, signor, ma il mio languire vi prega e vi scongiura a lasciarmi morire.	210
PANTALONE	Mo perché sta facenda, slargate un pochetìn con Pantalòn, che 'l slargarse talvolta butta bon.	
BERNETTA	La dolce violenza del vostro gentilissimo discorso a narrar la cagione del mio cordoglio a voi, caro signor, mi stringe e sforza. Ho trovato Arlechino il protervo, il crudele contro di me (che sì l'onoro e amo), quinci ne la vicina selva, con l'arco teso, in atto d'aventar l'acuto strale a una fugace fera.	215 220 225
	Io, che so quanto la mia vista abborre, me gli affacciai dicendo: «O garzon fiero volgi contro il mio sen le tu[e] <sup>354</sup> quadrella. Or che nissun ti vede, isfoga nel mio sen gli sdegni tuoi, ché terminare i miei tormenti puoi».	230
	Al suon di queste voci leva il crudel le ciglia e d'alterezza pieno,	

---

<sup>354</sup> tue] tua B C E F M P V

	con detti ingiuriosi, e mi sgrida e mi sprezza; ond'io già disperata di conforto, tirata dal furore, col sangue spegnerei fiamma d'amore.	235
PANTALONE	Orsù quiétate, fia, quiétate, colombina, instizzà per la fava, che te imprometto mi de dartene una mostra de capódega, e in sì grande abbondanza che te farà com'un balón la panza. Donca, Berneta, làgame dir quattro parolette a sto sordo in amor, che ti averà da lu carne e saór.	240          245    250
BERNETTA	Padrone, in voi confido, che so quanto mi amate, e so che il vostro dire sarà tanto efficace, che ne potrò sperar vittoria e pace; partomi, e la risposta attendo in breve, e sia patto fra noi di far per me quel ch'io farei per voi.	255
PANTALONE	Povera polastrella, la vorrave far de' vuovi, e perché i sia dei boni da covar la vorrave el galletto da semenza. Ma vello apunto là, ch'el calla zoso de ste ombrose colline, con quel so ballestrón d'ammazzar orsi, seben no 'l spara nome a passarine.	260       265

### Scena quinta [III, 5]

*Arlechino, e Pantalone*

*Arlechino da sé ragionando:*

ARLECHINO	Amor gh'ha l'arch, e s'ha la frezza in man, e mi gh'ho la ballestra coi bolzù, Amor gh'ha l'ali, e mi gh'ho ol pennacchiù, ind'ol capell de cova de fasan. Amor con la fassola ha i occ ligatt, mi tegn la me fassola a un lambichétt,	270
-----------	---	-----



	sott al muscol dol brazz ditt ol pesétt, talché d'Amor a mi svarî a' no 'i catt. O signor Pantalù, che féu chilò cerchéu del'erba da far diachilò?	275
PANTALONE	Certo, Arlechin, son qua, cercando una radise da far empiastro per una ferìa molto larga e fondìa.	280
ARLECHINO	Se sta vostra ferida è tanto spalancada, medegadór zelént mettigh per tasta ol pìstu dala iada.	
PANTALONE	Orsù per dirte il vero, costié ch'ha sta ferìa sî xe Bernetta, perché per to casón Amor la sbolzoné con tal furor, ch'el ghe fé una gran sfessa in mezzo al cor. Fradél, s' ti no ghe dà del to cerotto, per pizza natural, la poverina la passerà mal, che se mi no arrivava, se mi no la impediva, la grama giera qui con un cortello in positura d'andar in bordello. Mi sto aspettando un zorno d'udir al'improvviso, che la se butta zó da una montagna, o che in mar la s'anniega, e ti, mencion, co' la sarà destrutta, indarno pianzerà sta bella putta.	285 290 295 300
ARLECHINO	O signor Pantalù, guardé ben ben chiloga, che nol foss qualchedù per sto contorn, ch'a' ve vòì dir na consa inte l'orecchia, menter che sia segur ch'oter no m' senta chî per ste verdúr.	305
PANTALONE	Ho fenio de vardàr, parla pur ti de botto, perché l'è ora d'andar a disnàr.	310
ARLECHINO	Caro padrù, per dif in confidenza, anca mi senti una gran fitta al cor, per amor de Bernetta, mo ol me convien soffrirla con pazienza. No savif la strettezza	315

de ste lez arcadiùs?  
 Che no vol che nessù faghe l'amor,  
 né toga per moiér  
 donna de sto paes o d'altra part, 320  
 come l'è forestér,  
 se prima ol no se faghe  
 dal minister del tempio de Diana  
 accettar per pastor,  
 e zura de tegnìr tutt i costúm 325  
 de le zent natural,  
 e d'esser de sti boschi abitadór?  
 Quest'è per l'interéss  
 de mantegni la soa zeneraziù,  
 che non s' confonda con l'altre naziù. 330  
 E guai a chi fallàss  
 in l'osservanza intera  
 de sti comandament,  
 che 'l daràf bel no ghe siando gallia,  
 ch'i lo mandàss de lung in Piccardia. 335  
 Questa è mo la casù, signor messer,  
 ch'a' no me risegh de scovri ol me amur,  
 perzò daghi a sta putta despiaser.

PANTALONE      Cape! T'ho inteso, fio,  
 quest'è un negozio ch'ha del stravagante, 340  
 e chi ghe vuol pròveder el besogna  
 scampar da sti confini.  
 Mi tentarò el remedio,  
 se i altri nostri vorrà seguitarme;  
 e spiero in la fortuna, 345  
 che tutti salvi tornaremo in Scozia.  
 Procura ti che 'l prencipe Filandro  
 un zorno fenza d'andar a pescar  
 e su la toa barchetta  
 conduga Lilla, Nisa, con Bernetta. 350  
 Learco allora, Pierolin e ti  
 da omeni valenti  
 ciappando i remi vogaré de schena,  
 mi che son veccio tenderò al timon,  
 e col bòssolo in man 355  
 verso la Scozia drezzarò la prua.  
 Le donne taserà co' se ghe dise  
 che de ninfe, pastore e contadine  
 le diebba da diventàr dame e rezine.  
 Donca femo bon cuor, 360  
 che forse el Ciel zà mosso a compassion  
 de le nostre sagure  
 sarà desposto a farne sto favor.

ARLECHINO      O car ol me vecchiétt,

fé ch'el voster descórs abbia l'effétt. 365

### Scena sesta [III, 6]

*Tirinto, cioè Filandro, e Lilla*

*L'una da un lato, l'altro da l'altro poco spuntando in scena:*

TIRINTO	S'io non erro mirando quei vivaci splendori colà tra quelle fronde, il sole or si nasconde.	
LILLA	Se il mio sguardo non mente, tra quelle frondi Adone con l'arco teso attende fera da saettare col suo pungente strale. Ma folle, ahì che vaneggio, questi è d'Adon più vago, questi è d'Adon più bello, che gli è Tirinto, il grazioso arciero, mio ben, mio cor, mia vita, ed io la fera son da lui ferita.	370 375 380
TIRINTO	Ahi, che i brillanti raggi de le due stelle ch'ha mia Lilla in fronte s'alzano a mandar fuori degli occhi miei le tenebre e gli orrori.	
LILLA	Questi è certo il pastore per cui mi struggo il petto; onde per ritrovar qualche ristoro, vado ognor fra le selve l'orme sue tracciando per rimirare il suo leggiadro viso, che mi rassembra in terra un paradiso.	385 390
TIRINTO	Questa, questa è colei ch'ho seguita fugace per seco stabilir tranquilla pace. Vieni, deh vieni, o Lilla, perché le vere paci stringonsi con le braccia e con li baci.	395
LILLA	Pastor, tu Lilla chiami, ed io sempre Tirinto avien che brami.	

	Io mi sto, tu non vieni, e nel forzar me stessa ogn'opra è vana, ché in vece d'accostarmi, violenza crudel fa slontanarmi. Sarà forsi tal forza	400
	sovrumano poter di fatal verga, ch'al Ciel contrasta, e la natura sforza? Gli dèi superni intanto con atto umile invoco, acciò, da nodi insidiosi sciolta, guasti ad onta d'Inferno il crudo incanto.	405 410
TIRINTO	Ahi, ch'ad onta d'Inferno, tanto mi vien concesso, ch'al mio bel sol m'appresso. Ma che? Mida novello, ne' tesori d'Amor pover' anch'io, dico, ricchezze a Dio.	415
LILLA	Se di t[u]e <sup>355</sup> gemme e oro erario è lo mio petto, ecco te lo disserro, prendine a voglia tua, che prender può ciascun cosa ch'è sua.	420
TIRINTO	Così vuoi, così faccio, idolo di questi occhi, tesor di questo core, di cui son tesoreri e la Fede e l'Amore.	425
<i>Qui s'abbracciano, e Tirinto entrato nel cerchio la rigetta, dicendo:</i>		
	Furiosa baccante, lussuriosa Frine, perfida insidiatrice, dunque cotanto osasti, che cingesti al mio collo de le tue braccia impure monil libidinoso? Fuggi, fuggi, e ti caccia colà nel mar gelato a intepidir gli ardori de' tuoi lascivi e disonesti amori.	430 435
LILLA	Ohimè lassa, che veggio? Ohimè lassa, che sento?	

---

<sup>355</sup> tue] tne B C E F M P V

	Ahi dispietato Amore, tu pur m'anciderai con tal dolore.	440
TIRINTO	Ninfa, vattene altronde, pria che la destra mia, mossa da giusto sdegno, contro ti ruoti la nodosa clava, che ti farà pentire del temerario ardire.	445
LILLA	A me, Tirinto amato, così rigido e crudo ti fai, che dianzi umile di prencipe e signore per aggradire a Lilla divenisti pastore; or poiché manca in te l'amor, la fede, ben è folle colei ch'ad uom più crede.	450 455
TIRINTO	Lagrima di vendetta e di bugia, avvien sempre che versi mendace occhio di donna; son mentiti i sospiri, son fallaci i lamenti, son beffe i vezzi e finzion gli amori, simulate le fiamme, e i vani ardori; ond'io, che il tutto scorgo, forz'è che t'odi e da l'aspetto mio ti scacci qual demon fallace e rio. Vattene, ingrata donna, degnà d'odio immortale, ch'io t'odio, e in odiarti odio me stesso insieme, poiché mentre che t'odio e t'abborrisco di ragionarti ardisco: o Ciel, o Terra, o Mare, o sommi dei, meco odiate per pietà costei.	460 465 470
LILLA	Quanto più m'odi e sprezzati, tanto più ben ti voglio, ch'Amor, di cui son serva, quanto più mi dileggi, tanto più vuol ch'io t'ami, e quanto più mi fuggi, tanto vuol ch'io ti brami, sì che, se con l'amarti mi ti rendo odiosa, di me non ti dolere, che non sta il disamarti in mio potere. Ma se perfida sorte	475 480 485

fa che l'aspetto mio siati in dispetto,  
or or vado a donarmi in preda a morte.

TIRINTO

Partisti pur, partisti, arpia mordace,  
sfinge ingrata e crudele,  
ed io m'indugio ancora 490  
ov' il tuo fiero aspetto  
mi conturbò lo sguardo?  
Ahi non fia ver che più facci dimora  
su l' infausto terreno  
che i piedi tuoi calcaro, 495  
poiché produce a me tosco e veleno.  
Fuggo, e nel corso mio sarò veloce  
più che il Tigre a la foce.

*Qui esce dal cerchio e dice:*

Ma chi confuso e stupido mi rende?  
Ma chi mi fa tremante, 500  
qual fronda o fiamma al vento?  
O com' or son confuso e titubante!  
Qual bestiale incanto  
ad obbliar m' induce  
com' io qui mi condussi e mi fermai? 505  
Ah, sì, sì, mi ricordo,  
io mi trattenni in questo vago sito,  
per chiarirmi se il sole  
l' usato suo camin lasciato avea  
e se tra verdi fronde, 510  
eclitica mutando,  
in zodiaco di fior giasi rotando.  
Ahi ch' il sol è sparito,  
e più sua luce d' oro,  
il fosco orror di questa selva ombrosa 515  
non fuga e non discaccia.  
Su versate, occhi miei, pioggia di pianto,  
e tu, cor nubiloso,  
apri del sen le cataratte, e sgorga  
nembi sopra il terreno, 520  
quai con rivi infiniti  
formino rapidissimo un torrente,  
che sì come Atalanta,  
de l' or tanto amatrice,  
Ippomene arrestò coi pomi d' oro, 525  
così mia Lilla amata,  
di lag[r]ime<sup>356</sup> sol vaga,  
da lagrimosi rivi al fin ricinta

---

<sup>356</sup> lagrime] lagtime B C E F M P V

sia da me col mio pianto e presa e vinta.  
 Ma lasso, ove girò l'instabil piede? 530  
 Ah sì sì me n'aveggio,  
 per questo calle erboso,  
 quindi è che per diletto  
 l'erbe da lei calcate  
 di doppio ordin di fior rendonsi ornate. 535  
 Ma che, questo involarsi  
 a l'amator nel suo maggior amore,  
 è tutt'odio e furore  
 de la maga crudele,  
 che, benché lungi sia, 540  
 vicina rende ogni ruina mia.  
 Vanne, deh vanne al tempio  
 de l'immortale Amore,  
 ch'oggi apunto solenne  
 il giorno si festeggia a Citerea, 545  
 e genuflesso e umile,  
 giusto gastigo impetra  
 da la pietosa dea,  
 per punir l'empia maga,  
 ch'ira del Ciel temerità sol paga. 550

### Scena settima [III, 7]

#### *Pantalone e Arlechino*

PANTALONE      Insomma per concluder, Arlechin,  
                          se ti no dà soccorso a la Bernetta,  
                          mi la veggo spedia,  
                          che la gh'ha per to amor massa gran stretta.  
                          Vostu far a mio senno? 555  
                          Daghe commodità che la te parla,  
                          e indusia qui, che te la meno adesso.

ARLECHINO      Com, ol me padroncin,  
                          volif oter da mi?  
                          Andé e torné, che me trattegni qui. 560  
                          Andé pur, e trové quella furbetta,  
                          quella ch'a' ghe vòl mei  
                          ch'a' no vòl al prior del nos consei,  
                          ch'al despétt dei pastor,  
                          de le sgninf e de Diana, 565  
                          se la me ven arrént,  
                          ghe vòl dar un basìn con ol comént.

PANTALONE Orsuso a' vado, e torno fra un giozzetto,  
e te porto resposta,  
quand'anco a' no trovassi Bernetta. 570

ARLECHINO Andé pur, e torné, che mi v'aspett,  
in sto mez a' farò chi da me posta  
una contemplaziù  
sovr'a quel mal bigàtt  
d'Amor, che m' dà così crudel passiù. 575

*Dice cantando:*

Amor (segond che s' dis) l'è un ragazzétt,  
ch'ha l'ale e svola come fa un oséll,  
porta l'arch, e ol carcàss pien de quadrell,  
e s'ha i occ infassà indol fazzolétt. 580  
Mi se la me opiniù v'ho da dir schiétt,  
senza dar fe' al zanzà de quest e quell,  
conclud ch'Amor no puol esser puttéll,  
e si ve l' provarò con sto concétt.  
Zà l'è trentacinqu'agn un mes e un dì,  
che me màder pissava dré ol paiàr, 585  
e mi con st'ocasiù fora gh'uscì.  
Ch'el fuss al mond un pezz prima de mi,  
me pàder dis, ch'Amor ol fé sposàr  
des agn inanz me mar (pottana d' mi!).

Ma ol ven chi la me Orora, 590  
mi sont el so Titon,  
però a' vòl torla in brazz,  
azzò no m' fagh Apol chialò el mencion.

### Scena ottava [III, 8]

*Bernetta, Arlechino*

BERNETTA Ecco il mio bel cocomero,  
ch'unito a la mia indivia 595  
in salata saria saporitissima.

ARLECHINO Cor me, sto to dir liquido  
fa sì che me destémpero,  
e vad'in mana e in zúccaro,  
e perché i piè me sdrúzzola, 600  
do bell'in terra a càzere



s' ti no m'abbrazzi, e rézerme,  
 ch'al to pett sì bianchissem  
 m'apozarò come la vid a l'albero,  
 e qui fra st'erbe tenere 605  
 nov' Amor stamparem a la dea Vener<e>.

*Qui correndo ad abbracciarsi entrano nel cerchio, e Arlechino la ributta così dicendo:*

Ah bisca scodelera,  
 scorpiona, salamandra,  
 tarantola, serpenta,  
 coccodrilla crudel, botta scarpera; 610  
 ah volp ingannadora,  
 ah cinghiala salvadega,  
 lova devoradora,  
 orsa goffa, ma destra,  
 donca furba cavestra, 615  
 chilò sol da per mi ti m'ha redùtt,  
 e po me borri adóss  
 per tor la castità a un pover putt?  
 Donca ti te pensav ch'un cazzadór,  
 fors anch ol più da ben, 620  
 che s' trova scritt in la scola de Diana,  
 se lagàss mencionà da una puttana?  
 Donca un brav pescador,  
 semper d'aicqua bagnàt,  
 sempre d'aicqua insupàt, 625  
 pénsset ch'al no s' defenda ol pett e ol cor  
 da le fiamme d'Amor?  
 Donca un oselladór,  
 com'a' son mi, che tutt ol zorn inganna  
 (con la red e la canna) 630  
 i osei goff e i scaltrid,  
 ti vorrà creder ch'el sarà mención  
 da lagass inveschià ind'ol to palmón?  
 Butta zó sti pensér  
 goffa, simpliza, matta, 635  
 ballorda, senicatta,  
 ignoranta, zuccona,  
 bedana, bambalona,  
 zornia, nesciazza,  
 imbriaga, buffona e mencionazza, 640  
 ch' s' ti m' dè più molesta,  
 con un pugn a' te scazz tutta la testa.

BERNETTA

Crudele, e dal tuo aspetto,  
 così dunque mi scacci?  
 Così dunque ingannata 645  
 da Pantalone io fui,  
 alorché m'accertò che tu m'amavi,

e che la fiamma tua tenevi ascosa  
per non dar ai pastor di ciò sospetto,  
ma che s'io vo condurmi 650  
ad un secreto loco,  
ove tu brami di trovarti meco,  
quivi spento ogni lutto  
godrem d'amore il desiato frutto?  
Or poiché qui mi son condotta invano, 655  
e poiché tu mi sprezzi,  
non aspettar da me lusinghe o vezzi;  
ma sappi pur, ingrato,  
ch'in odio aspro e mortale  
ho tant'amor cangiato, 670  
e in soggetto più degno  
ho di già collocato il mio disegno.

*Qui Bernetta si parte.*

ARLECHINO Costiè s'è pur partida?  
La s'è pur de chî tolta,  
da fam' andà tutt ol cervel in volta? 675  
Ch'a' gh'ho otr in l'umor  
che i so lasciv amor;  
mi cazz, mi pesch, mi osell,  
e s' lagh andà le fomen al bordell.  
La me capanna, che m'ho fabricada 680  
dela me inclinaziù l'è ol contraségn,  
che l'è tutta tessuda e sostentada  
d'oss de tigr e de liù e de balén {e},  
l'è infassada e coverta  
de pelle d'anemài 685  
pres in mar e ind'oi bosch,  
l'ha po d'incerca ol tett,  
in logh de merladura  
una nobel corona  
de teste de liù, d'ors e pantér, 690  
lovi, tigr e cinghial,  
de balén, cocodril, orch e dolfin,  
con altre teste de mostri marin.  
Su in cima ala colmegna  
fa degna prospettiva 695  
una testa de cerv con do cornazz,  
ch'è longhe un palmo più de cinque brazz.  
La porta del'entrada  
l'è una gran bocca de balena averta,  
i sedil dela casa over bancàl 700  
tutti è pur teste de vari anemàl.  
Le spallér de le stanz  
è fatt a nóve usànz,  
perché in pè de velud o tela d'or

tutt è penne d'osèi de più color. 705  
 Talché st'abitaziù la s' pò ciamà  
 la Residenza magna  
 del gran Testa de cazza,  
 qual per esser sovran dei cazzadór  
 i florenti lo chiama il Capocaccia. 710

*Qui uscito del cerchio:*

Oidé, oidé ol me cor, oidé ol polmù,  
 mo che fredd, mo che fogh hòi in la panza?  
 Donca sti do contrari pò abitar  
 denter da un vas istess,  
 e int'un medesem punt, 715  
 com'i fa ind'ol me corp adéss apunt?  
 L'è pur ol vir ch'el provi,  
 trovandom int'un temp e crud e cott,  
 ah, che sta novità me tol de mi,  
 ch'a' no so più quel che me faghi o diga. 720  
 Mo dond è la to amiga,  
 Arlechin ignorant?  
 E digh la to Bernetta ixì galant?  
 Ti l'ha lagà fuzir,  
 ti l'ha lagà scappar, 725  
 quando l'era vegnù (com che se dis)  
 per semenà dint al to piànt ol ris.  
 L'andé via de tirada,  
 l'andé via scorrozzada,  
 e per sborrà l'umor, 730  
 e per farte despétt,  
 forse l'arà trovà nov'amadór.  
 Però seben ch'ho fatt la sgarbaria  
 de farla via fuzi,  
 el gran ben ch'a' ghe vòì no me concéd 735  
 ch'a' sopporta ch'un olter  
 sia dele me regalégh fatt ered.  
 Donca cercar la vòì, finché la catti,  
 e a quel che sarà segh,  
 s'a' no gh'ho miga spada né pugnàl 740  
 da podigh fà dol mal,  
 a ghe trarò a la gola  
 una susta filà in la Mascarella,  
 contrada de Bologna,  
 fatta d'un'erba ch'ha una tal vertù, 745  
 che subet la fa perder la parola.



	a c'mod farénna donca i bull'tin?	
PEDROLINO	Nol ghe vol ste bagàie, la vien molt più netta a mettì la buschetta.	785
LILLA	Oh questo è buon ripiego, che ne dici tu, Nisa?	
NISA	E io nol niego.	790
DOTTORE	Zà ch'a' la cunf'rmà vu do zuv'nett, adessa mi la mett. L'è qui in st' pugn, e s'è cunzà pulid, o donca cadaun s'adlieza un did. Tocca ugnun qual i par, la cundizion è questa, chi arà la busca sia prim a cantar, mi tutt i did andarò numinand, mentr a' i andà tuccànd. O su c'minzén: la Lilla tol al gross, la Nisa quel d' mez, Pantalon ha chiappà quel dal murtal, e al nostr Pidurlìn ha pres al manvìn, e cert a' l'ha c'gnussù (guarda qui), la vintura è toccà a lu. Canta pur mo d' garb e fatt unor, zà ch' la fortuna t'ha fatt al favor.	795 800 805
PEDROLINO	A' cant, o su sté citt, che Pantalon dirà com a' i ho ditt.	810
	Le sgninfe de st'Arcadia o l'è pur belle, l'è le garbade fiol! Nisa e Lilla infin lor par fra le stelle propio la luna e 'l sol. S' Amor volesse ch'a' m'allesse la più graziosa per me morosa, Nisa dirave, Lilla vorrave, senza saver a qual più me taccar. Besogneràf a fà co' i n' ciappéss una, serrarme segh al scur, e ch'a' non ne sentiss parlà gnessuna, ma così a caso pur la man slongansi, e chi a' toccassi	815 820 825

	de longo via, fosse la mia, l'altra che resta na gran molesta, a' gno mo me daràf sempre ind'ol cor, sì che a' conclúd, Amor, s' ti me vuol plasi, s' ti me vuol ben, damele tutte do, che le me vien.	830      835
DOTTORE	Mo cancar, Pidurlin, ti è un gran poeta e un musich eccelent! O vie m'ssier Pantalon, dé <sup>357</sup> ben principi a la vostra canzon.	
PANTALONE	Soné pur, che scomenzo, e adesso l'onor venzo.	840
	Lezadre fie belle e pulie, mi m'apparecchio (se ben son vecchio), con la mia vosa roca e noiosa, a dir le lalde de do che galde de zentilezza e de bellezza el primo liogo in st'Arcadia tranquilla, una se ciama Nisa, e l'altra Lilla.	845      850
	Nisa in effetto sol ha un defetto, ch'ella non ama chi lié sol brama; Lilla in contrario ha pensier vario, che 'l so amador ama de cuor. Nisa però gradirà el so Siren così spronà da bon instinto, e Lilla sposerà el so bel Tirinto. Mi mo dal' Amor vinto de tutte do, per essere slanegào, devento con do Lene un Menelao.	855      860  865
DOTTORE	Da vera Pantalon, ch'a' n' credea ch'a' diessi tant in bon!	870

---

<sup>357</sup> dé] da B C E F M P V

NISA	Or io dirò (se l'ascoltar v'agrada) e se non avrò stile a voi altri simile al debole talento che m'è dal Ciel concesso, farà scusa l'età, lo stato e 'l sesso.	875
	Nobil stranieri d'Amor seguaci, i cui pensieri non sono audaci, ma il vostro amore ha fin d'onore, a noi è grato, da noi lodato, perciò concesso lo starne appresso con riso e canto v'è finch'in tanto passa il sole il meriggio, e i rai cocenti temprano il suo rigor contro i viventi.	880  885  890
	Di queste selve sete splendore, e de le belve alto terrore. Le ninfe v'amano, le ninfe bramano a voi gradire, a voi servire, ed io la prima faccio gran stima del bel Sireno di grazia pieno. E sua costante fede alor provai, che rigida e crudel me le mostrai; Amor, non sarà mai ch'io contradica a quant'ora confermo, cotanto è il mio pensier sodato e fermo.	895  900  905
DOTTORE	Tarvò! Mo ti è garbada, a' m'a'gur una m'rosa, p'rché a' t' v'rré cundur miegh una nott, a fari una graziosa serenada. Osu al n'ie più s' n' Lilla, ch'abbia da dir la so; bella ninfa di' su, ch'a' sen d' co.	910
LILLA	Or do principio, e gli accenti amorosi, nissun di turbar osi.	915

	<p>Voi, che sedenti  a la fresch'ombra,  lieti e contenti,  ché nulla ingombra 920  il vostro cor di strano e di noioso,  ma godete felici almo riposo:  udite intanto  d'Amor l'incanto,  caro a colui 925  che i regni bui,  lieti e sereni,  soavi e ameni,  rende improvviso,  con un bel riso, 930  che sbandisce le pene, e fa beato  ne l'inferno d'amor il condannato.</p>	
PANTALONE	El me vien sonno.	
PEDROLINO	E mi sbadacchi.	
DOTTORE	E mi m' d'stend.	935
LILLA	<p>Voi, che portati  da salse linfe,  oggi sì grati  sete a le ninfe,  che non sprezzan con voi, benché stranieri, 940  starsi in diporti onesti e in piaceri.  Correte, amanti,  a questi incanti,  e meraviglia,  v'alzi le ciglia, 945  che non Medea,  non Citerea,  ma il dio d'Amore,  n'è l'inventore,  onde sarà per voi felice sorte 950  fra gl'incanti fruir, viver di morte.</p>	

*Qui tutti s'adormentano.*

<p>Ecco il giudice dorme,  e i consiglieri suoi  sovra il sen di Morfeo stansi in riposo.  Noi pian pian dipartiamo, 955  che ben verran da le tartaree grotte  spiriti destinati,  da cui fiano i stranier lungi portati.</p>	
--	--



NISA

Andiamo, Lilla, andiamo,  
che due fiata scherniti già gli abbiamo.

960

*Qui giungono molti spiriti, e senza dir parole gli portano dentro.*

FINE DELL' ATTO TERZO

## *Atto quarto*

### **Scena prima [IV, 1]**

*Ruspicano mago, con un ipogriffo a lato*

RUSPICANO	Da' più gelati monti posti a l'estrema parte de la terra scozese in verso il polo Ruspicano, il sapiente, che ne l'arte sublime	5
	di Zoroastro al mondo oggi è fenice, partissi, e per sentiero ch'a piede uman segnarvi orma non lice. Sopra l'alato dorso del volante destrier del duce Astolfo,	10
	per i campi de l'aria il mar varcando, su questo lido è pervenuto a volo. Io, io mi son quello apunto, né ad altro fin qui venni	15
	che ad atterrare, annichilar gl'incanti de la perfida Ismenia angla regina, che nemica implacabil e mortale de le genti di Scozia, a' danni ordio del germe alto e sublime	20
	del re Aidano il Grande, che ricovrò dal mare in queste bande. Non sarà, non sarà vuota d'effetto oggi la mia venuta, ché, tronchi i lacci a le fattucchiere	25
	di quest'ardita e scelerata vecchia, renderò vano ogn'empio suo disegno. Non potrà al mio saper far resistenza, onde malgrado suo di questa destra mia fia prigioniera,	30
	e liberato il prencipe scozese con i seguaci suoi da tradimenti, fastosi e trionfanti ritornaremo a le paterne rive, conducendo costei legata innanti.	35
	Ma che rimiro e trovo in queste parti d'orgoglio femminile alta sciocchezza? Qual fabrica sublime questa donna superba erse e construsse?	40
	E non ad altro fine, che al mio signore ordir danni e ruine. Questa è l'arce, la rocca, quest'è il carcer sì forte,	

ch'a terror de' viventi  
 l'empia maga construsse?  
 E per funesta e portentosa insegna 45  
 vi pose il simulacro de la morte.  
 Or vedrà qui l'altiera  
 qual sia di Ruspicano animo e forza,  
 e ben conoscerà ch'entr' il mio core  
 non regna immanità, ma solo amore. 50  
 Comparisca fra tanto  
 non per opra d'inferno,  
 non fra gridi d'Averno,  
 ma fra soave canto,  
 portato qui da pargoletti Amori, 55  
 un bel tempio dorato,  
 qual sia ricovro e asillo  
 de le ninfe e pastori  
 che porteran d'amor feriti i cori.

*Qui compariscono molti amorini, portando un tempio dorato, ponendolo a banda destra della scena, poi cantato il seguente madrigale si partiranno:*

<AMORINI> Ecco d'Amor l'ostello, 60  
 tempio di libertade,  
 loco sereno e bello,  
 ove risiede Amore in maestade:  
 questo è d'alto lavoro  
 mirabilmente ornato, 65  
 d'oro sol fabricato,  
 perché mantiene in sé l'età de l'oro.  
 Eccovi Amore il duce,  
 che lieti a entrar v'invita,  
 per rendervi sicuri 70  
 da magici sussurri,  
 e radoppiare a voi felice vita.

RUSPICANO Odi, Ismenia, il concontento  
 di melodia soave,  
 che d'amoroso accento 75  
 fa l'aria risuonar, le selve e i monti.  
 Non ti fia grave, o donna,  
 l'impietosir cortese,  
 pria ch'impari a pentirti a le tue spese.  
 Mira il gran contraposto a l'opre tue, 80  
 tu inalzasti colà mole d'orrore,  
 e io trasporto qui stanza d'amore.  
 Tu, volante ipogriffo,  
 ch'oggi qui m'hai portato, e meco stai  
 spettator di grand'opre, 85  
 cangia la tua fierezza  
 in amabil dolcezza,

poiché il tuo frenatore  
Ruspicano il comanda  
per ordine d'Amore. 90

*Qui l'ipogriffo con grato fischio s'agitarà facendo un balletto a l'aria del suo fischiare, e al fine entrerà nel tempio.*

## Scena seconda [IV, 2]

*Pantalone, Pedrolino e Arlechino.*

PANTALONE	Oh Pierolin mio caro, se t'ho da dir el ver da zentilomo mi no vorrave mai esser vegnùo in sta deserta spiazza, dove fra mostri, diavoli e malanni recevo mille affronti, mille travagi e brighe, che pianzo e priego el Ciel che men desbrighe.	95
PEDROLINO	Segnor messer me bello, l'aver qui tutt ol dì taccà a le nategh queste bestie salvadegh me par un gran torment e un gran flazell; sti spiret maledett, che me fa tutt ol dì scherzi e pagur, fa sì ch'a' salt in rabbia, e rabbiùs a' me sbatt, come l'oséll salvadegh in la gabbia, e se i va dré gran fatt, do bell a spirittàrm o vegnìr matt.	100 105
ARLECHINO	Mi a dif ol vir, fradèi, in sto logh arcadiùs avì bon temp un pezz, perché a' fuzi de fà chialò el morús, anz avend ol pensér sol a menà ol bracchett chialòndena in sti bosch, per chiappà indo la red i levroncett; ancor per la campagna a chiappà d'i merlótt con la balestra, ol visch over la ragna; tendivi anch a pescà per canai, fium e vall, e per marina, e in ste simil facend sempr ho menà la me vita serena, lontana da travài, fastidi e pena.	110 115 120 125

	<p>El diavol portié infin che la Bernetta  s'inamoress de mi  e scomenzess a farne dré la matta,  el che fu po cason  ch'a' me trovié con vu otr intrigàtt,  quando quei satirazz n'avea legatt,  onde fra ste pagur,  fra incanti e stregarie,  che fa qui ste zenie,  mi de st'Arcadia son stuff in maniera  de pastor e de sgninfe,  sì che Diana, Vener e 'l so Amor,  ho deposta ind'ol bus d'ol chigadór.</p>	130
PEDROLINO	Guarda, guarda.	
PANTALONE	Che diavol sarà quest?	140
ARLECHINO	Qualch'oter trentapera; mi me retir qui sott.	
PANTALONE	Fame liogo anca mi, caro fradello.	
PEDROLINO	Salva, salva.	
PANTALONE	Pierolin, sóngio salvo, vien, stamme qui denanzo, e dimme a mi che novitàe xe questa, che ne vien a turbar per sta foresta?	145
PEDROLINO	L'è ol zeneral Learch, ch'el gh'è callà ol cervell, e sì è vegnù furius d'una manera, ch'el va de dì e de nott ficcandes per i bosch e per le grott, e sì el se butta a tutt color che 'l catta, e ghe dà d'i sgrugnù, d'i calz e morsegù, sì che ognun per fuzi da sto bestial s'ascond, e fin s'attuffa inte i canal.	150      155
PANTALONE	Ma come xe sta cosa? Chi l'ha conzo a sta foza el pover fio?	160
PEDROLINO	Mi no so, so che 'l grida tutt'ol dì: «Nisa, cavate la camisa, mostrame una tettina, voltame, Nisa, ol pett, e no la schina». Senti ch'apunt ol ven illò gridand; bondì, bondì, fradèi,	165

me vegni slontanànd.

### Scena terza [IV, 3]

*Learco, Pedrolino, Pantalone e Arlechino.*

LEARCO	Piglia, piglia colei.	
PEDROLINO	Vedil che 'l ven, fradèi, vedil, vedil chialò, sàlvase pur chi pò.	170
LEARCO	Ah, sì, sì, siete voi?	
PANTALONE	E vòio trar del bon, a' semo per servirne el mio parón.	
PEDROLINO	Per obedirve, e più, o poveretti nu!	175
ARLECHINO	Mi su tutt voster, comandem s'a' poss.	
LEARCO	Ah, sì, sì, vi conosco, sì, sì, voi siete quelli sì perfidi e rubelli, che insegnasti di dire a la mia Nisa: «Cavati la camisa, quella camisa che ti fé pastore, poiché non t'odio meno adornato e guernito di velli pastorali, che se d'accial vestito aventassi al mio cor quadrella e strali».	180
	Or, canaglia, pigliate de la zizania seminata il frutto, ch'a pugni, a calzi gettarovvi a terra; e finita così fia la mia guerra.	185
PANTALONE	Ferma, ferma.	
PEDROLINO	Lassa, lassa.	
ARLECHINO	No più, no più.	190

## Scena quarta [IV, 4]

*Ruspicano mago, Arlechino, Pedrolino, Pantalone e Learco.*

RUSPICANO	Cadi, o Learco, a terra, poiché così comando, e in virtù di questa verga mia sano ti levarai de la pazzia.	
<i>Qui Learco si lascia cadere.</i>		
ARLECHINO	O barbón onorànd, adess a' si' pur stat la noss ventura, perché sto furiós ne maltrattava tutt, con schiaff e calz e pugn, e per segnal a mi el m'ha rott ol grugn.	200     205
RUSPICANO	Sollevatelo in piedi, o voi scozesi.	
PEDROLINO	Potta de mi l'è pes!	
ARLECHINO	No volif ch'ol sia greff, se l'è soldàcc, tucc i soldàcc è greff, perché i se fa le spes a descreziù in ca' de questi e quei, e senza descreziù s'imp i budèi, oltra de zò i stragualza dobl, ognar e zechi, azzò i no gh sia levàtt dai assassi; sì che, fradèll, s'adess a' fem fadiga a sollevà da terra costù, che dei soldacc è ol cò mazor, l'è che l'ha la vesiga pina d'or.	210       215
PANTALONE	Pierolin? Arlechin? Vàrdeghe ben, a' me par che 'l revvién.	220
LEARCO	Ohimè, nel dipartire da una donna crudele così dunque il dolore il cor mi frange? Così m'afflige e ange, che qual mortal veneno toglie a le membra il natural vigore; onde di forza casso, a pena movo il vacillante passo.	225
RUSPICANO	Chi ti levò il furore ritorneratti il natural vigore. Lascia ch'entro l'orecchio	230

	ti possi articular not[e] <sup>358</sup> possenti, che di languido e fioco tornerai come pria ripieno di vigor, di gagliardia.	235
LEARCO	Fiamma dal vento spinta non così tosco asciutto fieno accese, com'or dentr'al mio seno, al suon degli alti carmi, dal mio prisco vigor sento infiammarmi.	240
ARLECHINO	De grazia, car signor, vu ch'avé ottorità de fà gaiard, fé che la me Bernetta arcipoltrona con businagh ind'ol bus de l'orecchia doenta gaiardina.	245
LEARCO	Or chiunque tu sia, che se ben mi soviene t'ho già veduto altrove, tu, ch'ad eccelse prove impieghi il tuo saper, non fia che nieghi all'umil servo tuo, che riverente ad iscoprir ti priega qual sia tua condizion, patria e nome, acciò ch'io sappia cui d'obligo son tenuto d'aver trovato me, da me perduto.	250 255
RUSPICANO	Ruspicano son io, di patria scozese, imitator di Zoroastro il saggio, e del gran re Aidano vassallo affettuoso e servo fido. Io dal mirar le stelle (da cui sovente gli arcani più interni di natura e del ciel mi sono aperti) il vostro naufragio avendo scorto, da le più alte cime de gli scozesi monti rapido m'appiombai ne' bassi Stigi. Ivi inchinato al trono del monarca de l'ombre, imperator de le tartaree genti, suplice lo pregai che mi scoprisse qual di Filandro e de' seguaci suoi fosse la sorte in così ria procella.	260 265 270 275

---

<sup>358</sup> note] noti B C E F M P V



	Grata risposta, e piena, dal tenebroso nume alfin ottenni, che mi spiegò de' vostri evventi il tutto. Onde rissalsi a le paterne rupi, e lieto a l'alta regia del mio signor mi trasportai veloce. Gli palesai che l'unico suo figlio dal mar impetuoso sugl'ibernici lidi alfin salvossi, ove raccolto con sereno viso da cortesi pastori di già pone in oblio il corso di sua vita, e buono e rio, e gode libertà fra l'erbe e i fiori. Ma di sua lieta pace, di suo tranquil riposo, invida fatta l'anglica regina, che dell'ucciso re vedova venne ad abitar in questa lontana e remotissima foresta, e posto a pena il piede su questo lido libero e sincero, con tirannico impero sorger fê di sotterra forte rocca d'acciaio in cui risiede. Non condusse la maga altri con lei che l'unica sua figlia Erminda e la nutrice, anch'ella incantatrice, ma questa a pochi giorni uscì di vita. Erminda per l'apunto è la vezzosa fanciulla a voi stranieri sotto il nome di Lilla e nota e grata, la rigida e ritrosa d'amoroso piacere, che sol si gode in seguir le fere.	280 285 290 295 300 305 310
PANTALONE	Ohimè, che me diséu?	
RUSPICANO	Col sovrauman poter di verga e carmi isforzò l'empia Ismenia il re de' Galli, contro il gran vincitore a prender l'armi, ch'ebbe forza e ventura di levargli non solo il grande acquisto, ma diè non poco segno d'anco aspirare a lo scozese regno. Ma perché questa cruda sa de l'arrivo mio, e sa ch'intendo di sciorre i lacci a' tradimenti sui; onde per impedir sì degna impresa,	315 320



## Scena quinta [IV, 5]

*Nisa e Learco.*

NISA	Un certo foco intorno al cor mi serpe, un certo ardore i' covo ne la parte più interna del mio seno, esca di queste fiamme è quel pastor che dianzi da me scacciai confuso. Questo caldo inquieta ognor l'anima mia, e fa ch'io mova i passi sovente a tracciar l'orma di lui, e finch'io non le scorgo non avrà il mio pensier pace o quiete. Eccolo apunto, o caro oggetto de' miei lumi, meta de' miei desiri, eccomi qui, mia spene, ché dolente e pentita prostrata a' piedi tuoi perdon ti chieggiò, e se pria ti sprezzai, se da l'aspetto mio ti discacciai ingrata, ora ti seguo e onoro, e quanto t'odiai, tanto t'adoro.	370 375 380 385
LEARCO	Vita de la mia vita, alma di questo core, ancor che la repulsa che mi facesti dianzi cagionasse al mio cor dolor estremo, e che la mente mia, resa incredula agli occhi e a l'udito, conceder non volea che in celeste beltà crudezza alberghi; onde nacque scompiglio fra la ragione e 'l senso, e pose nel mio capo un tal furore, che quasi forsennato giorno e notte scorrendo monti e boschi selvaggi, fatto più fiero assai d'ircana belva, or che mercé del Cielo son rissanato e che ti scorgo pia, umile a te mi dono, anima mia.	390 395 400 405



poiché fulmini son suoi sdegni e ire.

### Scena settima [IV, 7]

*Lilla e Tirinto.*

LILLA	E dove, o folte selve, o monti alpestri, il mio Tirinto amato da voi mi vien nascosto? Scopritelo, vi priego, agli occhi miei, onde l'aspetto suo mia vista bei.	450
TIRINTO	Dove, Filandro, e dove è la tua cara spene? Dove fuggò il tuo bene follia cruda e spietata, follia da incanto nata?	455
LILLA	Eccolo apunto.	
TIRINTO	Ora che m'odia e fugge (ancor ch'io sappia certo che magico potere a ciò la sforza), mi consuma e mi strugge; e qual Parca severa, così forfice tagliente taglia lo stame de la vita mia, e 'l di chiaro e sereno riduce tenebroso a l'atra sera. Ma ecco apunto, o Amore, ecco l'anima mia, che sul morire non sa da me partire.	460 465
LILLA	S'io son l'anima tua, non fia giamai che da te mi disgiunga, poiché viver senz'alma qua giù non vien concesso a mortal salma. Ahi, ch'alma tua non sono, ché se tal fossi stata morto saresti alor da te scacciata.	470 475
TIRINTO	La repulsa ch'io feci fu violenza e forza di magico veleno. Or che qui siamo uniti, ecco lieto t'abbraccio,	480

ecco lieto ti stringo al petto mio,  
ch'Amor fatto pietoso  
oggi concede a noi frutto amoroso.

### Scena ottava [IV, 8]

*Mostro, Tirinto e Lilla.*

MOSTRO	Lascia folle costei, ché di goder tal donna indegno sei.	485
TIRINTO	Ahi misero, e che veggio? Ahi misero, e che provo? Dunque sovra d'Amore avrò possanza diabolica baldanza? I magici comandi da le funzion d'Amore potran rapir chi gli consacra il cuore? Dunque in carcer di morte starà chiusa la vita? Dunque ferri e rittorte de le mie braccia invece sono a la donna mia donate in sorte? Maga perfida e ria, Ismenia empia, inumana, così mia Lilla sforzi a sprezzar d'imeneo le sante leggi? Sappi ch'a far vendetta di tanta ingiuria e scorno sarà questa mia destra ardita e pronta. Questa destra possente di noderosa clava armata e forte ucciderà gli orribili custodi di tua superba rocca, romperà gli alti muri e le porte ferrate, e poscia tratta in libertà colei di cui mi pregio e vanto d'esser di sua beltà prigionie e schiavo, lieto n'andrò con lei al sacro tempio a render grazie eterne agli alti dei.	490 495 500 505 510 515

## Scena nona [IV, 9]

*Arlechino e Bernetta*

*L'uno spuntando da una parte della scena, l'altro dall'altra:*

ARLECHINO	Cor me, son tra le frasch in sto cantù, s' te m' vo' ben de ste frasch ven gaffà ol frutt, slonga la man, che mi ol bon frutt a' sù, ch'a ti, sorella, apporterò constrùtt; no sù miga naranza e gnan limù, da fà sgrenzi la dentadura a tutt, mo a' me chiam ol cedrù bel fior del'ort, che renfresch la natura e gh' do confort.	520
BERNETTA	Ben mio, questa tua pianta, se poco dianzi avess'io ritrovata, l'avrei di caldo pianto inaffiata, così forza crescendo al natural vigore darebbe i frutti suoi di più sapore. Ma non curai cercarla, e or che l'ho trovata non oso di toccarla, perché già mi sgridasti, e con voci superbe da lei mi discacciasti.	525 530 535
ARLECHINO	Che mi t'abbia inzuriàt, no me recórd; so ben che per do ore son stat fora de mi, pers e matt e balord, e m' trovavi smarrìt in tal maniera, ch'a' no savea s'a' giera in stalla o in la cusina, sul tett o zó in cantina.	540
BERNETTA	Ma sia come si voglia io ti perdono, or mi stringi e m'abbraccia, ch'io voglio riposar ne le tue braccia.	545

## Scena decima [IV, 10]

*Mostro, Arlechino e Bernetta.*

MOSTRO O bifolco forfante,

	lascia questa donzella, e volgi altrove le fugaci piante.	550
ARLECHINO	O bestia arcicornuda, mi no te stim un zerr, a' te desfid ai pugn, lassa la me Bernetta, se no te rompi ol grugn.	555
	A chi digh o briccon? Torna in dré, torna prest: oh che bel garb è quest, tor la donna ai compàgn, po voltagh i calcàgn?	560
	Oh s'a' gh'ess le me arme ch'a' porti al me pais, come spada, pugnàl, daga, pistola, schiopp, partesana, zucchètt, manopola, rodella, schena, cossàl e pett, a' so ch'a' t'averav chiarit de sort ch'a' st'ora ti saress do volte mort.	565
	A' no le gh'ho pazienza, sta volta ti ha rasù, però con sto bastù, ch'a' trovi chì per terra a' te vòl mover guerra, e s' te vòl fa vedi che t'è un poltrù.	570
	Balza for de sta rocca, ven, sagorat, infam, guidù, furb, mariól, ladér, vituperos, sceleràd, insolént,	575
	importun, arrogànt, brutt beccàzz cornúd, nassù d'una puttana, ch'a' te vòl romper schena, testa e brazz, e mandà in mille pezz tutt ol mostàzz.	580
		585

### Scena undecima [IV, 11]

*Dottore, Arlechino e mostro.*

DOTTORE	Cosa è quest, Arlechin? Ti è molt in furia, t' fa una gran sparada d' vilani, a' t'ho udì lunz un mî,
---------	---



	e adess arriv, e s' n' n'attrovi qui n'ssun altr che ti, e dov'è donca chi t'ha fatt inzurìa?	590
ARLECHINO	O ben vegnù, dottor, tócchem ol pols un po', caro fradell, e sàppiem di se sta me alteraziù sarà bastant a fam callà ol zervell? Càncar pur a quel di che a' fu buttà in st' Arcadia maledetta, l'era pur mei che m'annegàss in mar, ch'a' ghea solo na stretta, mo adèss ol no gh'è zorn, ora né punt ch'a' no senta travài, perché sti mont e bosch sol da bestie salvadegh è abitàd, e tutte le contrad piene d'incant e de spirt malign, che fa d'i scherzi brutt e stravagant pagur, talché a' no catti un logh da stà segur. O senti la casù del me destúrb, ch'a diré se m' contúrb, ch'a' gh'ho na gran rasù. Poco fa me scontri con la Bernetta, me cara inamorada, qual, per un cert desgúst avút da mi, megh era scorozzada, e in quella ch'em conclús de fà la pas, e che per contraségn la se m' costava per donam un bas, spuntò for de sto bosch un cert anemalàzz, ch'a forza m' la tirié fora d'i brazz, e la portò corrànd in quel torriù, dov la grama meschina illò resta presù. Mi mo da rabbia e stizza costù fora chiamavi, e a combatter con mi lo desfidavi.	595 600 605 610 615 620 625
DOTTORE	Tarvò pov'r Arlechin, t'ha una rason capod'ga e magiera, e a dirt'l a bona ciera a' son stuff anca mi d'esser in st' luogh. Vuot altr ch'a' m'a'gur la mia Bulogna, e quand a' m' record dal grand error ch'a' fié abbandunar la torr di As'niè, a' i hò passion, travài, scorn e v'rgogna.	630 635

Cosa m' mancava a mi in la mia città,  
 n'avevia unúr e parintà e richézz?  
 N'avevia sanità?  
 N'ieria pien d'amicizi, 640  
 a n' n'avea zà lit o nmizizi?  
 In quant ai parintà,  
 s'a v'lless cuntar l' parintell antigh  
 d' la nostra fameia Bal'strona,  
 andarév drié da mattutìn a nona. 645  
 A' dirò l' mudern,  
 ziovè dal prim e dal sigond grad,  
 e prima a' c' minzarò dal la' patern.  
 I più attaccà a mie padr  
 i ìn i Corn, Alicorn e Cornazzàn, 650  
 i Cavrara, i Torrié,  
 i Cornia, i Corniàn,  
 i Buo, i Beccadié,  
 i Cavra, Cavrìco e Cavriàn,  
 quì da l' Uséll, i Z' drun, i Capella, 655  
 quì da l' Ball e i Cazzan gran parintella.  
 Dal la' d'la s'gnora madr  
 aven i meza Vacca,  
 i Vaccar, i Scarsella,  
 la fameia Ruffalda e la Ruffina, 660  
 la Troiana, Poltrona e B'rgamina.  
 A cont d' ricchezza  
 lassén star la lettura e i mie' guadàgn,  
 e d'sen d'i stabil sol,  
 ch' t' udirà un aver d'altr che fol. 665  
 Prima int'al fid cumiss  
 d' la nostra fameia,  
 al iè l' abitazion nobil e bella,  
 ch'è posta in la contrà d'la Baroncella;  
 una ca' in Basadónn, 670  
 un'altra in Sfregatétt,  
 e do altre casett  
 int'al borgh dal' Ballótt,  
 con un pra', e la Chiuvara,  
 un forn in bocca d' Lov, 675  
 e po una ca' p'zznina  
 in la via d'la B'rlina.  
 E s' gudeva d' più  
 fora d'la porta l'ustaria dal Chiù.  
 I' stabil d' campagna 680  
 i ìn qusti ch'a' t' dirò d'in man in man.  
 Un palazz a Cazzàn,  
 con sotta do pussión e un pezz d' bosch,  
 un bon luogh a Coa lunga, un a V'dur,  
 con un altr a Duràzz, 685  
 e una bella pussion in Corniòl

acquistà da mie lol.  
 Avén un gran paes  
 sott a Rocca Curneda,  
 dov al c'è una b'r'leda 690  
 d'ab'dan e cavrossan e curnial,  
 e un bosch d' marun  
 d' quì dà du p'r sgarz, e gruoss e bun.  
 Al mie s'gnor padr quand al d'vintò vecc,  
 p'rché al muntar 'i dieva gran fadiga, 695  
 vindi un bel palazzin là su a Muntécc;  
 e p'r r'durs al pian  
 l'inv'stì quel dinàr  
 int'un'abitazion sott a Bazan.  
 E la mia s'gnora madr oltr a la dota, 700  
 ch' fu tutta in cuntant,  
 l'ev' un'eredità d' gran valor.  
 Prima la ca' d'i P'lizzun antiga,  
 ch'è li da la via Larga,  
 una ca' in Borgh Mozz, 705  
 un'altra in Borgh Ruff,  
 un mulin da la carta  
 int'al Borgh dal' Puies,  
 e un filatui in la Puiola Mozza,  
 un'altra ca' in l'Orbaga, 710  
 una dal Guazzadúr,  
 e una buttega granda in l' Chiavadúr.  
 L'ha po in campagna un luogh in Figaról,  
 con la ca' da patrón,  
 e una bona pussión 715  
 fin là zó ala F'lippina,  
 du' luogh in Fiess, un altr in P'scarola,  
 un camp a la Lungara,  
 e s'ha un gran bon t'gnir sott a Calcara;  
 l'ha un ort in Foss'l, un luogh a Cr'sp'lan, 720  
 e una grossa pussion sott a Panzan,  
 chiamà la Fossa larga.  
 L'ha po un bel castagned a Mont' findent,  
 un altr a la Cavana,  
 un luogh a la Schiappada, 725  
 un bosch a la Cullina,  
 e là su a la Cavara  
 una furnàs granda da calcina:  
 l'ha un camp in Beccafava,  
 e un luogh in Mont Budéll, 730  
 al qual cunfina con quì dal'Uséll.  
 Sì che, Arlechin, t'intend,  
 s'avea bon star e god'r al mie paes,  
 senza z'rear pr al mond intrigh e impazz.  
 Ohimè, ch' b'stiunazz 735  
 è quel ch'a' veggh uscìr là da q'la torr?

A Dié, Arlechin, a' corr.

*Qui si fugge il dottore.*

- MOSTRO                    Eccomi, temerario;  
tu dunque hai tanto ardire  
d'isfidare un mio pari                    740  
a singular certame?  
Prendetelo, compagni,  
spogliatelo ben tosto,  
ch'insieme vuo' ce lo mangiamo a rosto.
- ARLECHINO                Mi no te stim un'acca,                    745  
razza de becch, e nassù d'una vacca.
- MOSTRO:                    Pigliatelo, ch'io voglio  
rintuzzar di costui l'estremo orgoglio.

### **Scena duodecima [IV, 12]**

*Satiri, mostro e Arlechino.*

- SATIRO                    Ah tristo, scelerato.
- ARLECHINO                A beccàzz scornàt.                    750
- MOSTRO                    Su ben, compagni, adesso  
afferiam quest'altiero,  
ché tosto gli farem cangiar pensiero.
- ARLECHINO                Te m' chiapparé doman,  
sté in dré bestiazze matt,                755  
se no con sto stanghétt ol cò ve gratt.

*Qui si fa gran scorreria, e Arlechino cadendo vien spogliato dai satiri, ed egli con parole umili così gli ragiona:*

- ARLECHINO                Fradèi, vu avé rasù, vint a' me chiam,  
portéme pur via prest,  
spoiéme pur, conzéme pur arrost.                760  
Ma daspò che sconvégn adess morì,  
fem almànch un plasì.  
Mandé com a' son cott una brasuola  
dela me carn ala morosa mia,  
senza dir zò ch'el sia,  
che s'a' m'imprometì de far così                765  
a' mor daspò content,

segur d'avì ol me intént,  
ch'è de fà entrà in la panza  
un pezz dela me carn ala Bernetta,  
e po d'ogni mal che m' fé ve fo quietanza. 770

*Qui portando Arlechino su le spalle passeranno il teatro saltando e cantando tutti insieme le seguenti parole:*

<TUTTI I SATIRI>

Su questi omeri irsuti  
del nostro dorso forte,  
satiri nerboruti,  
costui portiamo a la prigion di morte.  
Presentiamo l'altiero 775  
ad Ismenia regina,  
poiché già prigioniero  
sotto gli auspici suoi fatto l'abbiamo,  
e riverenti e umili  
questa sì nobil preda a lei doniamo. 780

## *Atto quinto*

### **Scena prima [V, 1]**

*Lilla sola, parlando dalla finestra della torre:*

LILLA	Carcer tenebroso, serraglio d'innocenti, sepulcro di viventi, fetido e portentoso, privo è ben di pietade chi priva noi di nostra libertade.	5
-------	---	---

### **Scena seconda [V, 2]**

*Ismenia e Lilla.*

ISMENIA	Non dirò già che sia la madre tua ch' in carcere ristretta trattenghi te, ch' il titolo di madre a sì rubella figlia non mi si dee, nol merto e non lo voglio. Figlia libidinosa, che tanto in te poteo il desio di godere lascivi abbracciamenti, ch' ogni casto pensier posto da parte e senza la devuta licenza volevi in matrimonio ad uom legarti. E a chi poi? Al più crudel nemico del sangue tuo reale, al figlio scelerato de l' iniquo Aidano, che ne spogliò del nostro antico impero, tuo padre uccise, e noi mandò in essiglio. Per questo enorme eccesso, per l' esecrando error atroce ed empio, per delitto sì crudo, da te femina ingrata oggi commesso, in così angusta carcer ti rinchiusi, e ora irata attendo	10 15 20 25 30
---------	---	----------------------------

	a preparar tormenti, funi, ceppi e coltelli per dar, colma di sdegno, a la tua fellonia premio condegno.	
LILLA	Quel dio che pargoletto puote e seppe domar fieri giganti, quel dio ch'alti trofei portò d'aver e superati e vinti i più forti, i più saggi uomini e dei, quel dio ch'in cielo, in terra e ne l'inferno ha dominio e possanza, a la cui maestade ogni nume s'inchina, ogni nume ubbidis[c]e <sup>359</sup> , ogn'elemento onora e riverisce, quel dio che tien de' cori e le redini e 'l freno, e qual sagace auriga e gli aggira e li volge in un baleno: a quel dio non potei far resistenza o forza, quando mi comandò che lui seguissi e ch'a sue leggi e ordini ubidissi. Alor mi rassegnai sotto il vittorioso suo vessillo, e la mia mente e 'l core umil gli consecrai. Questi avrà mia difesa, questi sarà mio scudo contr'ogni tuo poter severo e crudo. Questi avrà ben possanza da far che il tuo pensier perverso e rio debba cangiarsi in amoroso e pio.	35 40 45 50 55 60
ISMENIA	Pria da l'ocaso a l'orto dirizzarà il suo corso il dio del lume contro l'usato suo vecchio costume, pria ne' campi de l'aria volar vedransi le balene e gli orchi, e sott'acqua guizzar l'aquila altera, che il suo dritto pensiero Ismenia torchi. Questa carcer eterna sarà del corpo tuo sozzo e lascivo, né più fia ch'io ti senta	65 70

---

<sup>359</sup> ubbidisce] ubbidisse B C E F M P V

Nelle errata corrige si indica di correggere *ubidire* (che nella pagina e al verso indicati in realtà è *ubidisse*) in *ubbidire* con doppia *b* (in realtà quindi *ubbidisse*, alla fine, comunque sbagliato per *consecutio* verbale e rima).

nomarmi genitrice,  
né io figlia né amica 75  
mai ti dirò, né vuo' ch'altri tel dica.  
Tu pur statti ostinata  
in amar l'inimico,  
e in dispreggio mio  
seguì pur l'orma del tuo cieco dio, 80  
che ben di tua follia t'accoggerai,  
quando punizion giusta e fatale  
t'avventarà nel cor suo crudo strale.

LILLA Or io lassa m'ascondo,  
e 'n diluvio di pianto mi confondo. 85

*Ismenia finge di girsene e si nasconde dalla sua veduta, ma levatasi Lilla dalla finestra torna al suo loco, così dicendo:*

ISMENIA Ritirata è costei,  
che, bench'io la riprenda  
e mi dimostri fieramente irata,  
l'affezion materna 90  
non se n'è dal mio sen però volata.  
Io l'amo, come figlia, e m'è gradita  
al par di questo core,  
al par di questa vita,  
sì che dov'ella tiene  
carcerato il suo piede, 95  
carcerato il mio cor ivi si vede.  
Però non vuo' ch'il filiale amore  
così mi signoreggi,  
che per non dare a lei pena e disturbo  
non castighi il suo drudo, 100  
per natura nemico a noi mortale,  
né già mai sarà vero  
che per genero mio pigli l'altiero.  
Ma perché a' danni miei  
venne di Scozia Ruspicano il mago, 105  
sarà la sua venuta a suo malgrado,  
poiché proverà quale  
sia l'ira e la vendetta,  
di chi regina sa come s'impere,  
e maga comandar possi a le sfere. 110  
A' suoi carmi tonanti  
apprestar saprò ben le contramine;  
onde nuovo perillo  
fabricato a se stesso avrà ruine.  
Tu de' satiri indomiti il più forte, 115  
tu lor supremo duce,  
Ulfon, lascia lo speco







	a' no sem plù pastor, mo brav soldàt, o combattém adess e meném dele man contr'a sti satir, razza maledetta, che n'avea pres illoga, e n' volea dà la stretta, e se 'i podem chiappà a' vòì che 'i scorteghém, daspò in Scozia tornànd mostrarém le so pell in quelle band.	190       195
DOTTORE	Lassa pur far a mi, ch' s'i m' dan int'i piè sti ladr, sta z'nie, a' t'i vuòi startassar d' la mala fatta, e s'a' poss iscuntràr quel brutt marafòn, che m'avea ligà q'sì strett, p'r far l' mì vindett a' t'i spar int'al bligul st' pulzon: e c'm a' l'arò amazzà d' lung'h via vuòi scurt'gar quel corp stravagant, e farv a tutt quant una bella l'zion sovr ala satiresca 'notomia. Po la so pell bizarra per tutt und andarò a' la vuòi con mi, [c]h' <sup>360</sup> s'al Ciel vol ch'un dì turnar a' possa a la cara Bulogna a' vuòi far cungr'gar tutt i placàn e tutt i cartulàr, e d'mandari s'i san dir d' ch' sorta d'animal la sia, ch'a' so mi dal sigur ch'i n'i accuiràn.	200      205       210      215      220
PANTALONE	Soldài, semo a la rocca: mettève tutti in schiera, el dottor Balestron sia mia vanguardia, e Pierolin farà la retroguardia, mi sarò quel che sfidarò a battaia, aldì, che grido forte, o là, chi xe guardian de queste porte?	225

---

<sup>360</sup> ch'] eh B C E F M P V

## Scena quinta [V, 5]

*Arlechino, Pantalone, Pedrolino e Dottore.*

ARLECHINO	Chi crida illò da bass?	230
PANTALONE	Che fàstu là, Arlechin?	
PEDROLINO	Com het andat in cima a quel torriù?	
DOTTORE	Dimm al ver, us'lador, iet a piàr d'i rundún?	
ARLECHINO	A' ve l' dirò fradèi, per me recreaziù no sont chilò, per forza i me gh'a' mess, e com andié la cosa a' ve l' dirò. A' desfidavi a fà costiù con mi un certo satirazz,	235 240
	che le Bernetta me levé per forza, e con lu la portié, e denter de sta rocca l' inchiavié. Costù balzé alfin fora per taccar la costiù,	245
	ma nol vegné lu sol da valorús, com'eri mi, ma da veliacch poltrù chiamié na maratella de satir cornudàzz, e tutt de compagnia	250
	me borri adoss a fà soverchiaria, tutti me tols in mezz, e mi da valent'om me defendeva ala mei che podiva, e credim de segur (s'a' no cascavi)	255
	che n'amazzavi una meza dozina, ma la me trista sort me fé la gambarola, sì che in terra a' caschié, e lor me saltié adoss e me chiappié.	260
	Sti razza sporca me volea magnar, mo de fortuna l'arrivié la maga, e gh'ordiné ch'i me lagasse star, così i m' portié qui su int'el logh dov a' sù.	265
	Donca, cari fradèi, tollé ol me bù consèi, levev de sti stradèi, che se costor arriva	



TUTTI UNITI Olà, o dale porte? 315

### Scena sesta [V, 6]

*Ulfone, satiro, Pedrolino, Pantalone e Dottore.*

ULFONE Chi è, chi vuol la morte?  
Ecco ruoto la clava,  
ecco scuoto la mazza,  
e grido guerra, guerra, amazza, amazza.

PEDROLINO Fradèi, me caghi adoss. 320

PANTALONE E mi me ghe pisso.

DOTTORE Fradié a' savì al mie intent,  
mi n' m' mov, e s' n' digh nient.

ULFONE O là, che si borbotta?  
Miseri, apunto è l'ora 325  
che prigionieri siate  
d'Ismenia mia signora.  
E ben spero da lei  
per guiderdon degli alti miei sudori  
le vostre carni in don, ch'io le divori. 330

DOTTORE Accostat mo, pultrón, fa' mo la prova  
d' tuccarm un tantin,  
vien oltra, fatt v'sin,  
damm, e n'aver zà pôra ch'a' m' mova.

ULFONE Caccia mano, viliacco, io ti disfido. 335

DOTTORE T'arà l'asi a sfidar,  
a' so ben mi del cert  
ch'a' n' vuòi ess'r prim a c'minzar.

ULFONE Ah bifolco codardo.

DOTTORE: Inzuria mo, strappazza 340  
quant t' par e pias,  
ch'a' sto ferm, e s' tas,  
e finch'a' n' t' vegh e stuff e stracch,  
n' asp'ttar ch'a' m' mova e ch'a' t'amazza.

ULFONE Dunque per istancarmi 345  
intorno a te comincio a faticarmi.







da senno, che sta bestia m'ha inzorlio,  
o gramo Pantalon, che son spedio.

ULFONE                    Dimmi, vecchio babano,  
ti se' tu ancor chiarito  
de l'invitto valor di questa mano?                    425  
Or vuo' condurti meco  
e risserarti entro a quel carcer cieco.

PANTALONE                Sventuràò Pantalon, massa m'accorzo  
ch'el gatto ha preso el sorzo.

### Scena settima [V, 7]

*Filandro e Learco.*

FILANDRO                Ecco famosa copia                    430  
di valorosi Alcidi,  
che le clave pesanti  
ai forti brazzi lor son lieve pondo,  
e nel pugnar con i feroci mostri  
faran ch'il sangue lor la terra innostrì.                    435

LEARCO                    Filandro, e come sai  
il saggio mago impose  
che la prima tenzon fosse la mia.  
Or poiché giunti siamo  
in questa valle ombrosa,                    440  
ch'oggi apunto esser dee campo di Marte,  
non ti turbar, guerriero,  
se pria di te col mostro  
di cimentarmi intendo,  
né te lo rechi a sdegno,                    445  
perché non ebbi mai pretensione  
di voler apparir di te più degno.

FILANDRO                Così vuoi, così voglio,  
pugna pur tu, ch'io mi starò in disparte,  
e userò la clava                    450  
contro chi a tuo svantaggio  
venisse a farti oltraggio.

LEARCO                    Esci fuor, esci tosto,  
esci, fellon, de l'alto e forte ostello,  
non s'adoppa a ripari                    455  
chi da senno è gagliardo,

esci, né più tardar, mostro codardo.

### Scena ottava [V, 8]

*Learco, Ulfone e Filandro.*

LEARCO	Mira ch'orrido aspetto ha questo crudo mostro.	
SATIRO	O ecco i Ganimedi, i Narcisi, i Giacinti. Giunti a tempo pur sete, che stanco dalla zuffa, e inarridito, col vostro sangue or mi trarò la sete.	460
LEARCO	Tu del tuo proprio sangue, ch'or or voglio cavarti, potrai, empio fellone, abbeverarti.	465
SATIRO	Or si vedrà chi pria verserà il sangue suo, fra tanto proverai la forza mia.	470
<i>Qui suonarà il tamburro mentre vanno combattendo.</i>		
SATIRO	Ahi, che terribil possa mi giova ben l'aver sì forti l'ossa!	
LEARCO	Caderai ben al suolo.	
SATIRO	Non cadrò, menzogniero.	
LEARCO	Cadrai, e con tuo duolo.	475
SATIRO	Cadrò, purtroppo è vero.	
LEARCO	Ecco, sei pur caduto.	
FILANDRO	Ah pertinace, trovasti al fin chi t'abbassò l'orgoglio.	
SATIRO	Guerrier, vincesti al fine, ed io prostrato e umile perdon ti chieggiò, e pace, or potrai far di me ciò che ti piace. Eccoti il velo d'oro, ch'il crin m'adorna e cinge,	480     485

dono da me tenuto in molta stima,  
e fia del vincitor la spoglia opima.

LEARCO	Siati il viver concesso, ma non la libertade, ché meco prigioniero condur ti voglio a le natie contrade. Questo tuo velo aurato, ch'adorno ti rendea l'irsuto crine, sarà fune a le braccia. Ecco ti lego, e leggo nel tuo fronte il gran duolo ch'avrà la maga ria, quando saprà che mio prigion tu sia.	490
		495
SATIRO	Di me fa' ciò che vuoi, ché di ragion vincesti, e far lo puoi.	500

### Scena nona [V, 9]

*Ruspicano, Learco, Filandro e Satiro.*

RUSPICANO	Vincesti, pur vincesti, valoroso Learco, or s'aprino le porte del carcer tenebroso, eschino fuor gli amanti de la prigion di morte, siano i suoi pianti in riso cangiati a l'apparir del vincitore, mutisi il duolo acerbo in allegrezza, l'affanno in contentezza, e sol regni fra voi pace e amore.	505
		510

### Scena decima [V, 10]

*Lilla, Nisa, Bernetta, Arlechino, Pantalone, Dottore, Pedrolino, Ruspicano, Filandro, Learco  
e Ulfone satiro*

LILLA O luce desiata, o cielo, o sole!

NISA O cara libertade!

BERNETTA	O d'Amor gran pietade!	
ARLECHINO	O Arlechi per miracol avanzat ala rabbiosa fam de sti satir infàm, e cavàt de presù tutto zoiós da Learch valoros.	515
SATIRO	Fermati, ferma.	520
ARLECHINO	Ah satir becch cornúd, non ho de ti vergott piú de pagura, se ben ti me sté a fà la cera scura.	
PANTALONE	Semo pur vegnù fora dela stretta preson, oh gramo Pantalon, fossistu così adesso a Mazorbo o sul Lio, a Zafusina, a Càorle o a Muràn, per trovarte a Vigniesia pì da man.	525     530
DOTTORE	Q'sì fussia mi a Panara, a Castel Franch o pur ala Samuoza, al Pont, al Spedalàzz, o fussia al Chiù, a c'mod in la pr'son a' n' i son piú, ch'a v'rré intrà in Bulogna, e far una curr'ria d' lanza lunga fin a casa mia.	535
PEDROLINO	Sì com a' son uscìt for de sta rocca, così podessio ancora tornà in Italia ale nostre contrade, che inanz ch'andéss ala me Val Brembana a' vorràf visità molte vallade. Prima anderàf 'ontera in Val de Sold, tralassànd Val de Manca e Val de Senza, Val Doia, Val Travai, Val Vecchia, Val de Chiur, Val d'Antigoria, e da vint altre val, dof no gh'ho parentàd o cognoscenza. De Val de Sold anderàf de tirada fin in Val de Formaia, e di qui in Val de Son e Vall de Gust, ch'è logh asse lezàder, po al pais de me màder, che fu da Val Tolina, propi sott a Tiràn, seguitànd po el camìn de Val de Sol	540     545     550    555

per la Val Levantina,  
 fin là zó a Val Callepia e Val Serrana,  
 dov per vedi ben tutt  
 no lasseràf in dré Val de Lucerna, 560  
 né Val de Lucernón,  
 anz anderàf de tir  
 fin for de Val Bragara,  
 e de sott Val Panzona, 565  
 per Val Entrasca fin in Val Camona,  
 con Val d'Osella e dritt per Val Pelina.  
 Troveràf Val Chiavena,  
 e zonzeràf al logh de gran trastull,  
 dof me fradell Zannull  
 s'andé a beccà muiér, ch'è Val Martina, 570  
 e ixì avànd salutàt parént e amis  
 a' me retireràf al me país.

*Qui s'udirà una sinfonia di stromenti.*

RUSPICANO            Or meco tutti lieti  
 al suono armonioso di melodia celeste,  
 ch'allegra questi monti e queste selve, 575  
 a passeggiar questo fiorito prato  
 tutti v'invito, e con danze e carole  
 serpeggiando coi passi,  
 sin che si giunga al tempio  
 de l'immortale Amore, 580  
 ove il verace amante  
 coglier potrà di sue speranze il frutto,  
 e ciascun in Amor fia trionfante.  
 Poscia ciaschedun a sempiterna gloria,  
 d'Amor nume cortese 585  
 inciderà nel piè d'orni e di faggi,  
 del lieto fin de' suoi casi amorosi,  
 verace sì, ma peregrina istoria.

CORO                    Ecco d'Amor l'ostello,  
 tempio di libertade, 590  
 loco sereno e bello,  
 ove risiede Amore in maestade:  
 questo è d'alto lavoro  
 mirabilmente ornato,  
 d'oro sol fabricato, 595  
 perché mantiene in sé l'età de l'oro.  
 Eccovi Amore il duce,  
 che lieti a entra[r]<sup>361</sup> v'invita,  
 per rendervi sicuri

---

<sup>361</sup> entrar] entrat B C E F M P V

da magici sussurri, 600  
e radoppiare a voi felice vita.

### Scena undecima [V, 11]

*Ismenia, cinta da una turba di demoni, e Ruspicano.*

ISMENIA

O vittoria fallace,  
o trionfo bugiardo,  
o di mie vane imprese infausto fine,  
ond' in vece d' ornar squarciomi il crine. 605  
O tartarea falange,  
che meglio fora il dir fallace e vile,  
dove sono le spoglie  
degli esserciti vinti e superati?  
Chi n' arrega i tributi 610  
de' miei contrari debellati e domi?  
Chi presenta i prigionii,  
e chi mi porta l' essecranda testa  
del mio nemico estinto?  
Ah demoni malvaggi, 615  
così dunque ubidite al vostro rege?  
Ch' usaste (ei pur v' impose)  
in pro d' Ismenia ogni potere, ogn' arte;  
forse, che invigilante  
a me stessa mancai? 620  
Forse ch' al darvi impiego io trascurai?  
A che dar la cagion potrete, o rei,  
de la perdita mia,  
s' avien che Pluto ciò saper desia?  
So che in difesa vostra 625  
direte i venti e 'l mare  
furo i primi a mancare,  
ch' ove l' onda inghiottir dovea l' infido,  
salvo il condusse ad un estremo lido.  
Forse addurete ancor che Ruspicano 630  
famigliare intrinseco di Pluto  
venuto a' danni miei  
v' abbia sgridato e a suo nome imposto  
che d' ubidire a me lasciate tosto.  
Ahi, ché non si dovea 635  
da voi a un temerario prestar fede,  
se non mostrava lettere di credenza,  
mentre dal rege istesso  
ricevesti in contrario ordin espresso.  
Vattene pur, turba sleale e rea, 640  
torna a l' eterne pene,  
ivi il castigo rigoroso attendi,

qual a tua fellonia ben si conviene

*Qui partiranno i demoni.*

Nettuno, a te ricorro,  
imperator de l'umido elemento, 645  
movi tu in un istante  
de l'immenso ocean la vasta culla,  
spuassa tu l'onda mobil e incostante,  
sì che sommerso cada  
Ruspicano il crudele, 650  
con la seguace sua turba infedele.  
E tu, sovrano Giove,  
che miri di là su lo scorno e l'onta  
fatta ad Ismenia a te devota e umile,  
fa' che l'empia mia figlia 655  
con gli altri prigionier, che dianzi usciro  
de la mia ferrea rocca,  
sian di nuovo rinchiusi  
ne la carcer di morte;  
e che 'l satiro mio custode fido 660  
torni a difesa de le chiuse porte.

RUSPICANO

Quali querule voci  
di cornice gracchiante,  
o pur di pica querula e loquace 665  
odo de l'aria conturbar la pace?  
Questi caldi sussuri,  
questi fremiti ardenti,  
con cui ti persuadi  
d'irritar contro me gli dei del Cielo,  
le stelle e gli elementi, 670  
non curo, non gli temo, anzi dispreggio,  
e come maga il tuo poter non stimo,  
e d'ogni tuo rigore  
de' comandi d'inferno 675  
mi rido, e assicuro  
che tosto scorgerai con tuo gran scorno  
ch'a me sei di gran longa inferiore.  
Ma poi come a regina d'Inghilterra  
illustre e generosa  
umil m'inchino, e le ginocchia piego, 680  
e di tue lodi il glorioso grido  
portarò d'Asia al più lontano lido.  
Sì che, s'oggi (o signora)  
brami a la quercia d'intrecciar l'olivo,  
vengati l'ira a noia, 685  
tempra lo sdegno tuo, l'animo acheta,  
e qui contenta e lieta  
concedi per isposa Erminda bella





	con la morte di lui sua stirpe tutta.	735
	Sappi ch'a tua distruzione ancora movrò forza possente che te col tuo saper trarà giacente. E ben saprò punire	
	L'ardir tuo temerario e baldanzoso, poiché cotanto osasti, che de la rocca mia l'ingrata figlia e gli altri rei sottrasti.	740
	Ecco i ginocchi a terra piego, e rivolta al Cielo	745
	con furor, giusto sì, benché adirato contro a tua fellonia, a la vendetta mia priego e scongiuro i dei de l'immortal triumvirato, Pluto, Nettuno e Giove,	750
	deh per pietà, voi che reggete il tutto, quest'empio sia da voi tosto distrutto.	
RUSPICANO	O voi numi potenti, o larve, o sogni, o mostri, o portentosi eventi, invocati da Ismenia, siate sordi ai sussurri, siate immoti a' scongiuri, e ciaschedun (o sia demonio, o dio), a' sforzi ingiusti suoi sia renitente; e sua mente ostinata piegate a la pietà, rendete grata.	755       760
ISMENIA	O Ciel troppo severo.	
RUSPICANO	Cangia, cangia, o regina, il pensier pravo, pria che il tuo biasmo voli per tutto l'emispero.	765
ISMENIA	Non cedo, no, ché ceder mai non soglio, ma te con questi monti in cener voglio.	
<i>Qui Ruspicano si cava un focile dal seno, e battendo foco dirà:</i>		
RUSPICANO	Poiché, Ismenia, tu vuoi vedere il tutto in cenere converso, ecco il focil fatale, ch'ognor nel seno i' porto, con cui l'incendio al petto tuo trasporto. Or da maestri impara di quest'arte tremenda le regole sicure, over t'impiega a le donnesche cure.	770       775

	Ma poiché sollevarti non vuoi da terra, genuflesso anch'io, supplice i sommi dei, acciò puniti sian tuoi sensi rei.	780
ISMENIA	O Ciel, o Terra, o Inferno.	
RUSPICANO	Or io levando al ciel fisse le luci, con iterate voci invoco e chiamo tuoni, tempeste, turbini, baleni, nembi, piogge, fragori, fulgori e terremoti, e che Giove adirato, col fulmine del ciel la terra scuoti. E percotendo entr'a quel duro sasso, tosto in ampia voragine sommerga la rocca tua, mentr'io scuoto la verga.	785  790

*Qui s'udiranno tuoni, scuoterassi il palco e spariranno i lumi; e stato che sarà alquanto oscuro il teatto si tornerà ad illuminare, né più vedrassi la ferrea rocca di morte, ma solo gli duoi personaggi genuflessi. E il mago levandosi in piedi dirà:*

Ecco di ciò ch'ho detto  
già seguito è l'effetto.

### **Scena duodecima [V, 12]**

*Giove, Amore, Venere e tutti gli altri.*

GIOVE	Dagli Olimpi e dagli Ossa, dai Caucasi e Tifei (già da me fulminati), imparino i mortali a sua temerità recider l'ali.	795
	Voi, malefici arditi, meta imponete intanto a le tartaree liti. Ecco il fanciullo Amore coronato d'olivo, con la sua madre a lato, venuti per fugar l'ira e 'l furore.	800
	Voi, dame illustri, e voi, famosi eroi, darete bando a le discordie omai, canginsi pene e guai	805

	in gusti e content[e]zze <sup>363</sup> , e regnino fra voi solo allegrezze. Alfin tornando a le scozese arene udrete intorno ai lidi cantar lieti imenei glauchi e sirene.	810
ISMENIA	Quanto Giove dispone, e quanto Amore e la sua madre vuole, d'Ismenia serva umile, solo è desir, sol brama.	815
RUSPICANO	Così fa Ruspicano, e in segno di pace ad Ismenia per fede offre la mano.	820
AMORE	Rissali, o Giove, al sommo ciel giocondo, e lascia questa Arcadia a te diletta in custodia e governo de la madre e di me, tuoi fidi numi: noi con statuto eterno fra questa gente amica stabilirem pacifici costumi.	825
GIOVE	O copia gloriosa, a voi lieto consegno la verga e 'l fren di quest'arcade regno, poich'a gente amorosa ben si conviene aver duce e signore e Venere e Amore; or fra le stelle intanto m'ergo, e nascosto a voi ne l'azuro del ciel tutto m'amanto.	830  835
VENERE	Apprestiamoci, o figlio, agli ordini, a le leggi per questi Arcadi nostri. Tu del sesso maschile cura ti prendi, e io ben saprò custodire il femminile. Tu dunque, Ismenia, illustre alta regina, maga forte e prudente, non più del re Aidano sarai mortal nemica, ma consorte fedele, amante e amica. Erminda unica figlia al prencipe Filandro concederai per moglie,	840  845  850

---

<sup>363</sup> contentezze] contentczze B C E F M P V

	ché ciò dispone il Cielo, per arricchir col seme lor fecondo d'uomini illustri il mondo.	
	E di Learco il forte, Nisa la graziosa sarà felice sposa. Bernetta umile ancella, che del culto di me fu sempre intesa, sendo già vinta e presa da l'amor d'Arlechino, l'amante per marito or le destino. E così ogn'altra donna naturale o straniera (purché di questa Arcadia abitatrice), se d'uomo alcuno avrà desir o speme, per decreto felice, col mezo d'imeneo godransi insieme.	855  860  865
DOTTORE	Al dis el ver l'Ariost, chi va luntan dala so patria ved tal maravei, ch'a dirl al n' s'i cred. O adessa sì a' c'gnoss ch'al partirm da ca' fu mia vintura, ch'a' s'ré stà p'r Bulogna cent e un ann, e caminà dì e nott per cuntràd e stradié, né mai m' s'ré imbattù in cas a q'si bié. Ch' n' n' hòia vist andar zirànd al mond? N' hòia vist bié país, nobil città? Mar, vall e lagh e fiúm? Vari zent e c'stum? Pianur, cullin e munt? Zardin, uort e campàgn? Buosch e d'siert e grott? E d'ugn' sort animàl d'aiara, d'acqua e terra? Fin l'ipogriff, e fin d'i omin salvad'gh, fin d'i diav'l inf'rnàl, v'gnù p'r via d'incant aspr e crudel, e quel ch'importa, i prim dié dal Ciel. S'ben mo a' i ho passà qualch burasca a' son però cuntént, e s' n' l'ho più p'r mal né m'in lament. A' n' par'rò zà un stival, c'm a' torn a ca', mo a' sarò dir d'l' cos strasurdinari, e ch'han dal maravios: ch'a sintir la mia vos cuntâr in bravaria, per vera e certa,	870  875  880  885  890  895

	sta cosa ch'a' i ho vista adess adess, quì ch' m' s'ra[n] <sup>364</sup> appress r'staran incantà, li a bocca averta.	900
PANTALONE	Mo disemo de mi, co' vago al broio, e che ghe conto tutte ste faccende, quei, che no se n'intende, m'ha da far perder (gramo mi) el cervello, a zurar ch'el xe vero e che no soio.	905
PEDROLINO	Mi no so che me dì, com a' sont al país, che sti scherz e pagur, ch'ora in ben, ora in mal se andà voltànd, m'ha ixì ol cervell confúss, ch'a' no cognóss le teneb<r> da la lus.	910
ARLECHINO	Mi semper darò lod qui ala signora Vener e a so fiol, ch'è stat casù che la Bernetta a' god.	915
BERNETTA	O bella dea di Gnido, per mille fiata sia tu ringraziata, poscia che in grazia tua l'arcier Cupido m'ha concesso in sorte il ritroso Arlechin per mio consorte. 920 Non ti sarò (mia diva) l'umil Bernetta tua giamai ingrata, che non osservi quanto s'è obligata. Già ti giurai su l'amoroso dardo che sposato costui 925 di non mi unir per qualche tempo a lui, e che dicato avendo a la tua deitate il primo parto mio, per renderlo simile 930 più che si possi a l'amoroso dio, a tua imitazion farlo bastardo. So ch'Arlechin mio bello, qual d'affetto divoto non cede ad altri tuoi più fidi servi, 935 vorrà ch'il voto intieramente osservi.	
ARLECHINO	Com, no èl ol dover l'osservar ala dea la to promessa? Mi, mi son l'obligat, che mi sun quel ch'ho rezevù ol favor,	940

---

<sup>364</sup> sran] srav B C E F M P V

siàndome sta donà la me Bernetta  
dala madre d'Amor.  
Mo com dis ol proverbi de me lola,  
nissun è tant ingratt,  
che a chi gh'ha fatt ol don d'una porchetta, 945  
no ghe presenti almanch una brasuola.

DOTTORE Bernetta, t'ha rason,  
e ti, Arlechìn mie bell,  
iè un om da ben d'la stampa sovràfina;  
osù in somma d'l' somm, 950  
l'è sta partì la torta in tal maniera,  
ch' ugn'om ha la so part;  
su ben, ch' s' ar'nunzia a Mart  
spad e spid e spunton,  
n' s' faga più ai sgrugnùn, 955  
mo seguitén la bella dea e al so tos,  
ch'han santanà la guerra,  
e volin m'nar la pas in Inghilterra.

### Scena decimaterza [V, 13]

*Coro di fanciulli pastorelli, con rami d'alloro e d'olivo in mano, cantando.*

<CORO> Ecco schiera festosa  
di fanciulli giocondi, 960  
che tutta baldanzosa  
offre ad Amor le verdeggianti frondi.  
Gradisci, o buon Cupido,  
i doni, ancorché umili,  
che stuol divoto e fido 965  
ti porge di fanciulli a te simili.  
Nel tempio or lieti entriamo,  
e ivi con fervore  
lodi eterne cantiamo  
al nostro duce, al nostro divo Amore. 970

IL FINE

# COMMENTO





## Avvertimento ai «benigni lettori»: la questione delle ‘fonti’

È onesto, se non doveroso, apporre una postilla preliminare al commento per un testo come l'*Ismenia*, di cui per molte ragioni è stato alquanto problematico ipotizzare una soluzione per così dire ‘standard’ di commento. In primo luogo, si è posto il problema dell’individuazione e selezione delle fonti (a partire dalla distinzione fra le fonti legate a un repertorio formalizzato, quasi automatico, dei comici dell’arte, o di memorie involontarie parte di un patrimonio letterario e le fonti sapientemente manipolate in un processo di creativa intertestualità); si è quindi intesa la mappatura critica dell’intricata rete di rapporti intertestuali imbastita da Andreini nell’ottica di ricostruire il disegno di un arazzo, coloratissimo, senza pretendere di tirare troppo le fila di cui è intessuto, pena altrimenti la disintegrazione dell’opera d’arte, senza nemmeno, del resto, risultare in un vero guadagno critico. Non si è indietreggiato di fronte al riconoscimento di fonti e modelli; ma sarebbe stato solo pedante – oltre che relativamente facile, con i moderni strumenti di riscontro delle concordanze e i motori di ricerca – rintracciare tutte le citazioni e le imitazioni più ‘di superficie’, di fronte a un autore, quale Andreini, che lavora, osserva (se la vicenda degli spettacoli di Praga ci ha insegnato qualcosa, su scorta di Stefano Moretti e di Schindler), e che poi riscrive davvero ‘con il rampino’ (di mariniana memoria), in maniera spontaneamente onnivora e mescolata. Pretendere di seguire l’autore, un autore teatrale per di più, in questi meandri significherebbe perdere di vista il senso generale del testo, steso non da un teorico di drammaturgia che si compiace di essere postillato *ad verbum*, ma da un autore di teatro che compie un ultimo, estremo tentativo di ‘convincere’, avvicinare il diletto di un pubblico di lettori e spettatori ormai smaliziato e difficile da sorprendere. Per la stessa ragione, potremmo azzardare, si è tentata la ‘traduzione’ delle parti dialettali, pur nella consapevolezza che, come con il grammelot di Dario Fo, il testo si nutre non (sol)tanto del dialetto/dei dialetti quanto del ‘dialettale’. Si è qui tentato un compromesso: ai lettori spetta il giudizio sulla sua mediocrità o, si spera semmai, *aurea mediocritas*.

Il commento è diviso, ovviamente, per scene: di ciascuna si fornisce un breve riassunto iniziale, poi la traduzione delle eventuali parti dialettali presenti (tralasciando le battute di Bernetta, di solito facilmente comprensibili), con relative spiegazioni linguistiche a seguire, per finire con il commento al testo in generale, attraverso un agile apparato di note sui rapporti intertestuali che pertengono alle particolarità formali/linguistico-stilistiche, in un contesto di riferimenti storici e storico-letterari.

## Commento a *L'Ismenia*

### DEDICA

- **Dedica a mons. Giovan Battista Gori Panelini.** Nel marzo 1639 l'opera, una «pastorale», viene dedicata al vicelegato pontificio a Bologna, mons. «Panelini». Andreini mette in luce gli aspetti di novità e diletto dell'opera e il duplice canale stampa/teatro.

#### Illustrissimo... Colendissimo

il dedicatario è Giovan Battista Gori Panelini, o Pannilini. Sul personaggio storico, si veda quanto detto nell'introduzione.

#### con la penna... pastorale

la prima parte della dedica ruota intorno al concetto 'biunivoco' del rapporto fra stampa e teatro, sviluppandosi in una serie di parallelismi che sottolineano l'impegno duplice di Andreini, cioè dal punto di vista sia della letteratura scritta sia della rappresentazione, e di conseguenza il coinvolgimento duplice del pubblico, di lettori o spettatori. Si potrebbe riassumere, ricorrendo a uno schema di proporzioni, *penna : lingua = stampe : teatri = scrissi : trattai = chi legge : [chi] spetta*.

#### trattai

il verbo *trattare* vale ovviamente in genere per 'occuparsi di un argomento'. Tuttavia qui, grazie alla struttura parallelistica oppositiva (oppositiva rispetto a *scrissi*), si può caricare su questo *trattai* anche una sfumatura leggermente più specifica, confortata anche dai vocabolari della Crusca (Crusca edd. I, II, III), nei quali si trova anche il significato di «praticare, e adoperarsi per concludere, e tirare a fine qualche negozio, mettersi di mezzo». Si tratta insomma di un senso molto pratico e concreto, di 'messa in atto', pur restando sempre nei paraggi del significato originale, avvicinato ai verbi latini *agere, tractare, percurrere*; forse per questa ragione, la disposizione dei significati nei vocabolari della Crusca cambia dalla I alla II edizione, mettendo al primo posto non più «ragionare, discorrere», ma il più concreto e insieme inclusivo «maneggiare».

#### virtuosi trattenimenti

Come già ne *Lo schiavetto*, Andreini ricorre all'immagine topica dell'*otium* letterario come fonte dell'opera e occasione di ricreazione per l'autore stesso, oltre che per il pubblico, insistendo puntualmente sulla natura «virtuosa» di tale passatempo.

#### quanto la vaghezza... il diletto

*Convincere* significa 'provare' qualcosa, in genere la colpevolezza altrui: tale è il senso principale riportato in tutte le edizioni del vocabolario della Crusca. *Convincere* appartiene all'area semantica giuridica, etimologicamente *cum-vincere*, cioè 'superare con' prove concrete, dati certi, testimonianze 'storiche' inoppugnabili, la reticenza altrui – diversamente da *persuadere*, di tipo più emotivo, per chi si lascia ammaliare dalla dolcezza (*suadere*, da *suavis*) dell'argomentazione ben condotta. Per forza d'etimologia sarebbe ambigualmente riconducibile a tale sostrato giuridico anche la parola *azioni*, per quanto sia chiaro qui, dal contesto teatrale, il senso invece di 'azioni drammatiche'; si tratta di un'ambiguità di fondo del termine. Andreini, che solitamente ha buon gioco proprio ad avvicinare la figura dell'attore con quella dell'oratore, professionista impegnato nei tribunali, qui fa un passo indietro per sostenere come la bontà morale delle sue opere

drammatiche non sia tanto un'impressione dovuta a un pur abile gioco retorico, quanto una realtà incontrovertibile, chiara. Le 'prove' qui sono le *necessarie* componenti di un dramma ben riuscito, ossia *vaghezza* e *varietà* (in merito alle quali si rimanda all'introduzione).

#### sceniche imitazioni... non ordinario

i termini fanno parte di quelle costellazioni lessicali ricorrenti nei trattati di poetica, drammatica e non, del Cinque-Seicento. Se la poesia è, aristotelicamente parlando, opera di imitazione, nel teatro ci troviamo di fronte a «sceniche imitazioni» (*Poetica*, 2, 1448a, 20-35): si ricordi che, per Andreini in particolare, il teatro si pone come *specchio*, imitazione fedele, della vita umana. «Nodo» e «scioglimento», come si è accennato nell'introduzione menzionando Giovanni Fratta, erano pure termini tecnici della drammaturgia, identificati come il primo segnale della qualità distintiva e novità dell'opera (di qui la stessa nota di Andreini, «non ordinario»): nei *Discorsi del poema eroico* Tasso, discutendo del cruciale problema della 'falsità' insita nella 'finzione' poetica delle favole (mettendo sullo stesso piano opere drammatiche ed epico-narrative, argomentando le sue ragioni «benché leggiamo nella *Poetica* d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere per la novità loro, come fu tra gli antichi il *Fior d'Agatone*, e tra' moderni Toscani le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto e le tragedie d'alcuni più moderni», T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, G. Laterza, 1964, p. 85), sostiene come «la novità del poema non consista principalmente nella falsità del soggetto non udito, ma nel bel nodo e nello scioglimento de la favola», e insiste poi che «[...] il poeta in qualche parte è amico della verità, la quale illustra e abbellisce di nuovi colori, e si può dire che di vecchia e d'antica la faccia nuova; e nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la testura de' nodi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodii che per entro vi sono traposti, quantunque la materia fosse notissima e da gli altri prima trattata: perché la novità del poema si considera più tosto alla forma che alla materia. All'incontro non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, ma dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatto da gli altri», ivi, p. 86 e p. 92.

#### eternità

parola chiave nel codice andreiniano, non solo di Giovan Battista ma già materno, ben oltre le topiche rivendicazioni pur ripetute anche da altri comici dell'arte: la riforma della commedia passa attraverso l'esaltazione del mestiere del professionista teatrale a livello di impegno letterario, degno di «fama» imperitura.

#### temperare... componimento

qui «piacevole», seguendo il contesto improntato sulla logica del «diletto», rimanda alla nozione di commedia come occasione di ricreazione dello spirito, con una funzione 'lenitiva', temperando la fatica del lavoro, secondo la solita opposizione tra la dolcezza dell'*otium* letterario rispetto ai *negotia*, che accomuna quindi autore e dedicatario. La parola «temperare», apparentemente neutra, rimanda potenzialmente a un senso molto più arduo, legato alla teoria degli umori e ad una possibile funzione 'medica' del dramma, di cura della malinconia, nell'ottica di un ribilanciamento umorale.

#### Bologna... 1639

per il discorso sulla datazione dell'opera e le questioni relative alla sua pubblicazione, si rimanda all'introduzione.

## ARGOMENTO

- **Antefatti delle vicende.** Il re scozzese Aidano conquista il regno del re inglese Cazimiro, presto eliminato; la regina inglese ormai vedova, la maga Ismenia, scappa in Ibernica (Irlanda), terra arcadica, con la figlia Ermilinda (poi chiamata Lilla), che affida alle ninfe per poter dedicare tutte le proprie energie e arti magiche alla vendetta contro il re scozzese, istigando magicamente il sovrano francese contro le isole britanniche. Aidano, sconfitto a sua volta, sceglie di sottomettersi e chiedere la pace inviando il figlio, Filandro, come ostaggio alla corte francese; la flotta regia però viene colta da una tempesta, orchestrata da Ismenia. I pochi sopravvissuti, tra cui il principe e due suoi fidati accompagnatori (il generale Learco e il dottore bolognese Balestroni), vengono accolti dalla comunità pastorale del luogo, cui decidono di unirsi, smettendo le vesti regali per quelle umili da pastori – nella speranza, per Filandro e Learco, di sposare le belle ninfe Lilla e Nisa.

### La maggiore... Uvalia

la stampa dell'*Ismenia* si apre con un argomento, a differenza delle edizioni di tutti gli altri drammi di Andreini, che pur presentando spesso un folto apparato paratestuale non offrono mai un cosiddetto «argomento» preliminare. Questo 'argomento' spiega gli antefatti del dramma (come in genere negli argomenti anteposti agli scenari raccolti da Flaminio Scala), non la trama del dramma stesso (così succede talvolta nei primi drammi per musica, come *La catena d'Adone* di Tronsarelli o i melodrammi veneziani di Benedetto Ferrari, diversamente da quelli che appaiono più tardi per esempio nei lavori del librettista Giovanni Faustini); l'argomento termina infatti esplicitando tale funzione di semplice premessa: « Questa funzione da farsi per il principe Filandro e i due ambasciatori sarà la introduzione del presente soggetto, il cui progresso rappresenterà quanto andrà succedendo»). L'argomento qui adempie così alla funzione che in genere spetta al prologo di stampo plautino; viceversa, come si è affrontato nell'introduzione, il prologo dell'*Ismenia* presenterà toni da *masque*, popolato da divinità e incentrato su un episodio che di fatto non ha nessuna ricaduta sulla storia. Queste prime righe, così come tutto l'argomento, mostrano un tono abbastanza 'scritto', letterario, premurandosi prima di tutto di definire l'ambientazione del dramma. Andreini si preoccupa di definire innanzitutto gli spazi geografici, avviando l'argomento con un incipit degno del *De bello gallico* cesariano («Gallia est omnis divisa in partes tres, quarum [...]»). Le informazioni geografiche rispecchiano quelle circolanti nei trattati storico-geografici del tempo, in primis quelli di ispirazione tolemaica, invadendo e a loro volta richiamando anche il campo letterario: per esempio, una traduzione di TOLOMEO, *La Geografia di Claudio Tolomeo alessandrino, già tradotta di greco [...]*, Venezia, Giordano Ziletti, 1574, p. 82, cita Ariosto come fonte o perlomeno prova corroborante dell'uso terminologico, da *Orl. fur.* II, 26 e IX, 16; in realtà, per quanto anche dalle righe successive si intuisca un qualche interesse, da parte di Andreini, ad ambientare la trama in un contesto storico apparentemente verosimile, è probabile che in questo dramma dal sapore così intrinsecamente cavalleresco-ariostesco la memoria andasse direttamente ad Ariosto. Nel quinto canto dell'*Orl. fur.*, ottava 16, si spiega che l'Inghilterra aveva ricevuto il nome di Albione a causa della sua «arena bianca», come qui in Andreini, mentre in Tolomeo (proprio ad esempio nella traduzione sopra citata) la spiegazione data era leggermente diversa, attribuendo tale nome alle «bianche rupi». La piccola digressione geografica/storico-terminologica iniziale induce il sospetto che Andreini stesso potesse forse avere tra le mani un Ariosto commentato, come quello dell'*Orlando furioso [...]* nuovamente ricorretto. Con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce [...], le nuove allegorie, et anno(tationi) di M. Tomaso Porcacchi [...], Venezia, Domenico Farri, 1580, seconda edizione

precedente a una del 1619 e successiva a una del 1570, nella quale però fra le annotazioni all'*Orl. fur.* V, 17, alla fine di una folta nota di carattere geografico, non compariva ancora l'esplicita autocitazione di Tommaso Porcacchi, inserita per la prima volta appunto nel 1580, con il rinvio a una sua opera d'argomento geografico, pubblicata nel 1576 (e più volte ristampata, per esempio nel 1590 e 1620), ossia *L'isole piu famose del mondo*, Venezia, Galignani, 1576, precisamente alle pp. 16 e sgg., dalla quale Andreini avrebbe potuto facilmente ricavare informazioni dettagliate di natura tecnica, in particolare dalle pp. 16-17, che sembrano riportare proprio le stesse coordinate fornite dall'argomento andreiniano: «La Britannia tutta, ch'oggi con due nomi è chiamata Inghilterra e Scozia, è un'isola del mare Oceano, posta dirimpetto al lito della Francia: ed è divisa in quattro parti, delle quali n'abitano una gl'inglesi, l'altra gli scozzesi, la terza i vuali, e l'ultima i cornubiesi [...]. Quella ch'è abitata dagl'inglesi è grandissima di tutte [...]. [...] Questa prima parte della Britannia [*quella inglese*] ha da levante e da mezzogiorno l'oceano; da ponente i confini della Vuallia e di Cornubia; e da tramontana il fiume Tueda, che divide gl'inglesi dagli scozzesi [...]»; si preferisce qui, nel testo dell'*Ismenia*, la trascrizione di Uvalia, forma pure attestata (per esempio in *Del teatro brittanico o vero historia dello stato antico, e presente, corte, governo spirituale, e temporale, leggi, massime, religioni, et avvenimenti della Grande Bretagna*, tomo I, London, Roberto Scott, 1683, p. 32), invece di Vualia (o Vuallia, ossia il Wales/Galles) come si legge invece nell'edizione moderna di Porcacchi (cfr. A. GERSTENBERG, *Thomaso Porcacchis L'Isolle piu famose del mondo: Zur Text-und Wortgeschichte der Geographie im Cinquecento (mit Teiledition)*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004, pp. 291 e sgg.) dato che più avanti si incontrerà questa parola apostrofata davanti a vocale iniziale (I, 1, v. 66). Ancora nel 1684, in una traduzione da François de La Mothe Le Vayer intitolata *Scuola de' principi, e de' caualieri, cioe la geografia, la rettorica, la morale, l'economica, cauate dall'opere francesi del sig. della Motta Le Vayer, che le ha distese per istruzione di Luigi XIV re di Francia, tradotte nella lingua italiana dall'abate Scipione Alerani*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1684, p. 36, ad aprire il capitolo (XXV) a riguardo *Della Scozia, e dell'Inghilterra*, si sarebbe trovato scritto un esordio simile: «La Scozia, e l'Inghilterra formano una sol'isola, la più grande dell'Europa. Ella fu altre volte appellata Albion, a cagione della bianchezza delle sue coste, e Bretagna, cioè a dire bel paese [...]». Anche *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni, parlando *Della Europa*, cita l'Ariosto e ripete le solite informazioni sulle isole britanniche; riporta anche, secondo una folta tradizione letteraria che esamineremo meglio in riferimento al prologo, la leggenda della mitezza climatica e fertilità della verde isola nordica, «temperatissima d'aere» (dal discorso XXXVII "De' cosmografi e geografi e dissegnanti, o corografi e topografi" in T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi, B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, vol. I, pp. 525-578: 559).

### *Circa mille anni adietro... di Marte*

la vaga indicazione temporale, che cerca allo stesso tempo la verosimiglianza 'tassiana' della storicità e il tono favolistico-romanzesco simil-ariostesco, porterebbe a identificare questo re scozzese Aidano, secondo quanto narrato nella *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda il Venerabile, nel re Aidan mac Gabhráin, incoronato da S. Colomba stesso, a capo del regno di Dalriada, emigranti irlandesi in terra scozzese (574-608). Aidan si mise contro i Pitti, di cui depredò le terre, contro gli Angli e gli stessi Irlandesi, il cui re lo riportò all'ordine costringendolo a pagare un tributo; fu sconfitto definitivamente dagli angli nel 603 (N. DAVIES, *Isolle. Storia dell'Inghilterra, della Scozia, del Galles e dell'Irlanda*, trad. di G. Agrati et al., Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 161 e sgg.). Andreini potrebbe aver scelto questo re come 'controfigura storica' per la fama e nota esoticità nordica del suo nome, più che delle specifiche vicende storiche a lui associate. Per il personaggio di Cazimiro, marito della regina Ismenia, si può forse ricordare che la regina inglese Elisabetta aveva ricevuto, e rifiutato, l'offerta di sposare il conte del Palatinato Johann Casimir von Pfalz-Simmern. Senza insistere troppo nell'identificare 'storicamente' la maga Ismenia, si potrebbe aggiungere che il triangolo Irlanda-Inghilterra-Scozia non può che riportare alla mente gli avvenimenti cinquecenteschi e seicenteschi legati alla famosa

sovrana inglese, dalla contrapposizione con Maria Stuarda (che alla corte di Francia si era trovata in contrasto con la regina Caterina de' Medici) alla bolla papale *Regnans in excelsis* (1570) che dichiarava la Tudor un'eretica, ovviamente priva del diritto di governare, fino alle rivolte irlandesi a inizio Seicento, represses e seguite dall'insediamento di coloni inglesi in Irlanda. Abbastanza stereotipato, secondo l'esempio 'storico' dell'impero romano contro i barbari, il motivo dell'impero ricco, ma ormai illanguidito e decadente, sconfitto da vicini più rozzi ma anche più feroci (si ricordi il coro alla fine del primo atto del *Re Torrismondo*, con la contrapposizione tra i Romani e i Goti, questi ultimi «de l'auree spoglie d'occidente onusti», I, v. 892).

#### occhiale della politica

si ricordi, nei *Ragguagli di Parnaso* (I, 89 e II, 71), di Traiano Boccalini, l'«occhiale politico» che permetteva di scorgere le intenzioni nascoste di storiografi politici come Tacito e Machiavelli nel rappresentare le nefandezze dei principi in maniera apparentemente prescrittiva, in realtà descrittiva e accusatoria. Più avanti Aidano è definito esplicitamente «sagace» e pronto a scendere a compromessi, anche a costo di umiliarsi, facendo buon viso a cattivo gioco. Cfr. N. BONAZZI, *Dire il vero scherzando: Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

#### Venne, vide e vinse

richeggiamento della famosa frase di Cesare, secondo il racconto plutarchesco e svetoniano, per descrivere la fulmineità della sua vittoria su Farnace II del Ponto. La caratterizzazione di Aidano si configura quindi all'insegna di un conquistatore abile e fortunato, ma anche spregiudicato, come già aveva fatto intuire con l'espressione «occhiale della politica», che rinforza la patina erudita dell'intero argomento.

#### penetrate... nutrice

l'immagine per certi versi richiama quella classica della presa di Troia: Priamo ucciso sulla soglia del palazzo, la fuga del sopravvissuto con la prole e la nutrice. Di questa nutrice si farà menzione solo una volta ancora nell'argomento, dicendo che seguirà Ismenia nella sua roccaforte a praticare la magia – invece di badare alla principessina, come ci si aspetterebbe da una nutrice –; poi la sua figura verrà a malapena ricordata nel dramma vero e proprio (IV, 4). La sua funzione è più vicina a quella della nutrice al fianco di una regina protagonista di una tragedia che di nutrice vera e propria, denunciando forse un cambiamento in itinere dell'invenzione andreiniana, impegnata a costruire questo personaggio per poi tagliarlo del tutto. Sono le ninfe a crescere la piccola Ermilinda – «consegnò l'infante Ermilinda a certe ninfe», un'immagine forse mitologica: Bacco era stato cresciuto dalle ninfe del monte Nisa (nome che poi torna nell'*Ismenia* per la migliore amica di Ermilinda, la ninfa Nisa); si possono poi ricordare anche le «alpestri» ninfe del *Re Torrismondo*, cui viene affidata Alvida ancora in fasce (IV, 3).

#### pura libertà... Morea

il concetto di libertà verrà sottolineato ancora nell'argomento, apparentemente collegando questo paesaggio arcadico alla libertà erotica tipicamente pastorale, dall'*Aminta* in poi; si scopre invece che, come al solito, gli abitanti di questa terra arcadica sono sottoposti a severissime leggi sia sull'amore (con le ninfe votate alla castità – «sprezzando i decreti d'Amore e i dilette di Venere», si legge qualche riga sotto –, godendo della piena approvazione di Ismenia e, inizialmente, della figlia Ermilinda/Lilla) sia sulla (scarsa) apertura agli stranieri, a metà tra il modello delle ninfe devote a Diana e quello delle Amazzoni: offrire ospitalità certo, ma non altro, almeno non senza la garanzia di un rito iniziatico vero e proprio, che tra l'altro offre il pretesto per inserire un motivo tipicamente pastorale, quello del rito, in apertura del dramma. Interessante anche il concetto di «imitazione», per cui l'ambientazione non è posta direttamente in Arcadia ma in un tentativo di riproduzione della stessa, quasi un'Arcadia 'a posteriori' – un'Arcadia attualizzata, trasferita storicamente, «trasportata»: si ricordi il prologo del *Pastor fido*, con il «bisticcio

simbolico» delle tre Arcadie, nella contrapposizione tra Arcadia mitica, reale moderna e rappresentata, su cui cfr. il commento di Elisabetta Selmi a GUARINI, *Il pastor fido*, cit., pp. 80-84, 281-282.

#### le providero... animi loro

qui, come poi sotto in riferimento al «generoso re» francese, *generosità* vale «nobiltà, e grandezza d'animo, tratta da chiara, e nobile generazione» (Crusca, I ed. e sgg.), cosa che ricorda ai lettori la chiara appartenenza di queste figure alla tipologia 'alta', tragica, di personaggi drammatici. Risulta interessante anche l'idea di proporzionalità, affine per certi versi all'idea di convenienza letteraria tra materia e forma, questione scottante, al cuore della creazione tragicomico-pastorale.

#### rocca... acciaio

probabilmente di ispirazione, ancora una volta, ariostesca, sulla base del castello d'acciaio nei Pirenei creato da Atlante (*Orl. fur.* II e IV).

#### sopra... iscrizione

forse dantesca l'idea di una frase minacciosa all'entrata di una dimora mortale, negromantica.

#### l'arte di Zoroastro

sin dall'inizio, Ismenia viene presentata come una maga 'colta', «sapiente», non una ciarlatana come i tanti maghi che popolavano le commedie del tempo, in primis quelle di Andreini (per esempio nello *Schiavetto*; ma anche in *Amor nello specchio*, dove la magia è reale, risulta pur sempre asservita al motivo della beffa: cfr. PORCIATTI, *Strutture...*, cit., pp. 677-678 e sgg.). La sua è la figura del mago rinascimentale che si volge alla negromanzia (perfino le «tre Erine infernali») e alla magia demoniaca, «per esercitarvi il rigore della sua vendetta con la possanza delle tartaree note, con le quali agitava a suo piacere gli elementi» (citando dall'Argomento), cioè piegando alle proprie esigenze personali la natura stessa. L'espressione «tartaree note» può richiamare alla mente la folta serie di maghe 'empie', debentrici ovviamente verso Ariosto e Tasso innanzitutto, che popolano i melodrammi di quel periodo, solitamente risentite contro un amato sprezzante e pronte a invocare spiriti infernali (*La maga fulminata*, per fare il nome di una figura che fa da *summa* del personaggio; cfr. A. MUNARI, *L'incantatrice nella librettistica del primo Seicento. La malinconia del terzo genere*, tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, relatore E. Selmi, a.a. 2013/2014). Da notare che il primo passo verso questo 'incrudelimento' nel carattere di Ismenia deriva dalla «solitudine» in terra pastorale, «nelle più alpestre e inabitate balze del contorno», in pratica nell'allontanamento dal vivere civile. La magia era per antonomasia l'«arte di Zoroastro», intesa come magia antica e nobile, legata all'astrologia, secondo quanto dichiarato anche in poesia, per esempio da Petrarca nei *Trionfi* (quello della *Fama*, II: «[...] dove Zoroastro, / che fu de l'arte magiche inventore?») e da Ariosto nell'*Orl. fur.* (XXXI, 5: «né quanta esperienza d'arte maga / fece mai l'inventor suo Zoroastro»). Zoroastro è ritratto anche nell'affresco della *Scuola di Atene* di Raffaello, nella Stanza della Segnatura, proprio con un globo celeste in mano, in quanto ritenuto all'epoca autore degli *Oracoli Caldaici*, dove si esponevano teorie magiche e teurgiche. Cfr. G. REALE, *Raffaello: "La scuola di Atene". Una nuova interpretazione dell'affresco, con il cartone a fronte*, Milano, Rusconi, 1997, pp. 35-36; F. ATTARDI, *Viaggio intorno al "Flauto magico"*, Lucca, LIM, 2006, p. 165.

#### Falange... selvaggi

le arti magiche, negromantiche, di Ismenia non solo riportano in vita i fantasmi e gli spettri infernali dell'aldilà, ma assoggettano pure satiri e uomini selvaggi, concretizzando e contemporaneamente circoscrivendo la minaccia 'violenta' sempre latente nel mondo pastorale: la presenza di Ismenia servirà a governarle, all'apparenza, almeno fino al momento in cui le sue truppe demoniache non risponderanno più ai suoi comandi, per colpa dell'arrivo del mago Ruspicano, cui i demoni preferiscono ubbidire.

### fiamme... dell'Inghilterra

ovviamente l'ostilità tra Francia e Inghilterra è un *tópos* letterario e storico, in realtà qui anacronisticamente inserito in epoca troppo precocemente altomedievale. Del resto, non così lontana nel tempo era l'immagine di una guerra nel Canale della Manica: risaliva al 1588 la sconfitta della 'Invincibile Armada' spagnola.

### concavi legni

espressione aulica, perfino epica, in una zona tecnicamente 'di servizio' quale l'argomento della stampa.

### estinguere i fuochi

l'uso di segnali di fumo/fuoco ovviamente esisteva sin dall'antichità: in Omero, per esempio, sono usati dalle città per chiedere soccorso (*Iliade* XVIII).

### tentare... primavera

per ragioni, ovviamente, pratiche, sin dall'antichità le stagioni più adatte per guerre e assedi sono la primavera e l'estate: il prologo in un certo senso sfrutterà questo motivo, con il passaggio dal tempo invernale alla dolcezza primaverile. Altro uso tipico della guerra è quello di consegnare i figli in ostaggio al nemico, in pegno di obbedienza.

### travestito... iscoprirlo poi

in poche parole Andreini riassume un meccanismo teatrale quanto mai diffuso, il travestimento, fonte d'equivoci, fraintendimenti e agnizioni. L'*Ismenia* si aprirà con un ulteriore 'travestimento', anzi, svestimento e rivestimento, ossia l'assunzione delle vesti pastorali, che alla fine saranno smesse definitivamente per quelle civili, riconoscendo la vera natura sociale dei personaggi umani.

### soffi di venti... navi

la tempesta è un motivo 'classico', dall'*Eneide* al *Re Torrismondo*. Qui nell'argomento la tempesta viene attribuita al volere di Ismenia, mentre nel prologo (staccato com'è dalla logica che governa il resto del dramma) Giunone dichiara di averla richiesta lei in persona, rinforzando così in tale sede un'allusione di carattere quanto mai letterario, virgiliana, agendo in sinergia con le altre allusioni eneadiche.

### evoluzione

sta per «rivolgimento. Ed è più proprio degli stati, che d'altro» (Crusca I ed. e sgg.): Filandro e il suo seguito decidono di non tornare in patria, dato lo stato delle cose (essere assediati e sconfitti dal re francese, oppure venire inviati di nuovo direttamente 'in pasto' alla corte di Francia).

### il precipe Filandro invesciato... guerriero Learco

per un approfondimento su questi e gli altri personaggi principali del dramma, si rimanda all'introduzione.

### pace

la prima occorrenza del termine *pace* è in relazione al «felice» ma debole re Cazimiro; la ripetizione qui sembra prefigurare che anche la pace 'arcadica' in realtà sarà oggetto di un'amara disillusione.

### vaga

'bella'.



*boschereccia repubblica*

*repubblica* è in teoria «nome generale, che significa stato di città libera, governato da popolo, per ben comune» (Crusca I ed. e sgg.): pare tornare l'idea della libertà come principio cardine di questa comunità, ospitale ma fiera della propria indipendenza e 'originalità', in una terra in mezzo alle acque (irresistibile, forse sin troppo audace, l'associazione alla repubblica di Venezia). Tuttavia, è più probabile che qui la parola stia semplicemente per 'stato', con un latinismo non troppo inusuale.

## PROLOGO

- **Il patto tra Giunone e Venere: ritorno della primavera in Ibernia, Cupido a freno.** Giunone sconvolge con un tempestoso clima invernale l'Ibernia, sfogando l'ira dovuta alla gelosia per l'ennesimo tradimento del marito, invaghitosi della bella Flora, sposa di Zefiro, che rendeva fiorita e ridente l'isola irlandese, molto amata anche da Venere. La dea di Cipro, sopraggiunta, promette alla sovrana d'Olimpo di frenare e governare l'attività del figlio Amore (o Cupido), in cambio del ritorno della primavera nell'isola, facendo soffiare non più i freddi venti invernali ma quelli primaverili, Zefiro primo fra tutti.

didascalia: Giunone apparirà... suo carro

sui personaggi del prologo, anche rispetto agli altri personaggi nel resto del dramma, si rimanda all'introduzione. Sul prologo, si ricordi solo velocemente che è una presenza propria delle commedie e pastorali, mentre gli antefatti, per quanto tragici nell'*Ismenia*, nelle tragedie sono riportati nelle primissime scene vere e proprie del dramma.

In generale, si può notare come il prologo dell'*Ismenia* sembri collegato al finale della *Mirtilla* (V, 8, vv. 3230-3268) della madre Isabella Andreini (ed. moderna a cura di M. L. Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995, pp. 158-159), quando i protagonisti della pastorale materna pregano «[...] il cielo / che arrida sempre a questi ameni campi / e che Zefiro spiri eternamente / fra questi verdi frondi / e la sua bella Flora ognora infiori / le valli, e i colli, e le campagne, e i prati», che «Non ritenga mai neve o ghiaccio argente / il corso ai fiumi fuggitivi e ai fonti / [...]», che «Non turbi mai Giunon l'aria tranquilla / [...] / ma conceda mai sempre la natura / eterna primavera a questo loco» e «Non neghi Apollo i suoi lucenti rai / a questo almo paese, / ma sia sempre festoso e sempre ameno / sempre di fior, sempre di frutti pieno», che «Né queste rive sien turbate mai / dal furor d'Aquilone, / ma sia perpetuamente in questo loco / fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi», mentre il coro conclusivo va «[...] lodando Amore, / e la sua bella madre, / poiché, la lor mercé, tante sventure / hanno avuto felice e lieto fine / e sia propizio sempre a questo sito / il fato, e i rosignuoli / fra questi verdi rami / temprino a prova lascivette note / e con nuove vaghezze / cantin sempre d'amor l'alte dolcezze».

vv. 1-5: Nel più odiato clima... mi trasporto

*clima* vale «spazio di terra, e di cielo, contenuto da due paralleli, tanto lontani da loro, che il maggior giorno dell'uno avanzi quel dell'altro d'una mezza ora» (Crusca, I ed. e sgg.). L'ambientazione nordica di questa scena, popolata da divinità mediterranee, ostacola l'identificazione di un motivo in particolare per cui Giunone avrebbe dovuto odiare l'isola irlandese, o viceversa Venere amarla e ritenerla consacrata a sé e al figlio («Quest'angolo d'Irlanda, / [...] che ne l'età più vecchia / a me fu sacra, e al mio figlio Amore», vv. 43-49, dirà la dea della bellezza; si riecheggia forse il prologo del *Pastor fido*, v. 31: «in questo angolo sol del ferreo mondo»), almeno all'interno della tradizione classica: si tratterà più semplicemente di una ragione interna al testo del dramma stesso (come sembra confermare quanto Giunone dirà più avanti delle coste irlandesi, «queste odiate, alor, parti infelici»), sottintendendo che erano tali solo «alor», cioè finché erano bersaglio del clima invernale mosso dalla sua ira divina). La furiosa Giunone – virgilianamente ritratta, proprio a inizio storia, in preda a un desiderio di vendetta 'tempestosa', con la complicità delle divinità dei venti, sempre nel nome dell'inevitabile gelosia furibonda che distingue il suo carattere, «per memoria de la mia vendetta», v. 8, dichiara esplicitamente la dea, ricalcando *Aen.* I, 4, «vi superum saevae memorem Iunonis ob iram» –, la «furiosa» Giunone, come viene chiamata più avanti (un termine critico, nell'ideologia 'andreiniana' delle passioni), la «furiosa» Giunone odia l'Ibernia in quanto teatro del rapporto adulterino tra il marito Giove, il «gran Tonante», e Flora, così come Venere al contrario ama

l'isola per la sua bellezza e fertilità, dovute alla benevola presenza di Flora. Infatti un'antica tradizione letteraria dipingeva l'Ibernia, sin dai tempi di Solino (III sec. d.C., autore del *Polychronicon*; scelto poi, nel Trecento, come figura guida di Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo*), come un paese florido e temperato, seppur circondato da acque tempestose: per l'esplorazione di questo *tópos*, si rimanda all'introduzione.

In merito al 'triangolo' Flora-Zefiro-Venere, si ricordi che epiteto classico della dea era 'Zefiritide', usato da Catullo nella *Coma Berenices* in riferimento ad Arsinoe, appellata 'Venere Zefiritide' dal promontorio Zefirio, ospitante un tempio in suo onore, oppure da Zefiro, sposo di Flora, detta anche Cloride, anche nei *Fasti* ovidiani: in merito, cfr. *Delle delizie Tarantine libri IV*, Napoli, stamperia Raimondiana, 1771, p. 441.

v. 11. Citerea

epiteto di Venere, che nell'isola Citera era approdata subito dopo la sua nascita dal mare.

v.12: *algente speco*

'fredda spelonca', forse intendendo gli anfratti rocciosi delle coste irlandesi.

v. 12: *abboccarmi seco*

'incontrarmi con loro'.

v. 16: *lucido*

'luminoso'.

vv. 18-26: *l'amatrice... cicala*

cronotopo per indicare l'aurora; cfr. *Purg.* IX, v. 1, *Aen.* IV, vv. 584-585. La dea Aurora fu 'amante' di Cefalo, eroe ateniese, e di Titone (o Titono), per cui pregò Giove di concedergli il dono dell'immortalità, dimenticando di chiedere l'eterna giovinezza: secondo alcune versioni del mito (ELLANICO, scolio a Licofrone: *FGrHist* 4 F 140) Titone si raggrinzì e sviluppò una voce sempre più acuta, fino a trasformarsi in cicala.

vv. 28-33: *figlia del gran... mondani regni*

solenne ritratto di Giunone, con l'elenco di tutti i suoi attributi divini (genealogia, maritaggio, potere e status). Il forte peso dato alla 'regalità' di Giunone, naturale protettrice delle dinastie monarchiche, indica forse una originaria destinazione politico-encomiastica, o perlomeno destinata a un pubblico elevato, di questo prologo, così come l'immagine finale dell'ulivo intrecciato alla quercia può essere simbolo anche storico dell'unione di due casate diverse.

v. 35: *diverso camin*

espressione poetica già riscontrabile nell'*Orlando innamorato* di Boiardo (I, III, 31), poi nell'*Adone* di Marino (XX, 377) e, con ordine verbale invertito, nell'ariostesco *Orl. fur.* (XXII, 9 e XXIII, 99).

v. 37: *quest'Arcadia*

'Arcadia' non designa più una regione storico-geografica specifica, l'Arcadia di Morea citata nell'argomento del dramma, ma in generale un concetto che si incarna diverse volte nella storia e in diversi luoghi: si rimanda nuovamente al commento di Elisabetta Selmi sul prologo del *Pastor fido* in merito alle 'tre Arcadie'.

vv. 39-42: *solitudine... almo riposo*:

si noti la vicinanza tra Ismenia e Giunone: a entrambe, in sedi diverse (rispettivamente nell'argomento e qui nel prologo), viene attribuita la causa della tempesta che sconvolge le coste irlandesi; entrambe sono mosse da vendetta e rabbia. Tuttavia, un tratto di Ismenia, la ricerca di

solitudine, è qui esibito da Venere stessa, che pure ricerca lo star «sequestrata», ‘separata, allontanata’, tuttavia in positivo, per trovare «almo riposo», ‘riposo vitale, che dà vita’, similmente forse a Flora, che passeggiava tranquillamente in «libertà» nei prati verdi irlandesi – si ricordi, del resto, l’importanza del concetto di ‘ricreazione’ agli occhi di Andreini, nell’ottica di rinfrancare l’animo e ripristinare le giuste passioni; in effetti, in un certo senso Venere, riposandosi nelle località irlandesi, pare quasi ‘ritrovare se stessa’, l’«alma Venus» lucreziana che dona la vita e una fiorente primavera al mondo (*De rerum natura* I, vv. 1-9: «Aeneadum genatrix, hominum divumque voluptas / alma Venus, caeli subter labentia signa / quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum», cfr. T. LUCRETIUS CARUS, *La natura delle cose*, a cura di G. Milanese, introduzione di E. Narducci, Milano, Mondadori, 1992, p. 2). Si noti anche la parola *libertà*, destinata a tornare più volte, già vista come tratto caratterizzante del paese d’Ibernia. Sarà proprio la dea, nel finale del dramma, a riconvertire i sentimenti della regina inglese alla corretta funzione civile.

v. 63: *insultuoso*  
‘ingiurioso’.

v. 66: *serenissima stella*  
*serenissimo* è un vero e proprio titolo nobiliare, per ‘regia maestà’ (cfr. Crusca, I ed.); *Stella* perché l’astro di Venere è molto luminoso e appare come ‘stella’ del mattino (Lucifero) e della sera (Vespero).

vv. 80-81: *de l’algente... era diffuso*  
Aquilone, vento di tramontana, e Borea, vento del nord, sono freddi, mentre Zefiro, che soffia da occidente, è per eccellenza il vento primaverile.

v. 84: *Cloride*  
nome grecizzante di Flora.

v. 90: *l’ordin*  
nel senso di ‘disposizione, collocamento’.

vv. 96-98: *sesta sfera... opposta*  
sesta sfera del cielo, ossia la sfera corrispondente al pianeta Giove (che ‘gira’, «rotando»), anche nel *Paradiso* dantesco. Astronomicamente parlando, Giove sorge a est e tramonta a ovest, come fa tutto ciò che è nel cielo, per via della rotazione della terra. Ma questo sorgere e tramontare, quando si credeva che la terra fosse ferma (o almeno quando la si rappresentava tale: Galileo, processato dall’Inquisizione, morirà solo nel 1642), indicava un moto proprio degli astri: era come vedere Giove passare sopra le proprie teste, nel cielo dell’emisfero settentrionale (quello dell’Irlanda), e poi sparire oltre l’orizzonte, per fare un altro mezzo giro nel cielo sopra l’emisfero opposto (meridionale) della Terra. Lungo quello che è il suo percorso usuale, dunque, ‘Giove’ scorge il prodigio d’Irlanda, terra eternamente primaverile in un clima nordico, abitata da Flora (gioco di ossimori che sembra l’inveramento delle antitesi petrarchesche di *Tr. Am.* IV, vv. 160-166, nel descrivere l’«isola» d’Amore).

vv. 102-103: *callando ratto... de l’aria*  
*callando* per ‘calando’. «Per i campi de l’aria» è uguale, seppur con ordine invertito delle parole, a un’espressione tassiana nella *Ger. lib.* (IX, 53 e XVIII, 36), e uguale a *La secchia rapita* di

Tassoni (IX, 38): una formula quindi tipicamente epica, modellata certo sullo stampo virgiliano, «aeris in campis latis» (*Aen.* VI, 887).

v. 108: mirto

pianta sacra a Venere, dea dell'amore.

v. 110: coglieva i fiori

l'immagine della bella donna che raccoglie i fiori in riva a un fiume è certamente un richiamo alla Matelda dantesca, ma presuppone rimandi classici (in primis il mito di Proserpina, colta in tale atteggiamento dal ratto di Plutone).

vv. 117-118: giunsi... pavoni

immagine della mitologia classica: i pavoni, animali sacri a Giunone, tirano il carro che trasporta la dea sovrana dell'Olimpo (così come in genere le colombe tirano il carro di Venere, anche nella primissima didascalìa, all'apparizione delle due dee in scena).

vv. 122-125: scorsi l'aria... irsuto

*scorsi* viene non da *scorgere* ma da *scorrere*, 'passar con prestezza, e velocità' (Crusca, I ed. e similmente nelle sgg.). Questi versi sono giocati sull'immagine delle 'orse' dal «pelo irsuto» («suo» aggettivo possessivo dal numero plurale, come già il pronome *seco*), ossia, fuor di metafora, l'Orsa Maggiore e Minore, che ovviamente per metonimia indicano il gelido nord (più tardi nuovamente Giunone parla delle «fredd'Orse»). Cfr. i «sette gelidi Trioni» in *Ger. lib.* XI, 25, ripresi da Ovidio, *Met.* II, v. 171; anche nel *Galealto* I, 2, v. 117.

v. 127: dilattai

'dilatai', 'allargai', cioè 'portai (facendo giungere) fin qua'.

vv. 135-138: ad oprar... core:

si manifesta finalmente in maniera esplicita il motivo topico degli esordi pastorali, almeno dall'*Aminta* in poi, ossia la concorrenza tra Venere e il figlio Cupido nel 'governare' la forza d'amore (cfr. RICCÒ, *Ben mille pastorali...*, cit., pp. 69-91): qui Venere, significativamente, non fa resistenza all'idea di sottomettersi agli ordini della dea patrona del matrimonio, al contrario, promettendo volentieri di regolare l'attività del figlio e anzi farne saggiamente le veci, nei panni di «fida tutrice». Tutta la terminologia dei versi seguenti è giocata sull'opposizione tra «retto [...] governo» di Venere e le «armi nocenti», o, meglio, non più nocenti, del figlio; una terminologia che spesso si apre a locuzioni quasi politico-giuridiche («perpetua franchiggia», «impero», «monarchia», ovviamente «libertà/-ade», «non si dia l'appello al tuo decreto», «affari noiosi», «[...] regente / de l'amoroso regno [...]», «pubblico eterno, e rigoroso bando», solo per citare le più importanti), forse per influenza della presenza del Dottore e certo per compiacere il gusto del pubblico bolognese, sconfinante in certi casi, come si è visto nell'introduzione, perfino nel parlato della 'regina' Ismenia stessa. Si ricordi che anche l'*Adone* di Marino (I, 10-18) inizia con la punizione di Amore da parte di Venere, per aver fatto innamorare Giove, scatenando così l'ira vendicativa del figlio.

vv. 142-144: gli strali... retti

l'arsenale d'armi 'erotiche' tradizionalmente a disposizione di Cupido: frecce, arco, lacci, fiaccole di fiamma amorosa, reti. Curiosamente, l'elenco compare pressoché uguale in una poesia di un comico poco noto, probabilmente contemporaneo o quasi di Andreini, Niccolò Pellegrino, secondo quanto riportato in F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, Padova, li Conzatti a S. Lorenzo, 1782, tomo I, p. 61: «son gli occhi i strali, e l'arco, e le facelle / i lacci, i bei crin d'oro e reti [...]».

v. 152: Ciel, Terra e Inferno

triade che ricorre spesso, con leggere variazioni (anche sostituendo a uno dei termini, solitamente l'Inferno, il mare), nell'intero dramma e anche in questo stesso prologo, in una formula dal sapore quasi arcano, formulare, riassumendo i tre 'regni' del mondo e i relativi elementi. L'espressione, sempre con leggere variazioni, ricorre spesso in tutta la tradizione poetica: da quella più recente, anche pastorale, per esempio con il Marino della *Galeria* (nel 'ritratto' di Ottavio Rinuccini, riassumendo i 'regni' in cui ha collocato i personaggi delle sue opere più famose, *Euridice* caduta negli inferi, *Arianna* sposa celeste di un dio, la *Favola di Dafne* che mise radici in terra sotto la forma di alloro: cfr. M. A. PURPURA, *Mitologia e tradizione letteraria. Le metafore dello sguardo nel teatro di Rinuccini*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti del XI congresso ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007) a cura di C. A. Adesso, V. Caputo, O. Petraroli, redazione elettronica F. Curzi, Grottammare (AP), Graduus, 2008, pp. 1-11), o il Tasso della *Conquistata* (IV, 63; V, 18; XVII, 135), passando per l'Orfeo tanto della *fabula* di Poliziano, subito dopo la notizia funesta del pastore sulla morte della moglie, indietro sino al *Filostrato* di Boccaccio (III, 75).

Più avanti, in una scena in particolare (V, 2), si svelerà il significato, o uno dei significati, più profondi di questa formula (nelle sue leggere variazioni): si rimanda al commento in quella sede.

v. 153: paghi paghi

formazione del superlativo attraverso reduplicazione espressiva dell'aggettivo.

v. 154: dea di Gnido

Venere, qui associata a una città (Cnido, detta anche Gnido) a lei consacrata, ospitante un suo famoso tempio con un'altrettanto famosa statua della divinità.

vv. 165-167: or... fiato

sono le costellazioni associate alla primavera, poiché sono in congiunzione (muovendosi nei loro 'giri' astronomici) con il sole nei mesi di marzo, aprile, maggio: un momento favorevole, poiché si pensava anticamente che il mondo fosse stato creato in primavera. Si rileggano i primi versi dell'*Inferno* dantesco e dei *Triumphs* di Petrarca. «Suo» ha sempre valore plurale.

v. 169: adusti

'secchi, aridi'.

v. 170: alto rigore

*alto* qui vale probabilmente per 'pericoloso', se non per 'profondo' (Crusca I ed.); *rigore* è quello del freddo invernale.

v. 174: spianto

da *spiantare* (verbo presente nella III ed. del vocabolario della Crusca; nella II ed. invece era equiparato semplicemente a *spianare*).

v. 175: onuste

'cariche' (di rami).

v. 181: Austro

l'austro (oppure ostro, come più avanti) è un vento proveniente da sud, caldo ma apportatore di tempeste, di piogge in estate e di neve in inverno: tale suo carattere 'paradossale' (di tradizione petrarchistica), incitato dallo spirito vendicativo di Giunone, si rivela pienamente nell'ultimo verso di questa battuta di presentazione («fatto d'Ostro di giel, Ostro di foco», v. 193).

v. 187: *Scrifini... Biarmi*

popoli nordici, scandinavi e finnici, noti attraverso, per esempio, Olao Magno (sono citati insieme in OLAO MAGNO, *Storia d'Olao Magno arcivescovo d'Uspali: de' costumi de' popoli settentrionali, tradotta per Remigio Fiorentino, dove s'ha piena notizia delle genti della Gozia, della Norvegia, della Svevia, e di quelle che vivono sotto la Tramontana [...]*, Venezia, Bindoni, 1561, a inizio capp. XII e XIX). A parlare di Biarmi, fra gli autori più importanti e cronologicamente vicini ad Andreini, c'è Marino nell'*Adone* XII, 41 (cfr. P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 133-134); ma, soprattutto, l'espressione «ultimi Biarmi» appare già *verbatim* in più di un'opera del Tasso, ossia il *Mondo creato* (giorno III, v. 480 – in dittologia sinonimica con «lontani», confermando il senso chiaramente spaziale del termine «ultimi», come qui nell'*Ismenia* – e giorno VII, v. 48), le *Rime* («In lode de la casa Acquaviva»), il *Re Torrismondo* (I, v. 349), e anzi proprio discutendo dell'ambientazione nordica di quest'ultimo nella lettera che fa da dedicatoria a questo dramma vengono citati ancora una volta gli «ultimi Biarmi» (da Bergamo, 1 settembre 1587, a Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova: la regione abitata dai Biarmi viene ritratta come un Nord più a nord del Nord, un mostruoso *hic sunt leones* nordico: «E piaccia a Dio di scacciar lontano da la sua casa ogni infelicità, ogni tempesta, ogni nube, ogni nebbia, ogni ombra di nemica fortuna o di fortunoso avvenimento, spargendolo non dico in Gozia, o in Norvegia, o 'n Svezia, ma fra gli ultimi Biarmi, e fra i mostri e le fiere e le notturne larve di quella orrida regione, dove sei mesi de l'anno sono tenebre di perpetua notte», T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, a cura di V. Martignone, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Parma, U. Guanda, 1993, pp. 5-6, al cui commento in nota si rimanda).

v. 190: *l'utre mio di caldo fiato*

immagine classica dell'otre dei venti.

v. 204: *altronde*

con valore locativo, 'altrove'.

v. 205: *fals'onde*

espressione quasi formulare, forse di origine classica, epica: cfr. L. E. ROSSI, S. TRIULZI, *L'epica classica nelle traduzioni di Caro, Dolce, Pindemonte, Monti, Foscolo, Leopardi, Pascoli e altri*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 220, 245, 443 (per esempio, dalle *Metamorfosi* ovidiane, di cui certo era ben nota la traduzione/trasposizione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, che usa questa espressione nel V libro).

v. 207: *squallida*

'scolorita', 'pallida'. 'Squallida' e canuta era (in traduzione) anche l'immagine ovidiana dell'inverno, accompagnato da Borea, nei *Tristia* («squalentia», III, 10, vv. 9-11). Prende qui forma il motivo secolare del *conflictus* tra inverno e primavera.

v. 212: *trattien*

da *trattenere* nel senso di 'tenere a bada' (Crusca I ed.).

v. 225: *eolea grotta*

secondo il mito Eolo, re dei venti, risiede nella Grotta dei venti delle isole Eolie.

v. 234: *repugno*

'osto, oppongo'.

v. 241: *brume*

*bruma* è letteralmente il cuore dell'inverno, ma qui il plurale indica il ricorso semmai a un francesimo per 'foschie'.

v. 242: *Filomena*

figura mitologica trasformata in rondine, simbolo di primavera, così come lo sono (sotto, in didascalia) cuculi e rossignoli.

v. 245: *copia*

‘coppia’: l’uso della consonante scempia in questa parola, ricorrente per tre volte sempre in questa forma nell’*Ismenia*, può essere dovuto all’intervento dello stampatore o all’influsso dialettale locale sullo stesso Andreini, che a fine anni Trenta/inizio anni Quaranta frequenta spesso Bologna (oltre ad averci vissuto negli studi di gioventù). In altre opere Andreini però scrive *coppia*, giocando anzi sul pasticcio paranomastico, per esempio nella *Turca* (II, 6): «[*Candida*,] a cui di questa amorosa coppia copia più farà e di sguardi, e di parole quegli sia l’amato drudo, l’amato proce, il solo cuore, la sola anima sua», p. 60.

v. 250: *aria temperata*

ennesimo accenno alle ‘aure temperate’ irlandesi.

v. 252: *mia frode amorosa*

*mia* è qui aggettivo possessivo ‘oggettivo’, poiché Giunone è vittima della *frode amorosa*, del tradimento del marito. *Or* evidenzia il passaggio dall’ira alla benevolenza della dea (confermando che l’odio espresso sin dal primo verso era occasionale e non d’origine mitologica o in qualche modo tradizionale).

didascalia: *quale avrà... armacollo*

compare Cupido, bendato come da tradizione. L’assenza dell’articolo con il pronome relativo si riscontra anche, per esempio, nel *Nuovo risarcito Convitato di pietra*, p. 509. *Armacollo* indica il modo di portare un’arma trasversalmente dietro la schiena, ‘a tracolla’.

v. 272: *abili umori / da...*

‘materie umide, liquide’ (Crusca I ed.); *abili* introduce una consecutiva, più che avere un senso di aggettivo indipendente, ossia ‘umori tali da/capaci di’.

v. 280: *Zeffiro*

vento primaverile per eccellenza, che soffia da ponente; qui accompagna Cupido, pure ‘mitigato’, addomesticato dal volere materno. Zeffiro sarebbe in teoria il marito di Flora, ma non si fa cenno a gelosia o rancore da parte sua per l’affronto amoroso di Giove.

v. 298: *destini*

‘stabilisci’, richiamando l’espressione di prima: «il mio voler destino».

v. 308: *d’impazzi sciolto*

la parola *impazzo* non figura nei vocabolari della Crusca, dove solo dalla III ed. si rileva semplicemente *impazzamento*, ossia ‘l’impazzare’. Nel ragionamento ottavo delle proprie *Bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti a forma di dialogo* (Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1607, p. 52: cfr. ed. moderna in F. ANDREINI, *Le bravure del capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987), il padre di Giovan Battista, Francesco Andreini, aveva fatto dire al proprio personaggio: «Mentre, che il bombardiero Amore, m’attendeva al varco, io in quel mentre me ne andava passeggiando sopra la piazza universal del mondo, libero, e sciolto d’amorosi impazzi». L’idea quindi di follia è strettamente associata all’amore, specie a seguito di una iniziale riluttanza della vittima (qual è il caso di molti personaggi pastorali in generale, qui per esempio Lilla e, per certi versi, Nisa e perfino Ismenia).



vv. 335-342: *Amanti... duolo*

idea topica, soprattutto in ambito pastorale, della necessità di contraccambiare l'amore (si pensi solo alle parole della Francesca dantesca in *Inf.* V, v. 103).

vv. 345-347: *quella dea... belle*

Venere, che ricevette il pomo d'oro da Paride, premio in palio per la dea più bella (e origine delle sventure troiane, fino alla tempesta e alle disavventure di Enea in fuga).

v. 337: *gli*

sempre di numero plurale.

v. 368: *invaghir*

'innamorare'.

didascalia: *Alcuni Venti... fiori*

prima didascalia che segnala un numero melodrammatico-musicale («aria» e «balletto») dell'opera, un coro di fine d'atto, anzi, di prologo: sono quartine in versi brevissimi (sdruccioli), quinari; la struttura discorsiva è elencativa (una specie di *plazer*) e parallelistica. Si nota qualche difficoltà con le rime, spesso imperfette se non diverse.

v. 376: *Cloridi*

Cloride, cioè Flora, dea dei fiori. Qui la desinenza in *-i* è probabilmente dovuta a esigenze di rima.

v. 383: *temperie*

'tempo'.

v. 393: *vaga femina*

Flora/Cloride, che secondo la didascalia semina i fiori.

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA [I, 1]

- **Rito ‘iniziatico’ d’Arcadia: per amore, Filandro, Learco e il Dottore si convertono alla vita pastorale.** Filandro (innamorato di Lilla) e i suoi due più fidati seguaci, il generale Learco (innamorato della ninfa Nisa) e il Dottore Balestroni, si sottomettono a un rito iniziatico con cui rinunciano alle proprie origini e identità, prendendo rispettivamente i nomi di Tirinto, Sireno e Montano, per abbracciare la vita pastorale in Ibernia, pur di poter sposare le rispettive amate, secondo le leggi arcadiche.

#### vv. 196-395

*DOTTORE: Nella città del «sippa» [= ‘sì’, o meglio ‘si(a)’], dove «siate il ben venuto» si dice, là dove il fiume Savena insapona e fa bianca la ghiaia per selciare la grande cittadina, madonna Filippa dei nobili Pellizzon fece [nascere] a suo marito, messier Lippa, il gran dottore di casa Balestroni, che sono proprio io quello, me proprio, me stesso, quello che alla mia città dà gran splendore, quello che al mio parentado faccio tanto onore, che solo le mie virtù fanno la nostra ‘balestra’ tirare in su. Io quando avevo una dozzina d’anni, con così fiorita udienda nella famosa scuola di Bologna, letti i segreti della filosofia e spianati d’ogni legge i grandi decreti, fatta volar la fama a far sapere del mio sapere dappertutto; e già chi ha voglia e brama di sapere, brama essere guidato sotto la mia scorta, tal che (alla foggia che volano le api verso il buco [dell’alveare]), da tutte le parti correvano i giovani e i ragazzi. Già ogni studio d’Italia si svuota di scolari, iniziando da quello di Roma, con Padova e Pavia, Perugia, Siena e Pisa, Torino, Cesena e Ferrara, Salerno e Parma, Macerata e Fermo, Messina di Sicilia e perfino Palermo. In Francia si vuotò quello di Parigi, con quello di Dole e di Montpellier, Cours e Poitiers, Bruges, Tournon, di Valenza, Tolosa e di Avignone. Di Fiandra e di Alemagna fu abbandonata Strasburgo, Colonia, con Erfurt e Basilea, Gdańsk e Greifswald, Heidelberg, Ingolstadt, Lovanio con Rostock e con quello Lipsia, né di studenti era rimasta piena la dottoressa Vienna. Abbandonata di Scozia e Inghilterra era Aberdeen, Oxford e St. Andrew, né di leggere agli scolari avevano più briga Dublino né Cambridge. Ogni studio fiorito di tutta la Spagna avevano piantato, cominciando a Salamanca, Alcalá, Huesca, Osuna, Coimbra, Toledo, Majorca, Siviglia, Valladolid, Évora, Lerida, con a seguire la nobile Barcellona e perfino Valencia. In Polonia Cracovia, Friburgo in Svevia, Fez in Barbaria [Africa] e perfino dalle nuove Indie, chi studiava in Messico fuggì via. Già ogni città, già ogni provincia e regno che avevano uno studio proprio, si lamentavano grandemente e dicevano con sdegno: «È un grande errore dare a Bologna il titolo di mater studiorum e fare di lei la maggiore: lei vuole per sé ogni onore, lei fa agli altri vergogna, lei sola sta in grandezza, lei sola disprezza ogni altra; tanto che si può in verità dire (tarvò!) “Questa è madre crudel, che ammazza i figlioli!”». Io, che sono la conserva del giudizio, feci un bel tiro da maestro, perché l’invidia non apportasse qualche pregiudizio a Bologna; e in conclusione, mi risolsi di andare girando in tondo la macchina del mondo e soddisfare con la bramata presenza e la profonda scienza chi ha voglia di vedere uno come me, chi vorrà imparare, sia maestro o scolaro, acciò che chi è fuori possa tornare a casa, chi è nel suo paese vi resti e non corra in qua. Presa perciò licenza dal collegio dottrinale, e fatto alla Torre Mozza [la*

Garisenda] un bell'inchino, e a quella degli Asinelli, che sta lì vicino; e mi instradai verso porta San Felice, seguito da una gran truppa di scolari forestieri e bolognesi, chi piangeva, chi gridava, chi mi baciava la mano, chi la veste, pregandomi di non lasciar la mia città per andar a insegnare agli altri; ma alla fine, quando io fui all'osteria del Chiù, diedi loro commiato con garbo e creanza e mi indirizzai al cammino verso la Francia. Subito, giunto a Parigi, fui onorato della lezione principale, ma qui rimasi pochi mesi, non già perché non avessi un buon pascolo, ma avendo udito raccontare che in Guascogna c'era un'altra Bologna, per vederla, curioso, mi disposi ad andare alla sua volta, e la trovai sull'orlo della terra, dritto davanti alla grande isola d'Inghilterra. Qui con feste e carezze io fui incontrato dai suoi cittadini cortesi; e qui certo io mi sarei attardato un pezzo, se non fosse giunta un'occasione d'andare a visitare altri paesi. E così fu che al re di Scozia forte e coraggioso [bravo], con un'armata di navi e con un terribile esercito in campagna, tutta si voleva far sua la Gran Bretagna; però quei popoli accorti, con gran coraggio e ingegno, gli buttavano a terra ogni disegno. Ma lui, per aver unito la forza alla ragione [consiglio], sentendo dire che partito dall'Italia ero arrivato in questi luoghi, disse: «È vinto il gioco, è guadagnata la guerra, purché il dottor Carciofalo Balestroni voglia passar di lungi in Inghilterra». Perciò egli spedì un paio di favoriti sopra a un berton, a pregare la mia Eccellenza ch'io voglia fare il favore di andare da lui con loro, mandandomi una lettera di credenza che spiegava il suo senso in tale tenore: «Al moderno Solone, al nuovo Aristotele, al Cicerone, Demostene, Quintiliano dei nostri dì; al Seleuco, Menippo, al gran Pitagora, Parmenide, Anassagora, al Seneca, al Catone, al Biante e Cratone, al Melisso, all'Aminta, al Policrate, al Posidonio, al Simmia, al Prisciano, al Simmaco, all'Ulpiano, al Socrate vivente, al maestro, al correttore di ogni sapiente, Aidano, re degli scozzesi, manda mille saluti e porge buoni auguri, e supplica che venga ai suoi paesi, ché si assicura con il suo consiglio che ogni impresa cominciata passerà meglio». Io, per non fare rifiuto a un così prestigioso invito, mi imbarco presto e con venti buoni in poppa passo alla più grande isola d'Europa. Qui all'assedio di Londra trovo il re, il quale mi accoglie con grandissimi onori e mi fa suo principale consigliere. Fu poi dal mio parere così ben condotta la guerra che in due anni o poco più Aidano s'impadronì dell'isola tutta. Il caso portò pure che il re di Francia, con tremenda forza, venga, vinca, gliela prenda e se ne vada via; di questa disorbitanza, la colpa non fu mia; ché io gli consigliai solamente a farsene signore, io non l'ho mica esortato a lasciarsela togliere. Mentre a trattare di qualche tregua o pace con il re vincitore Aidano mi aveva disposto suo ambasciatore, e con me conducevo, per darlo in pegno di osservanza dei patti, Filandro suo figliolo, e successore del regno; portato in questi luoghi io venni da fortuna di mare, e così mi piace stare fra questi bei luoghi verdeggianti, ché fra ninfe e pastori io godo piacere, libertà, riposo e conforto, lontano dalla corte piena di intrighi. Cosicché ho rinunciato ai soldi e ai titoli, con cui mi pulisco il buco del culo, né più mi interesso di scienza o di dottrina, e si donino ai pesci [tonni] i libri di Bartolo e Baldo. Non più con la berrettona di velluto a pelo o la ricca pellicciona sto impettito [rigido come un fusto] come fa il Potta di Modena; ché io ho rinunciato a questa seccatura, con il suo nome e cognome, gente e paese; e questo abito, che io ho preso secondo l'uso pastorale, fa che io non abbia più somiglianza del dottor Balestroni, come avevo prima; anzi, a causa d'Amore, che è mio padrone e signore, io mi faccio chiamare Montano, intendendo dire che su per queste colline io voglio andare montando con la mia ninfa.

vv. 449-464

*DOTTORE:* Io, che ho mutato la penna in questo bastone, la berretta dottrinale in questa ghirlanda, non mi curo di Aristotele e così di Platone, ché il mio studio è dormire sotto a un albero da ghiande. Mio scolaro è diventato questo bel castrato, che ha quasi ingegno umano, se uno gli comanda; a dire «trù, trù», lui viene da me correndo, e se io gli mostro il bastone, lui fugge. Viva dunque l'Arcadia e i suoi pastori; viva i boschi, i sentieri, la montagna e la pianura; viva pur le fontane e le erbe e i fiori; viva le capre e i capri; viva Montano. Su questa

*fiamma e questo prezioso incenso profumato, alzando il braccio e distendendo la mano, per la puttana, il sangue, il cospettazzo [sott. di Dio], io giuro che di un dottore mi faccio pastore.*

v. 196: In la città dal sippa

su Bologna città del *sipa* tra Savena e Reno, cfr. *Inf.* XVIII, vv. 58-61, «a dicer sipa tra Savéna, e 'l Reno» v. 61, frase celeberrima riportata anche dalla Crusca I ed., «voce bolognese, e val sì», sancendo così la letterarietà di questa parola dialettale; vd. anche TASSONI, *La secchia rapita* I, 5.

v. 219: li av al bus

l'espressione compare nei secoli successivi in componimenti dialettali (F. M. LONGHI, *La Batracomiomachi, val a dir, La guèrra di ranucc' cun i pondg: e La sèccia rubâ dèl Tassòn*, Bologna, Antonio Chierici, 1838, p. 109); ma soprattutto compare già in termini simili nel commento di Francesco Buti al XVI canto dell'*Inferno* dantesco (v. 3), cfr. il *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri: Inferno*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858, p. 425.

v. 234: Arzintina

*Argentina*, cioè Strasburgo.

v. 274: Sustifàr

«Sustifar per sodisfar dice l'infimo plebeo, ma non già qualunque altro»: G. A. BUMALDI, *Vocabolista bolognese, nel quale con recondite istorie e curiose erudizioni il parlar più antico della Madre de' Studi come madre lingua d'Italia chiaramente si dimostra lodevolissimo*, Bologna, Giacomo Monti, 1660, p. 238.

v. 293: ustaria dal Chiù

*Chiù*, lett. 'Civetta', osteria fuori dalla città di Bologna, cfr. TASSONI, *La secchia rapita* I, 31, v. 1, su cui si sa che «Questa è una osteria fuori di Porta San Felice, dove sempre è bonissimo moscadello», A. TASSONI *Alessandro, Opere di Alessandro Tassoni*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989, vol. II: *La secchia rapita e scritti poetici*, p. 616.

v. 327: b'rtón

*berton*, un tipo di vassello inglese, cfr. J. LUETIĆ, *English Mariners and Ships in Seventeenth-Century Dubrovnik*, «The Mariner's Mirror», LXIV, 3, 1978, pp. 276-284: 281; vd. anche *L'Olivastro* 1642, XIII, 104, p. 169.

v. 364: brisa

'brisa', particella negativa in bolognese, cfr. C. CORONEDI BERTI, *Grammatica del dialetto bolognese*, Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti, 1874, vol. I, p. 206.

v. 378: cuius

sta probabilmente per *conquibus*.

v. 381: i Bart'l e i Bald

famosi giuristi, appartenenti alla cosiddetta 'scuola dei commentatori' bolognese (ossia autori di *consilia* e soprattutto di commenti al *Corpus iuris civilis* giustiniano), cioè Bartolo da Sassoferrato (1314-57), maestro di Baldo degli Ubaldi (1327-1400). Cfr. N. SARTI, *Il medioevo dei diritti – L'età del commento e dei commentatori*, in P. ALVAZZI DEL FRATE, M. CAVINA, R. FERRANTE, N. SARTI, G. SPECIALE, C. TAVILLA, S. SOLIMANO, *Tempi del diritto: Età medievale, moderna, contemporanea*, Torino, G. Giappichelli, 2016, pp. 98-105, V. COLLI, *Note sulla*

*formazione e diffusione delle raccolte di consilia dei giuristi dei secoli XIV-XV, in Consilia im späten Mittelalter. Zum historischen Aussagewert einer Quellengattung*, hrsg. I. Baumgärtner, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1995, pp. 225-235.

v. 384: potta da Mod'na

Potta da Modena, espressione proverbiale in *sembrare il/la potta di/da Modena* ('darsi delle arie'); Tassoni nella *Secchia rapita* usa *potta* come forma abbreviata di *podestà*, in segno di scherzo. Qui vale 'stare impettito come fa il podestà di Modena', che è mostrato appunto in atteggiamento vanitoso. Cfr. A. LAZZARINI, *Il «Potta da Modena». Precisazioni storico-linguistiche attorno a un personaggio della Secchia Rapita di Alessandro Tassoni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVI, 1-2, 2013, pp. 61-94.

v. 386: reb'sa

lett. 'niente', cfr. BUMALDI, *Vocabolista bolognese...*, cit., p. 200: «'Rebesa' vuol dire canaglia e gente che non ha luogo fermo, sempre in qua ed in là, torna e ritorna, come i Ceretani e Cant'imbianchi, odi Cingari; vocabolo formato dal verbo antico latino *rebito*, *rebitas*, e dal suo passivo *rebissus*, che vuol dire ritornato; anche le Mosche si ponno dire mala rebesa, che scacciate si provano così moleste, tante volte tornando e ritornando».

v. 451: a l'incàgh

idiomatico da *incagars*, voce plebea per *instar*, 'stimare', cfr. C. E. FERRARI, *Vocabolario bolognese-italiano*, Bologna, Mattiuzzi-De Gregori, 1853, p. 306.

v. 455: «trù, trù»

voce veneziana per incitare cavalli, asini e simili animali, equivalente al *Giò* toscano, cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, A. Santini e figlio, 1829, p. 697; e non solo veneziana, cfr. G. PAULIS, *L'espressione dilogica della trasgressione sessuale in un Canzoniere ispano-sardo del Seicento e in Calderón de la Barca* (albur, tahúr e dintorni, tra semantica, etimologia e testualità), in *Etimologia fra testi e culture*, a cura di G. Paulis, I. Pinto, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 106-277: 116.

v. 460: bicch

*becco*, maschio della capra.

v. 463: p'r la putana, al sangue, al cuns'ptazz:

espressioni di giuramento al confine con la bestemmia, cfr. A. DEL COL, M. MILANI, «*Senza effusione di sangue e senza pericolo di morte*». *Intorno ad alcune condanne capitali delle inquisizioni di Venezia e di Verona nel Settecento e a quelle veneziane del Cinquecento*, in *Eretici, esuli e indemoniati nell'età moderna*, a cura di M. Rosa, Firenze, Olschki, 1998, pp. 141-196: 146 e L. VETTORE, *La Blasfemia nella Venezia di fine XVII secolo: immagini e spunti per una ricerca tra istanze d'uso e di disciplina*, tesi di laurea magistrale in Scienze storiche, Università degli Studi di Padova, relatore A. Viggiano, a.a. 2015/2016, p. 71.

didascalìa... v. 1: Coro di ninfe e pastori cantando... O vita fortunata...

il primo atto inizia con una scena tipicamente pastorale sin dal *Sacrificio* di Beccari, ossia un rituale; situazione, tra l'altro, in cui risulta verosimile il canto di un vero e proprio coro (con il quale si apre e chiude la scena, dando un senso di circolarità che amplifica l'atmosfera ritualistica). Qui l'inno alla vita pastorale è modulato sulle categorie oraziano-ariostesche della povertà desiderabile nella sua semplicità e *mediocritas*, tema che poi verrà sviluppato lungo tutta la scena; si aggiungeranno, come ragioni di scelta per la vita pastorale, anche la 'libertà' e la devozione ad Amore, coincidenti, per quanto Ismenia più avanti insisterà invece che la morale

delle ninfe e in generale del popolo arcadico disprezzi la passione amorosa. Si tratta di un'interessante variazione 'negromantica'/'tirannica' del topico motivo del conflitto pastorale tra la ragione di Venere e quella di Diana.

v. 16: *bravure*

'imprese coraggiose', astratto di *bravo*. Impossibile non pensare alle paterne *Bravure del Capitan Spavento*, opera di Francesco Andreini, specializzato nel ruolo del *miles gloriosus*. Learco in realtà è un generale di tutto rispetto; la scelta della parola, subito dopo il paragone con divinità marziali o poetiche quali Marte e Apollo, da un lato anticipa lo scarto comico che il Dottore introdurrà nella scena con l'elenco delle sue personali 'prodezze' intellettuali, dall'altro sembra accennare al momento di follia amorosa che coglierà Learco, secondo un repertorio tipico della Commedia dell'arte.

v. 19: *ditemi pria... riti*

la richiesta del sacerdote permette di spiegare gli antefatti da diversi punti di vista, aggiungendo anche nuove informazioni grazie all'intervento prolisso del Dottore.

v. 22: *delubro di Cinzia*

'santuario'. Da notare che Andreini fa uso di questo termine anche nel (*Nuovo risarcito*) *Convitato di pietra* (V, 5, v. 583), in una situazione similmente anacronistica di mitologia olimpica ambientata in era perlomeno cristiana. L'accento al tempio esplicita il paradossale atteggiamento verso l'amore cui si assiste in questa Arcadia: il santuario è dedicato a Cinzia, ossia Diana (nata a Cinto), per eccellenza dea vergine nemica dei diletti d'amore, ma come sappiamo l'isola è dedicata a Venere.

v. 26: *a' vomeri, a' rastri*

entrambi strumenti del lavoro agreste, rispettivamente «strumento di ferro concavo, il qual s'incasta nell'aratro, per fendere, in arando, la terra» e «rastrello strumento da lavorar la terra» (Crusca, I ed.)

v. 29: *qual di Filandro, il zio*

Filandro racconta la sua origine e formazione, ricalcata sugli stilemi cavallereschi, per cui è lo zio (materno, spesso: qui non è specificato) a vegliare e prendersi cura del nipote: si pensi solo a Carlo Magno e Orlando, Artù e Galvano.

v. 52: *de l'Albion l'antico regno*

emerge l'arcaica rivendicazione scozzese di indipendenza dagli inglesi? Qui forse Albione, nome nell'argomento ricondotto all'etimologia latina di bianchezza, si riferisce a un'accezione più antica e circoscritta del termine, considerando che la vera etimologia (gaelica) è ricollegabile alla base dell'antico nome della Scozia (e, talvolta, dell'Irlanda), Alba. Scopriamo qui che, se nell'argomento l'Inghilterra era stata presentata come a priori possesso degli inglesi, in realtà gli scozzesi la consideravano parte del loro regno primigenio.

v. 59: *alti tumulti*:

espressione alta, epicheggiante, presente in effetti già in un «poema eroico» di Curzio Gonzaga, *Il Fidamante* (1591), canto XI; si veda anche il volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane di Ludovico Dolce, canto XXX, traducendo «magnos [...] tumultus», *Met.* XV, v. 794.

v. 69: *lenta*

'allenta'.

vv. 71-85: *l'antico trono... Giglio... triremme aurata...*

si tratta del dominio sulla sola Scozia, ‘antico’ rispetto alle nuove conquiste di Aidano. È per mantenere almeno questo regno che Aidano decide di mandare il figlio come ostaggio alla corte francese («de’ Galli», sempre con terminologia anticheggiante, salvo poi riferirsi alla monarchia di Parigi come al «Giglio», simbolo francese al massimo altomedievale). Sempre nello sforzo di proiezione arcaica si colloca la «triremme aurata», ossia una trireme (antica nave da guerra); ma poi il Dottore parlerà di *berton*, una nave inglese di recente costruzione, nave d’uso (anche) mercantile attrezzata a resistere ad attacchi armati, intorno a fine Cinquecento (cfr. J. P. COOPER, *The New Cambridge Modern History*, vol. IV: *The Decline of Spain and the Thirty Years War, 1609-48/49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 232). Continua la sovrapposizione fra realtà antiche, quasi in una specie di patina storicizzante tassiana, e realtà moderne, in un processo invece di attualizzazione.

v. 91: zefiro soave

tornano qui, fuor di metafora/personificazione, i venti incontrati nel Prologo.

vv. 109-115: Qui solo Natura... sereno:

qui, sullo stampo dell’*Aminta*, si traduce il concetto di libertà arcadica in termini di adesione ai costumi di Natura; tuttavia non si esplicita se ciò implichi una verà libertà erotica, anzi la scelta terminologica, per quanto la si possa interpretare giocata a contrasto («tien lo scettro e governa», «abiti, leggi e riti», con *abiti* nel senso etimologico di usi, abitudini), indica la presenza di una rigida normativa, la stessa che impone ai forestieri di farsi ‘battezzare’ a nuova vita per potersi integrare nella comunità pastorale del luogo (più avanti Filandro parlerà di «[...] divieto / di leggi severissime e incorrotte») – quasi un’Arcadia irrigidita sul modello di natura-giustizia guariniana.

v. 118: La rosa porporata

si ricordi che Andreini si è concentrato molto sulla simbologia della rosa per tutti gli anni Trenta del secolo (1631, *Il penitente alla santissima Vergine del Rosario*; 1632, *La Rosella*; 1633, *Le cinque rose del giardino di Berico*; 1638, *La Rosa*).

v. 127: mandra

‘mandria’, nella metafora del re come pastore del suo popolo.

vv. 136-137: le superbe città... amene:

questo giro di versi è basato sulla contrapposizione, tipicamente bucolico-pastorale, fra città e campagna, corte e selve (cfr. *Il Pastor Fido* V, 1), in una logica oraziana/ariostesca quasi ascetica di ritiro dal mondo; il lessico è improntato a sottolineare da un lato la *vanitas vanitatum* di ogni attività e ambizione mondana, di tipo «altiero e vano», dall’altro il *contemptus mundi* verso la società urbana, «stato real stimando un sogno, un’ombra». La conversione a pastori si configura quasi come rito iniziatico a un percorso ascetico, con il passaggio da verbi indicanti passioni negative e sfrenate, quali «agogno», «desio», «bramo», «ambizioso affetto» che «il cor [...] ingombra», a verbi come «fuggo, sprezzo, aborrisco», «fugga e dispregi». Tuttavia, l’ambiguità di questo popolo arcadico che professa di vivere sì secondo Natura, in base però a una serie di leggi severe, si riassume nella formula paradossale «cittadin de’ boschi», ripresa da Tasso nella *Ger. lib.* (XIX, 98, v. 8) a partire dalla lezione del Petrarca (*RVF* CCXXXVII, v. 15).

Imitando Filandro, loro «natural signore» (secondo quindi l’idea che il principe deve essere, piuttosto che odiato, amato e ammirato dai propri sottoposti e sudditi – e amore implica somiglianza e rispecchiamento, per Andreini come per tutta la tradizione neoplatonica –, mostrando nella pratica un ragionamento de *Lo sfortunato poeta*, nell’«essagerazione iniziale»), anche gli altri ‘neofiti’ parleranno in termini simili, seppur ciascuno con un discorso tarato sul personaggio: la rinuncia di Filandro riguarda l’ambizione politica, quella di Learco gli onori della carriera militare («lasciar gli sdegni, e l’ire» per «a le leggi d’Amor sempre ubidire»), quella del Dottore la gloria accademica.

vv. 140-142: di bellezza sincera... semblante

qui si accenna un principio neoplatonico, cioè la funzione della bellezza dell'amata come strumento di elevazione dell'amante, nella sua naturale aspirazione alla ricerca della Bellezza e del Bene per eccellenza, cioè Dio, rispetto al quale la bellezza, in particolare femminile, è solo una prefigurazione, un'ombra.

v. 147: nodi imenei

fuor di metafora, le nozze (qui però rappresentate con un'immagine, significativamente, di costrizione e prigionia: i «nodi»).

v. 165: lorica

tipo di armatura.

v. 186: a l'imo

nel senso di 'al fondo, allo stato più basso'.

v. 201: Madonna F'lipa...

qui comincia la tirata del Dottore sulle proprie 'origini' e 'imprese' accademiche, con la tendenza costante alla magnificazione di sé e all'iperbole, spesso attraverso lunghi elenchi mirabolanti (le università, le città, gli studi, i titoli di onore): una specie di *miles gloriosus* di stampo intellettuale.

v. 209: fan la nostra ballestra trar in su

gioco verbale sul cognome del Dottore, Balestroni.

vv. 210-212: con l'aver... Bulogna

l'anacronismo storico è lampante, dato che nell'alto medioevo, all'epoca di Aidano, non esisteva ancora nessuna università. Anche l'età indicata, dodici anni, è sicuramente precoce anche solo per iniziare i più basilari studi 'universitari', che nel medioevo partivano a circa quattordici anni (J. LE GOFF, *Gli intellettuali nel medioevo*, traduzione di C. Giardini, Milano, Oscar Mondadori, 2008).

v. 273: la machina dal mondo

la «macchina del mondo» è un concetto tipicamente barocco, che segna il passaggio alla concezione moderna della realtà: bisogna ricordare come «tutta una fascia del pensiero europeo vada rimettendo in questione la scelta della scienza fisico-matematica come scienza privilegiata, che il Seicento aveva fatto dopo il gran fermento umanistico-rinascimentale. Sull'assimilazione del mondo all'uomo, del macrocosmo al microcosmo; sulle teorie dell'anima del mondo e di un universo vivente, orientato verso fini e beni e significati, aveva prevalso un mondo calcolabile, misurabile – la macchina del mondo. Prima degli animali-macchine di Descartes, prima dell'assimilazione cartesiana dell'uomo medesimo a una macchina idraulica, nell'ambito galileiano si era avanzata l'idea di ridurre l'uomo, tutto l'uomo ivi compresa la vita interiore, a un complesso di moti calcolabili – a una macchina. E c'è appena bisogno di ricordare la grande opera del Borelli *de motu animalium*, così perfettamente inserita nel suo sforzo di unificare la concezione dell'intera realtà in un sistema meccanico, senza più differenza alcuna fra cielo e terra, fra interno ed esterno. Questa scelta, che – come Vico vede benissimo – è innanzitutto una scelta metafisica, entra in crisi e costringe a rimettere in discussione tutti i fondamenti del sapere», E. GARIN, *Dal Rinascimento all'Illuminismo: studi e ricerche*, Firenze, Le lettere, 1993<sup>2</sup>, p. 205. Cfr. A. CLERICUZIO, *La macchina del mondo: teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton*, Roma, Carocci, 2005; E. ARDISSINO, *Il barocco e il sacro: la predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana,



2001, p. 114; *Il Barocco: Marino e la poesia del Seicento*, scelta e introduzione di M. Pieri, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. xi.

vv. 283-293: Torr Mozza... dal Chiù:

qui comincia l'inserimento più o meno cospicuo di dettagli topografici nel discorso del Dottore: il Dottore cita la torre Garisenda (detta Mozza perché abbassata a metà Trecento, per timore di crolli) e la torre degli Asinelli; la porta di S. Felice era legata alle vicende della 'secchia rapita', secchio che viene portato via in segno di scherno dai modenesi arrivati fin sotto questa porta della città, giungendo quasi a prenderla, nel novembre del 1325. Per quanto riguarda l'osteria dal Chiù, proprio «Alessandro [Tassoni] andava sempre a passar la sera all'osteria del Chiù Zambon fuori porta S. Felice, ritrovo generale di tutti gli studenti che v'erano attirati dall'ottimo moscadello», F. NUNZIANTE, *Il conte Alessandro Tassoni ed il Seicento: bozzetti storici*, Milano, E. Quadrio, 1885, p. 34.

v. 297: principal lettura

ovviamente nel senso di *lectio (magistralis)*.

vv. 300-305: ch'in la Guascogna... d'Inghilterra:

Boulogne-sur-Mer si trova oggi nella regione Nord-Passo di Calais-Piccardia, ed è il punto della costa francese di Francia più vicino all'isola inglese: una «Bologna di Francia a vista di Anglia» (P. EMILIO, *Historia delle cose di Francia, raccolte fedelmente da Paolo Emilio da Verona, e recata ora a punto dalla latina in questa nostra lingua volgare*, Venezia, Michele Tramezzino, 1549, dalla 'Tavola delle cose più notabili' finale, s.n.p.). Non si trova in Guascogna, che è pure una regione costiera, seppur a sud ovest, al confine con un'altra nazione nemica dell'Inghilterra, la Spagna: Andreini forse si è confuso, oppure ha scelto la parola per fare rima con Bologna, magari intendendo Guascogna come sineddoche per Francia.

v. 302: curios

forse la curiosità è la passione 'negativa' che contraddistingue il passato del Dottore.

v. 314: tutta s'v'lea far so la gran Br'tagna...

qui il Dottore racconta gli antefatti del dramma, fornendo dettagli nuovi (gonfiati?), attribuendo al proprio intervento le vittorie di Aidano sugli inglesi, che all'inizio avrebbero invece resistito bene agli assalti scozzesi.

v. 332: Al modern Solon...

ennesima lista, qui di nomi di saggi dell'antichità, che vengono attribuiti al Dottore in segno d'onore: Solone, legislatore ateniese; tra gli oratori il greco Demostene, anche politico come il celeberrimo Cicerone, e i romani Quintiliano e infine Simmaco; filosofi sono ovviamente Aristotele e Socrate, Seleuco di Seleucia, Menippo di Gadara, Pitagora, Parmenide, Anassagora, Seneca, Biante (incluso, come Solone, fra i 'Sette Sapienti'), Cratone, Melisso di Samo, Posidonio, Prisciano; fra i governanti Aminta re di Macedonia e Policrate tiranno di Samo; Simmia fu nome di vari sapienti antichi, qui forse Simmia di Rodi, filologo e poeta greco, considerando che poi segue Prisciano, grammatico romano; Ulpiano giurista. Qui la soluzione elencativa oscilla tra sfoggio d'erudizione e funzione parodico-comica (si ricordi, anche in riferimento ai 'Bartoli e Baldi' già nominati, il modello del Nicia machiavelliano, «dottor poco astuto», «che mparò in sul Buezio legge assai», citando dal Prologo della *Mandragola*, v. 14, pure animato da un gusto pedantesco-'nominale' comico, con il gioco sulla parola *bue*).

v. 356: ch'in du ann o poch più

uno dei pochi riferimenti temporali drammaturgici, seppur 'relativi' (interni alla cronologia della storia). Certo la spiegazione del Dottore richiede un atto di fede, dato che poi devono passare vari

anni dalla sconfitta del re inglese Cazimiro e dalla fuga di Ismenia con la figlia ancora bambina, per arrivare a ridosso delle vicende narrate, con la sconfitta di Aidano ad opera del re francese e quindi la necessità di un'ambasceria in Francia – abbastanza tempo perché la piccola Ermilinda cresca fino a essere almeno adolescente, capace di innamorarsi.

vv. 351-360: *la mazor isola d'Europa... z' para via*

sottile rimando all'apertura e alla famosa frase cesariana dell'argomento. Si noti che, a fine storia, saranno il Dottore e le altre maschere a sancire la necessità che la storia venga narrata.

vv. 375- 377: *ch'infra ninf... cunfort:*

il Dottore ripete, con una lingua decisamente meno altisonante, le idee cardine di questa scena.

vv. 382-383: *b'r'ttona... p'lizzona:*

il berretto e la pelliccia erano segno di distinzione e cultura (per esempio, dei preti o dei dottori). Più avanti tornerà l'elemento del berretto, «berettù da quatter corn» e «b'retta duttrinal»: si tratta del *bir(r)etum*, un copricapo di tre o quattro corni, indossato dal clero o dai dottori; in particolare spettava a questi ultimi il berretto a quattro corni, la 'berretta dottorale', conferita alla cerimonia di laurea nel corso proprio della *birretatio*, cerimonia con cui si accordava la dignità magistrale in teologia, un *novus magister in artibus*.

vv. 389-391: *ch'a n' ho più s'mianza... istanza d'Amor...*

qui il Dottore esplicita l'iniziativa perdita di identità, la 'morte' della persona precedente (*tod'na*, un seccatore), per permettere la nascita della nuova, sotto altro nome – per il Dottore, ovviamente, ciò conduce a un gioco verbale perfino volgare sul nuovo nome, Montano, ripreso invece nientemeno che dal *Pastor fido*.

vv. 400-401: *poni... di zaffiro ornata*

forse Andreini qui ricorda la *Gerusalemme conquistata* (XX, 3) «Non lunge a l'aurea porta ond'esce il sole, / è porta di zaffiro in oriente», all'entrata della «città divina», come Tasso ribadisce in *Del giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata* (I); anche Marino nell'*Adone* parla di una porta ornata di zaffiro, oltre che di cristallo, come prima porta al giardino del piacere.

vv. 418-420: *pirato rapace... tiranno empio e crudele*

per antonomasia, i Turchi, anche se la paura nei mari del Nord risulta alquanto fuori luogo, oltre che anacronistica. Torna, e *contrario*, anche l'attenzione al valore della libertà: una simile definizione del tiranno c'era già in Giovan Battista Giraldo Cinzio, nell'*Orbecche* (V, 3) e nell'*Ercole* (XVI). La situazione prospettata per il secondo caso in effetti si verificherà, con la battaglia intrapresa da Filandro e soprattutto Learco contro le forze della 'tirannica' Ismenia.

v. 428: *conforto*

'animo, coraggio' (Crusca, I-II ed., rimanda al molteplice significato del verbo, tra cui «esortare, e spignere uno a far quello, che tu andresti a rilente a farlo» e «per avere speranza, dare il cuore, bastar l'animo», II ed.)

vv. 434-440: *D'Orlando il paladino... Sacripante:*

qui l'eredità ariostesca è chiaramente esplicitata. Durlindana era la famosa spada di Orlando, colpito da follia amorosa, come sarà Learco; Astolfo viaggia in groppa all'ippogrifo, come farà il mago Ruspicano; Sacripante, di stazza notevole e carattere aggressivo, è il re dei Circassi di Ariosto e Boiardo, pronto a portare via e abusare di Angelica con la scusa di proteggerla, così come faranno i satiri di Ismenia rapendo le donne, in particolare Lilla, imprigionandola con il pretesto di salvarla dalla sua passione amorosa per Filandro.

didascalia: cantando

contrasta con l'inno dai «musical concerti» che circolarmente chiude questa scena il canto del Dottore, il quale, nella sua foga di rinnegare le proprie antiche passioni (Aristotele e Platone) a favore della vita pastorale, ha cadute persino volgari e blasfeme («p'r la putana, al sangue, al cunsp'ttazz»); su quest'ultimo termine, cfr. P. C. IOLY ZORATTINI, *Questa è giustizia di voi altri cristiani: ebrei, giudaizzanti e neofiti nei procedimenti del Sant'Uffizio di Aquileia e Concordia*, Firenze, L.S. Olschki, 2009, p. 14), ben al di là del simbolismo del «castrone» che imparerà da Montano, si leggeva sopra, ad «andar muntand».

\*\*\*

## SCENA SECONDA [I, 2]

- **Pantalone, naufragato in Ibernia (come altre maschere dell'arte, tutte al servizio di Filandro), chiede indicazioni all'eco.** Pantalone, naufragato sulle coste irlandesi, si rallegra per essere sopravvissuto, ma si dispera per la probabile morte dei suoi compagni di viaggio (tra cui diverse maschere dell'arte parimenti al servizio del principe scozzese: Bernetta, Arlecchino, Pedrolino, il Dottore stesso), per la solitudine e mancanza di cibo, finché non incontra una voce che gli risponde (l'eco), che gli fa credere di essere giunto ad Ascoli e gli dà indicazioni sbagliate.

vv. 478-642:

\*[si aggiunge qui l'indicazione della voce dell'eco, che però non è un personaggio]\*

*PANTALONE: Che mi ha giovato nel mare sapere di bussola, maneggiare il timone, la vela e le gomene, se per salvare la mia vita decrepita ho dovuto perdere tutta la roba? Brutti becchi cornuti venti d'Eolia, che soffiando nel piano liquido del mare lo sollevaste in alpi e monti asprissimi. Così un catino di saponato [acqua e sapone] fermissimo, un bambino, giocando, soffiando con una cannuccia lo increspa e fa infuriare. Care vesciche di porcello grassissimo, io vi bacio e ribacio, e vi sono molto grato, perché mi avete portato salvo a questa riva. O infelice Pantalone, io sono smarrito fra i dirupi, e Pierolin [Pedrolino] forse è nelle viscere di una balena o di altro pesce orribile, e Bernetta, mia serva carissima, che giorni fa è partita di Scozia con Arlecchino, per servire al nostro principe a cucinargli il suo cibo in Francia, cosicché fosse ben al sicuro da veleno; con questi c'era anche il gran filosofo, astrologo, poeta e matematico, famosissimo in iuris utriusque, Carciofalo Balestroni, dottor di Felsina, i quali tutti insieme saranno andati agli antipodi. Io, sapendo nuotare per l'acqua liquida, non appena la nave urtò nello scoglio e si ruppe, prese le grandi vesciche e rompendo l'onda da buon esperto, sono venuto a giungere qui. Ma se nel regno salso ho avuto salvezza [rifugio], qui nel terrestre, poiché lo trovo sterile, temo di dover soffrire asprissima guerra dalla fame. Pur io vedo un boschetto fruttifero pieno di pomi, peri e sorbe: mi ci voglio avvicinare, per riempirmi la pancia. Ma così, cavoli, se comincio a sbattere, un qualche orsacchiotto o lupo arrabbiatissimo subito si sveglia e mi corre addosso. La fortuna fa del suo peggio, io mi contorco dalla fame, ad ogni modo non posso fuggire: sono il topo in trappola, se non mangio il formaggio, mi consumo; se lo mangio, vivo finché arriva infuriata la massaia nemica mortalissima, che mi dà in bocca al gatto, che mi divora. Voglio gridare, in modo che se uomo o donna frequenta queste spiagge selvagge mi soccorra in questa mia disgrazia. O là, ninfe o pastori, chi c'è in questi pascoli?*

*ECO: Ascoli.*

PANTALONE: *Che diavolo, qui Ascoli si trova! Dunque sono giunto in Italia? Ma sono ben sicuro che non è possibile, perché non sono passato tra Calpe e Abila. Tuttavia mi voglio accertare con un altro indizio domandandogli di certe due donne ascolane tanto mie amiche. Ditemi, caro voi, che mi fate il favore di rispondermi, se in questa città si trovano madonna Bianca e madonna Felicità.*

ECO: *Felicità.*

PANTALONE: *Oh capperi, cocomeri! Mi rallegro in tutti i modi, perché sono sicurissimo che mi renderà più corta questa così lunga vigilia [lett. 'questo così grande momento di digiuno e attesa'].*

ECO: *Zilia.*

PANTALONE: *C'è anche Zilia? O che fortuna trovare questa altra donna, che era un tempo balia con mia zia. Ma come se ne partì da Venezia, dove stava così bene con Todoro?*

ECO: *Con Todoro.*

PANTALONE: *Mio cugino Teodoro dunque si trova in Ascoli anche lui? È in disgrazia presso la nostra repubblica? Oppure è venuto per qualche suo affare?*

ECO: *Affare.*

PANTALONE: *Che affare è il suo? Di seta, di canapa, panni di Londra o drapperie di Napoli? Carni salate, o formaggi, o bestiame? Di grano oppure di vino, di cera o di olio? Di droghe, di spezie delle Indie? Di lavorazioni del ferro o di altro genere, fatte con gran fatica, ingegno, industria? D'antiquariato, pitture, libri o statue? Di ori, argenti e gioie preziosissime? O fa il banco [come usuraio], che arricchì suo nonno, con dare denari a cambio e a ricambio?*

ECO: *Cambio.*

PANTALONE: *Me lo sono immaginato, che fa questo traffico, perché lo conosco come molto avido di guadagnare. Ma ha fortuna contraria o prospera?*

ECO: *Prospera.*

PANTALONE: *Ne ho piacere, così potrà soccorrermi finanziariamente per tornare alla mia patria. Ma voi, che sapete dire nei dettagli più minuti i fatti suoi, dovete per forza essere suo amico; fatemi un favore, venite fuori [lett. 'date fuori', con il senso di 'dare fuori', 'uscire'] e fatevi vedere, e portatemi da lui presto, di grazia.*

ECO: *Di grazia.*

PANTALONE: *Ho proprio trovato, dopo tante miserie, tante affezioni, tanti pericoli, tra deserti orrendissimi, quando mi aspettavo solo bestie selvagge che mi squarciassero in preda alla furia la pelle, il cuore, le viscere, chi pieno di umanità mi vuole soccorrere. Ma indugiate tanto a venire dove sono io e farvi vedere; se non potete, mostratemi almeno la via dove devo svoltare per avvicinarmi a voi. Siete a mano destra o a sinistra?*

ECO: *A sinistra.*

PANTALONE: *Fatemi cenno col fazzoletto o con un dito, in modo che veda dove andare convenga.*

ECO: *Venga.*

PANTALONE: *Vengo, vado bene ad andare così?*

ECO: *Sì.*

PANTALONE: *Ma come vado bene io, se il passo è impedito fra mille sterpi e spini? Mi impaccia ancor più che mi sono punto in una gran macchia di ortiche. È inevitabile che non vi capisca, volete che da questo lato mi rivolta? \*[si scrive il verbo al modo indicativo qui per preservare l'eco anche nella traduzione]\**

ECO: *Volta.*

PANTALONE: *Io mi volto, io mi giro, io torno indietro. Vado bene, figlio caro? Insegnami, di grazia, da che parte si va.*

ECO: *Va'.*

PANTALONE: *Io ci andrò, se posso, ma sì!, cavoli, c'è un fosso profondo pieno d'acqua e pantano; me ne tiro lontano, perché ci vedo dentro delle bisce che mi mettono spavento. Sicché, caro tizio, di qua vado male, di là vado peggio e, voi, mai non vi vedo, eppur guardo, riguardo e divento confuso, ché il cervello mi dà di volta e divento balordo.*

ECO: *Balordo.*

PANTALONE: *Mi sembra che mi prendi in giro, bricconcello! Orsù, fratello caro, insegna la strada giusta all'infelice forestiero, che non ho voglia di far qui bordello.*

ECO: *Bordello.*

PANTALONE: *Vacci tu in bordello, ché io non ho moneta; e poi per me ci vogliono più cerimonie che non ci vanno per il doge a sistemargli bene il corno. Io vedo un'altra strada, forse questa è la maestra; pur non so se mi tengo a sinistra o destra, ché [la strada] si divide in due, dato che si biforca a un bivio.*

ECO: *Forca.*

PANTALONE: *Che io vada su una forca? O che bel tiro! Per questo non mi adiro, e ti cedo il posto: tira pur tu a questo gioco, ché l'animo di ognuno così s'accorda.*

ECO: *Corda.*

PANTALONE: *Voglio ben che sia la corda che ti tenga nell'ultimo tracollo [lett. 'all'ultima caduta', cioè l'impiccagione].*

ECO: *Collo.*

PANTALONE: *Dico ben al tuo collo, bestia cornuta, dal momento che ti dà spasso e piacere strapazzare uno straniero disperato. Muori, muori, ser pecora, mi prendi in giro come se fossi uno stupido. Adesso mi è chiarissimo che la fortuna non è ancora sazia di farmi beffe, sotterfugi, scherni o insidie. Io mi ero rinvigorito a sentirmi rispondere da costui, che è stato così gentile ad assecondarmi, ma alla fine mi ha preso in giro come un bell'asino. Ma non posso resistere più a tanta fame, io vedo là dei datteri, e me ne voglio trangugiare un centinaio. Non appena avrò messo a posto lo stomaco, forse il Cielo mi donerà rimedio per uscire da questo affanno e questo incomodo.*

v. 486: Ziogatolo

con valore di aggettivo.

v. 517: Fa a la pezo fortuna:

vd. Crusca IV ed., alla voce *alla peggio*: «Posto avverbialm. significa nel peggior modo possibile, e talora si prende assolutamente per malamente, disacconciamente. [...] Di qui fare alla peggio, che vale fare ogni male senza riguardo alcuno. Lat. *perperam facere, nequiter facere*».

v. 517: a' me deslanego

*deslanegarse*, lett. 'rilassarsi, allargarsi, cedere di vestiti', quindi forse da questo 'essere consumati, distrutti, scomposti, messi male, per aria'; cfr. A. CALMO, *Rodiana: comedia stupenda e ridicolosissima, piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata*, testo critico tradotto e annotato a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1985, p. 237; O. ZAMBON, *Glossario del dialetto veneziano di terraferma*, Musile di Piave, Consorzio Pro Loco dal Sile al Piave, 2008, p. 365; REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra...*, cit., p. 192; vd. più avanti anche *slanegao* (II, 8 e III, 9).

v. 587: stroppo

lett. 'intrecciato/storto', cfr. *stroppio* o *storpio*, per metatesi, cfr. L. PERTILE, *Lo "stroppio" del Petrarca e le "stròpe"*, «Lettere italiane», XXXIX, 1, 1987, pp. 35-43-

v. 607: garbinello

da *garbino*, il vento detto più comunemente *libeccio*, forse con qualche influsso da *garbinela*, cfr. BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 245, cfr. A. DANIELE, *Ruzzante classicista*, in *In lengua grossa, in lengua sutile: studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a cura di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 279-302: 286]

v. 629: sier piegora

espressione ingiuriosa, forse qui con accusa di vigliaccheria, sullo stampo di *sier bestia*.

v. 633: zonte

plurale di *zonta*, «giunteria, imbroglio», cfr. BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 745; vd. *zonti* in P. MODESTO, *La Caravana. Rime Piacevoli, in lingua veneziana de diversi auttori [...]*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1629, p. 77, p. 116 (princeps 1573), sempre in dittologia con *arlassi*.

v. 639: traóndere

piemontese, vd. *travonde* in B. BIONDELLI, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1853, p. 576.

v. 478: del bossolo

inizia una serie di rime sdruciole dal forte taglio comico e inventivo: si tratta di una lezione appresa forse dalle *Egloghe pastorali* di Andrea Calmo, per esteso chiamate infatti *Le giocose moderne et facetissime egloghe pastorali. Sotto bellissimi concetti, in nuovo sdrucciolo, in lingua materna*.

v. 488: vesighe de porcel

oggetto portafortuna (il maiale è simbolo di abbondanza).

v. 492: Pierolin...

Pierolino, cioè Pedrolino: per la sua figura nella tradizione dell'arte, si rimanda all'introduzione. Si tratta dell'ennesima narrazione degli antefatti, qui dal punto di vista di una delle maschere dell'arte, tutte mostrate al servizio del principe scozzese, in primis il Dottore.

v. 512: pomi, peri e sorbole

mele, pere e sorbole sono prodotti da alberi da frutto: mentre mele e pere sono presenti tutto l'anno, le sorbole sono un frutto tipicamente autunnale. Il sorbo in realtà è quasi, per aspetto, una via di mezzo tra un melo e un pero, distinguendosi in *piriformis* e *maliformis*; tuttavia, questa pianta è diffusa soprattutto nella zona mediterranea e nelle coste francesi atlantiche, ragion per cui la sua presenza spontanea qui risulta alquanto inverosimile.

vv. 517-519: Fa a la... trapola

la fame è un tipico motivo, e grande origine di lazzi, della Commedia dell'arte, oltre che già del teatro di Ruzante (per esempio nel *Bilora*). Più avanti il motivo verrà sfruttato in una scena di gruppo, con l'intervento della stessa maga Ismenia a offrire un lauto banchetto alle maschere.

v. 527: pascoli? Ascoli

comincia una scena dal valore parodico nei confronti di una pièce topica della pastorale e del melodramma, il dialogo con l'eco: in genere giocato come rivelatore di sentimenti nascosti, di metamorfosi psicologiche, verità o presagi del futuro, qui diventa fonte di riso nell'intreccio di fraintendimenti di cui è vittima il povero Pantalone.

v. 531: perché... Abila:

i monti Calpe e Abila segnano lo stretto di Gibilterra, che ovviamente sarebbe necessario passare per giungere in Italia via mare partendo dal Nord Europa.

v. 561: cambio... reccambio

nel medioevo trafficare ‘di soldi’ applicando interessi era considerato immorale, quindi usura; era spesso un mestiere familiare, che si tramandava di generazione in generazione (spesso inevitabilmente, come nel caso degli ebrei, cui era proibito impegnarsi in altri tipi di commercio), come per la famiglia padovana degli Scrovegni (il cui simbolo araldico era una scrofa: si ricordino le vesciche portafortuna di Pantalone a inizio scena), di cui praticavano l’usura il capostipite Rinaldo e anche Reginaldo, padre di quell’Enrico che, anche nel racconto dantesco (*Inf.* XVII), fece costruire la cappella degli Scrovegni in pegno per i peccati paterni. Si ricordi anche, di Sperone Speroni, il dialogo *Della usura*, tenuto dalla stessa dea Usura per esaltare i propri meriti e difendersi dalla propria cattiva fama; cfr. P. VESCOVO, *Il villano in scena. (Usura e Caritas)*, in *Verso la santa agricoltura: Alvise Cornaro, Ruzante, il Polesine*, Atti del XXV Convegno di Studi dell’Associazione Culturale Minelliana (Rovigo 29 giugno 2002), a cura di Gino Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2004, pp. 81-90: 81.

\*\*\*

### SCENA TERZA [I, 3]

- **Entrata in scena di Ermilinda/Lilla, a caccia.** Lilla (nome di Ermilinda fra le ninfe), a caccia, ha perso le tracce del proprio cane, Senorco, e si preoccupa che possa essere in pericolo.

vv. 643-653: *Te’, te’... tirato*

Lilla entra in scena impegnata nella stessa attività, la caccia, e con lo stesso richiamo al cane, smarrito, del personaggio guariniano di Silvio nel *Pastor fido* (II, 2 e poi in II, 3), interessato solo alla caccia, disprezzando l’amore della ninfa Dorinda, che si dichiara pronta a farsi catturare da lui come «mansüeta damma», invitandolo ad abbandonare la ricerca della daina vera e propria, invece «fèra fugace», in un gioco metaforico basato sul lato ferino e aggressivo di eros (cfr. GUARINI, *Il pastor fido*, cit. pp. 342-343). Ne resta qualche traccia anche in Andreini, che usa la metafora guariniana a rovescio, cioè descrivendo la caccia come un rapporto amoroso improntato alla gelosia: Lilla è gelosa della preda del cane, perché ne conquista l’attenzione, il «desio» — si noti il linguaggio delle passioni, qui volte a caratterizzare Lilla attraverso la mediazione del proprio cane da caccia: la gelosia, ancora una volta anticipata da Giunone nel prologo; il desiderio, l’ardire, che attirano in trappole e luoghi pericolosi — al solo accenno delle passioni, i boschi d’Arcadia si trasformano in un *locus horridus* («macchie orride e folte / fra spinose rivolte», poi «oscura selva»). Lì lo smarrimento del cane dava luogo all’incontro tra Silvio e l’innamorata Dorinda; qui invece con il suono del corno richiama, nella scena successiva, la ninfa Nisa, amica di Lilla, introducendo un’altra scena topica della pastorale, il dialogo tra due ninfe di opposte disposizioni amorose.

v. 659: *dumi*

‘pruni’ («aspri» allora nel senso di ‘ispidi’).

v. 664: *anellante*

‘anelante’.

v. 667: tigre

la tigre, se in una pastorale d'ambientazione mediterranea può essere accettata, è certamente fuori luogo in ambiente nordico. L'inclusione è letteraria, sullo stampo per esempio dell'*Orfeo* di Poliziano, il cui canto faceva accorrere parimenti la cerva e la tigre. Qui l'ambiente nordico si colora di tessere orientalesganti, in nome del comune fattore 'esotico'.

v. 668: aventi

'avventi'.

v. 671: strepitoso

'rumoroso' (cfr. il suono del corno paragonato a «strepitoso tuono» in *Ger. lib.*, VII, 57).

\*\*\*

**SCENA QUARTA [I, 4]**

- **Lilla e la ninfa Nisa, sopraggiunta, discutono della rispettiva fedeltà alle leggi di Diana e di Venere.** Nisa, richiamata dal suono del corno di Lilla, intraprende una conversazione con la giovane cacciatrice, invitandola con insistenza ad abbracciare i dilette amoro di Venere, mentre Lilla a sua volta esorta l'altra a servire semmai la casta Diana, dea della caccia. Nessuna delle due riesce a convincere l'altra e al termine del litigio, che assume anche toni aspri, Nisa si allontana, minacciando Lilla con la vendetta di Venere.

vv. 679-680: depresso... seguace

è topica nel genere pastorale la discussione tra due ninfe pronte a sostenere l'una la fedeltà alla vergine Diana, l'altra all'amorosa Venere: con una scena di questo tipo, sulla scia di una già folta tradizione costituita dall'*Egle* di Cinzio, dall'*Aretusa* di Lollio, da *Lo sfortunato* di Argenti (T. TASSO, *Aminta*, introduzione e note di M. Corradini, prefazione di G. Baldassarri, Milano, BUR classici, 2015, pp. 67-85), si era aperto il primo atto dell'*Aminta*, dove pure si usano come termini di paragone le stagioni dell'anno/della vita (tenendo in conto anche la sottesa corrispondenza simbolica con le età del mondo, per cui la giovinezza corrisponde al secolo d'oro perduto e la vecchiaia al presente moderno) e si accenna, per quanto in maniera sarcastica da parte della stessa ninfa riluttante ad amare (Silvia), a un ipotetico futuro in cui si possa sentire «pentita» per la sua condotta ostile all'amore: si prospetta insomma quello che sin dall'*Aminta* è il classico percorso 'pastorale', di stampo neoplatonico, di crescita personale, di formazione della *pietas*, superando l'individualismo egocentrico tipico della ninfa cacciatrice a favore della disponibilità al sacrificio, di una letteralmente magnanima generosità mossa dall'amore.

Nell'*Ismenia* Andreini inscena una vera e propria guerra tra le due ninfe, ugualmente giovani e belle, culminante in una specie di 'maledizione' finale da parte di Nisa, che consente di passare fluidamente alla scena seguente, con la concretizzazione del presagio.

vv. 682-688: amor tiranno... datore

Marino nell'*Adone* XIX, 186, v. 1 scrive «Amor nume possente, amor tiranno». Lilla tornerà più avanti ad argomentare la potenza assoluta di Amore, ma in direzione contraria, sostenendo la necessità di obbedirgli, una volta riconosciuto neoplatonicamente come forza vitale che muove il mondo intero e tutti gli esseri viventi (ancora ricordando le parole della saggia Dafne nella prima scena dell'*Aminta*: un motivo topico della tradizione pastorale, che varia continuamente il



motivo dell'amore cosmico, della lucreziana *Venus genetrix*), ragion per cui ribellarsi al suo impero è atto di *hybris*, «follia»: là Lilla prenderà il ruolo qui di Nisa, e la madre Ismenia quello della figura ostile ad Amore.

v. 693: *il mio cor, duro diamante*

metafora tipica del linguaggio lirico: la troviamo, solo per fare qualche nome, sin dal Petrarca (*RVF* CLXXI, v. 10), nelle *Rime* di Gian Giorgio Trissino (79, v. 59), nei *Ritratti di donne* «bellicose, e virtuose» della *Galeria* mariniana (*Clorinda*, v. 20), anche nell'*Orfeo* (v. 67) di Poliziano. Andreini la pone in bocca direttamente della donna 'crudele'.

v. 700: *schifa*

'schiva'.

v. 701: *Delia*

appellativo di Diana, dal nome dell'isola (Delo) dove la madre Latona partorì lei e il fratello Febo.

v. 700 e sgg.: *Tu che schifa de' boschi...*

qui prende il via una struttura 'a specchio' ininterrotto sino a fine scena, con un serrato botta e risposta tra le due ninfe che rinfacciano l'una all'altra le presunte colpe, in maniera anche sintatticamente e lessicalmente simile. In una carrellata, solo per dare un'idea degli attacchi e giri di frase più evidenti: «Tu che schifa de' boschi, / tu che i santi piacer di Delia abborri / [...] / ben tosto fia che corri» // «Tu pertinace altera, / che le leggi d'Amor dileggi e sprezzzi, / [...] / sarai (mal grado tuo) lor prigioniera»; «Del tuo crin vedrò pria / lo secolo d'or giunt'a l'età d'argento» // « Nel giardin del tuo volto / il candido e 'l vermiglio / de la rosa, e del giglio / vedrò condurre a fine / da le gelate brine / de la fredda vecchiezza»; «Lascia, lascia, o seguace» // «Lascia, lascia tu, schiva»; «Odi, Cinzia, che fai? / Ché non saetti questa / [...] ?» // « E tu amorosa dea, che stai? Ch'attendi, / [...] / di saettare il petto / [...]?»; « Pentiti, audace Nisa» // «Tu pur, Lilla, ti penti»; «Che sì, che se non cessi» // «Che sì, che se non fuggi»; «O codarda, che fai, ché non l'aventi?» // « E tu, perché non scocchi / [...] ?». La conversazione, iniziata su un tono amichevole, degenera fino a un aspro commiato.

v. 733: *Ciprigna*:

appellativo di Venere, onorata a Cipro, dov'era nata.

v. 780 e sgg.: *Poich'altro Amor non è / che tragico accidente...*

la scena si chiude con il monologo quasi filosofico di Lilla sulla natura di Amore, «tragico accidente»: si ricordino le discussioni degli antichi filosofi e quindi poeti in merito, in cui per esempio in *Donna me prega* già Cavalcanti definisce filosoficamente questa passione come *accidente in sostanza* (tema poi ripreso dalla tradizione rinascimentale e cortigiana in virtù del commento al Simposio di Ficino), in opposizione a *sostanza*, ragionando in termini aristotelici; come Cavalcanti, Lilla mostra una visione decisamente 'tragica' («diletto a principio, a fin dolente») d'amore, fonte di passioni brucianti e malate, «furori». In sostanza, Lilla confonde il vero Amore con la passione del «furor», errore contro cui si era scagliato il figlio di Venere nel Prologo della materna *Mirtilla*, avvisando che «[...] egli si finge Amore / per ingannar le genti [...]», «Ma i suoi abominevoli seguaci / sono errori, furori, odii, disdegni, / rabbia, fraude, menzogna, / pazzia, sfrenato ardire, / disperazione, inganno, guerra, e morte» (I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., pp. 39-40, dal Prologo, vv. 73-74 e 109-113). Lilla sarà nella scena successiva punita da Venere e Amore, secondo quanto previsto già proprio da Amore e Venere nel Prologo della *Mirtilla*: «AMORE: Tu sai, mia genitrice, che fu sempre / mia legge e mio costume / di non lasciar perire / i miei fidi seguaci, / e anco di punire / gli alteri spreggiator de le mie forze. / [...] / Or qui m'arresto per punirli, e quando / saran contra di me più contumaci, / e men se 'l crederan, farò pentirli / di lor temerità [...]», vv. 134-139, vv. 147-150, ivi, pp. 41-42.

\*\*\*

## SCENA QUINTA [I, 5]

- **Vendetta di Venere e Amore, che convertono Lilla al loro culto.** Venere e Amore, cui la madre restituisce arco e frecce con il monito di obbedirle nel farne uso, legano Lilla, poi la rivestono delle armi d'amore: la fanciulla, estasiata dalla bellezza di quelle armi e cercando di rendersi altrettanto bella, prima pensa di usarle per servire Diana, in difesa delle ninfe sue devote, poi si converte definitivamente al culto d'Amore.

### didascalia: legame

tipica metafora lirica, ma dal forte potenziale valore allegorico-filosofico (si pensi solo ai *vincula* di Giordano Bruno, ma anche al Petrarca del *Secretum* che teme i «laqueos» dell'amore e delle passioni terrene), sono i «nodi» d'Amore.

### v. 803-804: Così... l'orgoglio

motivo mitologico ricorrente è la vendetta di Amore, che fa innamorare chi deride la sua onnipotenza. Inizia una scena dal valore fortemente simbolico-allegorico, in cui Venere e Amore, che non appaiono nel dramma se non, prologo a parte, nel finale, agiscono direttamente, 'personificando' l'innamoramento di Lilla, con la sua resa quindi alle leggi d'Amore. È una resa incondizionata, alla cieca, a, dice Amore, «le mie leggi e' miei comandi»: per quanto lo spettatore sappia che ad amare Lilla c'è Filandro, qui la giovane non nomina mai il principe e più avanti (nella settima scena) dirà che «Quel che sogetta il mondo, [ossia Amore] / quel che che de' vincitor trionfa altero, / quel ch'al suo vasto impero / ogn'animale ad ubbidir constringe, / mi commanda e m'astringe / ad osservar sue leggi e suoi decreti; / vuol ch'ami e pur fin ora / amo, per ubidire a un tanto nume, / senza conoscer l'uom che m'inamora». Si tratta insomma di amore 'platonico', letteralmente: solo più avanti l'amante di Lilla si rivelerà, senza nemmeno troppe spiegazioni, proprio Filandro.

### v. 805: madre pia

se la scena precedente aveva dipinto Venere e il figlio, in sostanza, come un'adultera e un figlio illegittimo pronto a usurpare il potere del padre putativo, in questa torna l'immaginario simil-lucreziano/neoplatonico che vede l'amore e la bellezza di Venere «pia» come energia vitale del mondo.

### v. 818: rapaci

'che rapiscono', da *rapio*, quindi 'che strappano via' (i capelli dorati di Lilla), impigliandosi (perché sono «intricose piante»).

### v. 820: sterperan

dal verbo già dantesco, «sbarbare, diradicare, sverre, levar via gli sterpi» (Crusca I ed.), quindi strappare via.

### v. 823: smeraldo

metafora per il verde delle piante. Qui Lilla inizia ad adoperare il lessico lirico, fitto di intarsi preziosi e metafore continuate, ad esempio nel gioco sulla preziosità delle armi, dei capelli d'oro

di Lilla, del verde 'smeraldo' delle selve, più sotto il 'tessuto' multicolore dei fiori, i pruni diventati coralli bagnati del sangue di Lilla o, più avanti, il 'giardino' del viso di Lilla.

vv. 840-851: *Ah non fia ver... core*

qui inizia la conversione di Lilla, che, di fatto rinunciando alla caccia nel rifiutare i pericoli e l'affanno disdiscevole della corsa, neoplatonicamente passa per la ricerca di bellezza prima che di amore in se stesso; un amore narcisistico, in un certo senso, che poi si proietterà all'esterno, seppur inizialmente su un ignoto oggetto. Per contrappasso, qui Lilla riprende proprio la metafora di Nisa, del «giardin del *suo* volto».

v. 858: *coturno*

tipo di sandalo, in genere associato agli attori tragici (si ricordi che nell'*Iconologia* di Ripa al 'poema pastorale' è associata la figura di un pastore che indossa stivaletti a staffa, apposta per mostrare i piedi nudi): qui forse Lilla lo indossa perché il coturno è anche uno stivale da indossare durante la caccia, ma certo è un rimando all'altezza e nobiltà del personaggio, degno di questa svolta divina della trama e del coinvolgimento in un processo di tipo neoplatonico.

vv. 865-866: *onde se mai pastore, / di Citerea seguace...*

qui ancora Lilla si sforza di pensare nei termini di seguace di Diana, con l'idea di volgere l'uso delle sue nuove armi e convinzioni in difesa delle caste ninfe, diventando da «cacciatrice» a «di castità difenditrice»; ma segue immediatamente la resa totale ad Amore.

vv. 881-882: *Ma folle... ingombra?*

qui inizia la resa di Lilla ad Amore, punteggiata di interrogative retoriche a rendere più concitata e frenetica questa evoluzione, quasi un invasamento amoroso. La conversione di Lilla è significativamente contraddistinta dal termine di «novo furore»: se prima viene interpretato, ancora nell'ottica da seguace di Diana, come «ambizion», desiderio che «[...] adombra i sensi / e l'intelletto [...]», poi la parola passa a indicare i sentimenti precedenti, di «ira» e «dispetto» contro Amore, ormai visto come «quel gran dio che mantiene / il mondo e la natura».

vv. 884-885: *ond'al mio... m'apiglio*

una delle frequenti stoccate misogine presenti nell'*Ismenia* (e in generale nella produzione drammatica non solo dell'epoca, espressione proverbiale proprio del linguaggio comico-pastorale; si rimanda all'introduzione per la questione della 'misoginia' di Andreini).

vv. 915-919: *Ond'Amor... seguace*

si realizza qui l'invito al 'pentimento' posto da Nisa: Lilla è diventata seguace di Venere invece che di Diana, la quale, come aveva ricordato Nisa nella scena precedente, aveva evidentemente usurpato il predominio di Citerea nell'isola, imponendo il proprio culto alle ninfe, nonostante il fatto che l'Ibernia fosse consacrata a Venere, «[...] ne' boschetti / non soggetti a Diana, / ma consacrati a la ciprigna diva».

\*\*\*

## SCENA SESTA [I, 6]

- **Pedrolino, incontrato il Dottore, lo prende in giro e avverte dell'arrivo delle ninfe.** Pedrolino, incontrato il Dottore, lo prende in giro per il suo aspetto pastorale

rozzo, da ‘caprone’, ma poi lo avverte che stanno per raggiungerli altri due personaggi pastorali.

vv.- 920-955

*MONTANO/DOTTORE: Adesso che mi vedi tutto impellicciato con una pelle davanti, una di dietro, e che ho la testona inghirlandata con un gran cerchio di frasche, cosicché paio un'insegna da osteria, e questa camicia bianca mi fa parere il decano degli ospedalieri, non mi dire più signore, non mi dire più dottore, perché, facendo la somma delle somme, ho mutato natura, stato e nome, e se vuoi che io te lo dica in stile toscano, io mi faccio chiamare pastor Montano.*

*PEDROLINO: Dottore, se voi foste là per strada Castiglione, canale che manda Savena dentro Bologna, i bambini che vanno alla scuola dei Sabbioni vi prenderebbero per il culo. Tutti vi chiamerebbero pastor Montone, perché questa vostra pelle tanto puzza di becco, che per questo l'abito che indossate [lett. ‘che avete intorno’] merita un berretto da quattro corna. Filandro, nostro principe, anche lui si è fatto guardiano di pecore e porcelli: se tornasse a casa sua con la pelliccia, i sudditi gli direbbero ben dietro [dandogli] del matto, lo farei anch'io, come fate voi, se avessi una ninfa da tenere accanto. Ma dato che quando mi pare che siamo confusi, io decido di stare nel mio grado. Poffare la nostra, qui vien la nobile coppia di pastorelle! Mi voglio ritirare dietro questo pioppo, acciocché, vedendomi, non se ne vadano altrove.*

*MONTANO/DOTTORE: Cancro, tu sei un buon cane da caccia, hai scoperto una gran selvaggina, stiamo pur all'erta finché si avvicina.*

v. 947: *dasché co'*

caso di ‘ipersubordinazione’.

v. 952: *no le s' molli altrò*

lett. *mollare*, forse di origine marinaresca nel senso di ‘andarsene’, simile a ‘mollare (sott. gli ormeggi)’: G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856<sup>2</sup>, p. 421.

v. 930: *a'... nom*

il Dottore, ora Montano, riprende il discorso dalla prima scena, in cui aveva rinunciato alle proprie origini per convertirsi a pastore: una perdita d'identità, filosoficamente parlando, descritta in termini comici dal Dottore, e ancor più da Pedrolino al vederlo ricoperto di pelli.

v. 931: *in stil tuscan*

in lingua ‘italiana’ alta, letteraria, quindi ‘toscana’: segue infatti un verso non dialettale.

didascalia: *cantando*

seguono due ottave in endecasillabi, dalle rime ricorrenti ma non uguali nella disposizione tra loro (ABACABDD; EFGFEFHH): per quanto non si parli esplicitamente di aria, la misura lunga dei versi non impedisce di pensare a un'esecuzione cantata, in un teatro andreiniano del primo Seicento pronto a mescolare la musica nei drammi anche senza rispettare rigidamente categorie e terminologie melodrammatiche ancora, del resto, in fase di formazione.

vv. 933-934: *strà... Bologna*

strada (o via) Castiglione, chiamata così perché parte dalla porta omonima, alla cui sinistra il canale Savena entra in città (cfr. <http://www.originebologna.com/home/strada-castiglione>).

v. 935: de' Sabbioni

probabilmente una strada vicino a via Castiglione, situata tra questa e il bivio che si biforca tra via Santa Barbara e via Santa Margherita al Colle (cfr. <http://www.originebologna.com/2---vie-vicoli-corti-e-piazze-di-bologna-odonomastica-storica/elenco-vie-fuori-porta/sabbioni-via-dei>).

v. 937: pastor Monton

ancora una volta il nome pastorale del Dottore, leggermente storpiato, diventa pretesto di scherzo verbale, con il paragone a un becco; di qui il cenno ai quattro corni della berretta dottorale, di cui si è già parlato.

didascalia: Con voce piana

qui si può interpretare che la voce, per contrasto con la didascalia precedente, non canti più ma torni normale, «piana»; oppure, più probabilmente, è un'indicazione di tipo dinamico, riguardante il tono più o meno sommesso. Cfr. M. G. ACCORSI, «*La sampogna*» di Marino tra narrazione e teatro. *Commento a un'edizione*, «Studi e problemi di critica testuale», LII, 1, 1996, pp. 153-176: 175; N. PIRROTTA, *Inizio dell'opera e aria*, in ID., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 276-321.

v. 949: Pofar la nostra

interiezione tipica da contadini, per esclamazioni o giuramenti (T. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia di Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, La nuova Italia, 1969, p. 153, riprendendo l'informazione dal commento dell'abate Anton Maria Salvini a *La tancia*, «commedia rusticale» di Michelagnolo Buonarroti il Giovane, (edita insieme a *La Fiera*, «commedia», Firenze, Tartini e Franchi, 1726, p. 573): «*Po far la nostra!* Po far la dea, po far la nostra Iddea; per la potenza d'una dea, che non si dice: forse s'intende della dea Fortuna, la quale si domanda Hera, la Padrona».

v. 953: oh cancar

altra esclamazione volgare di sorpresa.

## SCENA SETTIMA [I, 7]

- **Incontro e inizio del gioco alla cieca tra Nisa, Lilla, il Dottore e Pedrolino.** Sopraggiungono Lilla e Nisa, che stanno parlando della recente conversione di Lilla ad Amore; le due ninfe salutano il Dottore e Pedrolino, prima proponendo di giocare alla cieca, poi andandosene a metà gioco di nascosto, a chiamare dei mostri per tirare uno scherzo alle due maschere.

vv. 972-987

*PEDROLINO: No che non siamo acerbi, siamo uve mature, buone da fare del mosto, e se vi accosterete, e mi stritolate con le vostre braccia, un succo da gustare meglio del melazzo [miele].*

*DOTTORE: Io sono tutto uva lambrusca, io voglio dire uva selvatica, il mio succo è agro/brusco, né lo mescola con altri chi non si sbaglia, prugno, sorbo, graspino fanno un mosto cotto, un miele, rispetto a me, il mio succo è pungente, e brusco, e forte, e chi se ne sorbisce per caso un mezzo bicchiere, sorelle, vi caccia un bruciore così fatto in seno, che non ve lo caverebbe tutta quanta l'acqua che c'è in Reno.*

vv. 998-1016

*DOTTORE: Giacché Amore, che è un piccolo orbo, con voi gioca ognora, io sono un cane mastino se non gioco anche io. Su, gentile Pedrolino (ascolta, porgimi orecchio), su guadagniamo il vanto, con queste due giovani, a ch'hat pers vecchia; su ben, vinciamo questa volta, toccherà poi a loro stare sotto; su ben, da valoroso, facciamo questo gioco amoroso.*

*PEDROLINO: Sono contento, suvvia, ninfa gentile, con il tuo fazzoletto legami gli occhi, che ti voglio poi donare un bel finocchio.*

*DOTTORE: Lega anche me, Lilla mia bella, che a farmi un tal favore io sembrerò certo il dio d'Amore, se avrò gli occhi fasciati del tuo velo.*

vv. 1022-1032

*PEDROLINO: O sorellina, piano, che mi peli il capo come a un uccello, ninfe mie, buonanotte, ah Nisa traditrice, mi dai un pizzicotto?*

*DOTTORE: Grida piano, Pedrolino, non fare così gran rumore, se io che son dottore sono stato fermo e savio, e sebbene la legatura mi faccia schizzare il naso, sto paziente e me la prendo in pace.*

vv. 1042-1046

*PEDROLINO: Neanche le anguille della Val Pelosa si dileguano così, come questa ragazza.*

*DOTTORE: Sei un bel balordo, tu devi afferrare la tua, io adesso afferro la mia, che appunto ho una mano sul suo sedere.*

vv. 1048-1054

*DOTTORE: Te la ridi anche tu, furbastrella, ora ti prenderò ben per la gonnella.*

vv. 1051-1054

*PEDROLINO: Mi prendi in giro pure tu, ma se ti prendo e ti metto sotto, dimmi poi [sott. che sono] un merlotto, se mi puoi afferrare con le tue prese/artigli [lett. graffi].*

vv. 1058-1059

*DOTTORE: Io mi tengo girato qui dietro da questa parte, che sembra ch'io senta sussurrare piano piano.*

vv. 1062-1063

*PEDROLINO: Anch'io ho sentito questo borbottare, mi voglio voltare.*

v. 979: Arimbrusca

da *imbruscare* piem., 'diventare brusco, agro', cfr. M. PONZA, *Vocabolario piemontese-italiano*, Torino, Stamperia reale, 1830, p. 44.

v. 980: chi n' s' arad'ga

«la forme roum. raticire qui apparait avec l'aphérèse de l'a (\*erraticire) aussi en vén. radegar, pad. retar, mil. radega (mais a.-vén. aredegar, bol. aradgar)», cfr. O. DENSUSIANU, *Histoire de la langue roumaine*, Paris, Leroux, 1901, p. 218.

v. 981: gr'spin

grappolo d'uva piluccato.

v. 982: sabba

*sapa*, 'mosto cotto', cfr. L. LEPRI, D. VITALI, *Dizionario bolognese-italiano italiano-bolognese*, Bologna, Pendragon, 2009, p. 254.

v. 1005: *ch'hat pers vecchia*

un gioco, cfr. A. BANCHIERI, *Discorso della lingua bolognese [...]*, Bologna, Clemente Ferroni, 1630, p. 13.

v. 1011: *Mozzeghi*

*mozzichino*, fazzoletto, pezzuola, cfr. G. PATRIARCHI, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani (terza edizione)*, Padova, Tipografia del Seminario, 1821, p. 87.

v.1016: *Vulsella*

o *volicella*, «un velo sottilissimo donnesco da portar sopra le spalle, e da coprire la superiorità delle poppe», BUMALDI, *Vocabolista bolognese...*, cit., p. 252]

v. 1023: *gazótt*

*gazzot*, *gazzerotto*, 'merlotto', G. B. MELCHIORI, *Vocabolario bresciano-italiano*, Brescia, Franzoni e Socio, 1817, vol. I, p. 294; vd. anche *L'Olivastro* 1642, XII, 97, p. 153.

v. 945-960 e sgg.: *Pur divenisti amante... Quel che sogetta il mondo...*

Nisa riprende il filo della storia riguardante Lilla, rimarcando la sua recente conversione all'obbedienza ad Amore, impiegando tra l'altro metafore già usate, la saetta amorosa e il seno di diamante; anche Lilla ripete, per giustificarsi, i concetti neoplatonicheggianti già illustrati in precedenza (Amore come energia vitale universale, la visione di Amore come un signore che dà leggi e decreti), celebrando il 'trionfo' di Amore.

v. 969: *Ma ecco*

l'esclamazione segna l'evento, e la sorpresa, dell'incontro con il Dottore e Pedrolino.

vv. 971-988v *agresti... agrest... Così ben favellate*

se la differenza linguistica non pare creare veri problemi ai personaggi in termini di comunicazione, qui lo scambio mostra un pur piccolo fraintendimento dell'uso dialettale, con un gioco verbale basato sull'omonimia: Nisa sta parlando degli agresti nel senso di 'rustici', abitanti della campagna, mentre Pedrolino intende uva acerba, dando il via ai giochi metaforici dei versi seguenti. L'effetto comico di questa distanza linguistica si concretizza nell'ironico complimento di Nisa sul loro linguaggio: c'è forse un accenno parodico a Dante, dove all'incontro segnato dal «Ma ecco» segue l'osservazione sulla favella 'distinta' dei «graziosi» stranieri – ma Nisa sta chiaramente prendendo in giro i due, dichiarando addirittura, in termini liricheggianti, di essere lei e Lilla «legate in amoroso nodo».

v. 997: *a la cieca giochiamo*

chiaro rimando, sempre volto qui in chiave parodica, all'episodio guariniano del *Pastor fido*, (II, 1), narrato a posteriori dallo stesso protagonista della vicenda, in cui sboccia un amore (apparentemente) impossibile tra i due personaggi principali: anche in tale sede la moscacieca prevedeva un travestimento da parte dell'uomo e la conquista di baci. Qua invece il gioco viene svuotato di significati alti, servendo semplicemente a motivo parodico (per quanto anche il *Pastor fido* mostri per certi versi un intento ironico, oltre che in gareggiamento con le molteplici fonti letterarie della scena: cfr. il commento di Elisabetta Selmi alla scena II, 1 in GUARINI, *Il pastor fido*, cit., pp. 331-341, in part. 338) e, nella trama, allo scherzo delle ninfe ai danni delle maschere. Cfr. LAURA RICCÒ, *Aristotele e la moscacieca: sul rapporto Ingegneri-Guarini*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 2, 2000, pp. 289-346: 343-346.

v. 1021: atra  
'nera'.

v.1042: Val Pelosa

valle sull'Altopiano dei Sette Comuni Vicentini (cfr. D. RAMPAZZO, *Le vie pelose e la pastorizia transumante. Una ipotesi interpretativa*, «Quaderni di semantica», XXV, 1, 2004, pp. 153-158: 154). È possibile anche immaginare, in concomitanza con la menzione delle anguille, un doppio senso allusivamente sessuale.

v. 1056: maga mia

la madre di Lilla/Ermilinda, la maga Ismenia, che non compare ancora direttamente (l'entrata in scena della protagonista viene rimandata fino a inizio secondo atto) ma che anche più avanti si presta volentieri a tirare scherzi alle maschere: come in questa scena, lo scherzo si basa sempre sulla disillusione dalla soddisfazione di un desiderio (l'impulso erotico qui, più avanti la fame).

\*\*\*

#### SCENA OTTAVA [I, 8]

- **Il gioco della cieca si conclude con lo scherzo ai danni del Dottore e di Pedrolino, lasciati in preda a dei mostri.** Sparite Nisa e Lilla, si sostituiscono al loro posto dei mostri; Pedrolino e il Dottore, bendati, li scambiano per le due fanciulle, fino a quando non si tolgono la benda e cercano di scappare.

v. 1065

*PEDROLINO: Senti queste due furbette come ridono.*

vv. 1068-1094

*DOTTORE: Che brutto verso è quello, la Nisa per la vacca di sua madre; Lilla, sei pur balorda, se credi di farmi paura facendo scherzi. Davvero, Pedrolino, sono proprio stato indovino, ché l'ho presa una volta, questa furfante, sangue mio!, che le voglio dare un bacino.*

*PEDROLINO: Anche io l'ho presa, anch'io l'ho abbracciata.*

*DOTTORE: Taci, di grazia, mia bella ragazza, non fare così la schiva, perché io, che ti ho stretta nelle braccia, non sono mica una bestia o un brutto satiro, ma sono il pastor Montano, che ho rinunciato per te a essere dottore, vuoi dunque accostarti al mio cuoricino, perché ti baci un po' i bei labbrini?*

*PEDROLINO: O su, dottore, tutti e due nello stesso momento, per vedere queste due angiolette, sleghiamoci dagli occhi i fazzoletti.*

*DOTTORE: Oh! Oh! Che cosa vedo! Ohimè povero Montano, mi è stata cambiata la carta in mano!*

*PEDROLINO: O gramo Pedrolino, questo è il diavolo, che viene a rovinarci la nostra festa.*

v. 1065: sgrigna

'ridere per beffe', Crusca I ed.



v. 1071: far da borda

*far da burda*, ‘scherzare, celiare’, cfr. A. MIGNATTI, *La maschera e il viaggio: sull'origine dello Zanni*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007, p. 126.

v. 1081: n' son... satirazz

la scena è molto breve ma di grande efficacia comica, sul classico stampo dei lazzi della commedia dell'arte: la sostituzione tra le fanciulle e i mostri è sottolineata dall'osservazione del Dottore, che afferma di non essere, lui, un essere bestiale o mostruoso. Interessante notare che il gioco era iniziato in base all'idea che Amore è cieco: la disillusione d'amore porta anche a scoprire che le bellissime amate sono in realtà, una volta caduta la benda di Cupido, esseri mostruosi?

Collocata in chiusura d'atto, questa scena conclusiva, nella sua comicità, prepara *e contrario* l'avvio del secondo atto, quando comparirà finalmente Ismenia – è stata lei infatti a mandare i mostri, su richiesta di Lilla –, in un'atmosfera completamente diversa, tragica e solenne.

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA [II, 1]

- **Ismenia, scoperto l'amore della figlia per Filandro, medita vendetta con i suoi demoni.** Ismenia, furibonda dopo aver scoperto l'amore della figlia Lilla per Filandro, figlio del suo acerrimo nemico, medita vendetta ai danni della figlia, pianificando di imprigionarla con l'aiuto delle legioni demoniache al suo servizio.

#### v. 5: qui mi trasporto irata

il secondo atto finalmente porta in scena Ismenia, che viene mostrata per prima cosa in preda al «furore» (parola chiave, si è visto, in Andreini) dovuto alla scoperta dell'amore della figlia per il principe nemico: la rappresentazione della maga ricorda, anche per la scelta lessicale, quella di Giunone nel prologo, che pure viaggiava in aria sul carro tirato dai pavoni («irata e furibonda or mi trasporto»): irresistibile il richiamo a un'altra maga che, sin dalle primissime scene con il coro e la nutrice, appare sempre, anche lessicalmente, caratterizzata proprio da *ira* e *furor*: la Medea senecana) e che aveva chiesto l'ausilio dei venti per mettere in moto i propri piani. Dato il paragone tra la gelosia muliebre di Giunone e la gelosia materna di Ismenia, si rafforza l'idea di un rapporto 'giocastico' tra madre e figlia.

#### v. 6: ministra d'acerbissimo rigore

ancora una volta, come già nel Prologo, si insiste sull'elemento giuridico e 'imperativo' delle leggi d'amore, qui specificamente contro un amore (ritenuto) sbagliato.

#### v. 7: Perfida figlia ingrata

il significato dei termini è evidente. Tuttavia si può forse scavare più a fondo, anche in senso etimologico. *Ingrata* può voler dire sia 'priva di gratitudine' sia, più vicino al latino, 'non gradita'. *Perfida* pure può meritare un approfondimento: Lilla non è crudele, ma disleale e in-fida verso i decreti materni, tutti volti alla sconfitta del nemico, anche a costo dell'autodistruzione (il ritiro in solitudine per Ismenia, la rinuncia alle relazioni amorose e quindi alla possibilità di procreare per Lilla). Si può notare che tale aggettivo, nel linguaggio classico, è termine tecnico per l'infedeltà amorosa di stampo tragico-epico o tragico-elegiaco: aggettivo catulliano sulle labbra di Arianna (*Carme* LXIV, vv. 132-138), torna poi in bocca a Didone, *perfidus*, sia in Virgilio sia nell'Ovidio delle *Heroides*, in genere collocato in apertura del discorso d'abbandono femminile (in *exordium*); donne tormentate dal conflitto tra *furor* amoroso e *pudor*, secondo Donatella Puliga, un *pudor* da intendersi come sinonimo del greco *aidos*, nel senso di preoccupazione per la propria 'fama' pubblica – tratto tipicamente maschile, aggiunge Antonio Ziosi, ricordando come la tradizione precedente, da Nevio in poi, avesse visto Didone nei panni di una *virago* (dignità poi ripristinata da Petrarca nel *Tr. Pud.*, vv. 10-12). Si è parlato, per Didone ed Enea, di *dissoi logoi*, discorsi inconciliabili perché basati su premesse ideologiche e linguistiche diverse, lirico-tragico ed epico. Cfr. D. PULIGA, *Percorsi della cultura latina: per una didattica sostenibile*, Roma, Carocci, 2003, p. 108 e sgg.; E. STAMPINI, *Studi di letteratura e filologia latina*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1917, p. 62, come ricorda R. RICCO, *Sulle tracce di Didone. La regina cartaginese nelle fonti classiche e nella letteratura italiana fino a Metastasio. Origini e sviluppo del mito*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, X ciclo, Università degli Studi di Salerno, supervisore Alberto Granese, a.a. 2010-2011, p. 36 e sgg., A. ZIOSI, *Il pudor di Didone e i due pudori di Heroides VII 97s.*, «Griseldaonline», XIII, 2013, disponibile online: <<http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudor-didone-heroides-ziosi.html>>.

v. 20: *Tu dunque... fello*

è Ismenia a rivelarci che l'uomo di cui Lilla è innamorata è proprio Filandro (che ovviamente sappiamo essere innamorato di lei sin dall'inizio: Lilla solo ora inizia a «mostrarsi riamante a lui»): avevamo invece lasciato Lilla che dichiarava di amare «senza conoscer l'uom che l'inamora». Il tradimento qui è contemporaneamente di sangue e politico («per natura», «del sangue tuo reale»).

v. 28: *giusta vendetta*

questa espressione era già in Dante, *Par.* VI, vv. 90-93: agli occhi di Ismenia, la sua «vendetta» non è una ritorsione emotiva, ma una 'giusta' punizione amministrata da un'entità superiore (anche più avanti questa idea viene sottolineata: «giudici incorrotti», «giustissima querela», Ismenia «ministra d'acerbissimo rigore», i demoni «pronti ministri»), sempre ricorrendo a un linguaggio giuridico, anche nel definire gli inferi («tremendo foro»).

v. 32: *Radamanto e Minosse*

figli di Zeus ed Europa, uno legislatore sapientissimo, l'altro re saggio e giusto, entrambi diventarono giudici infernali alla loro morte in nome della loro equità e giustizia proverbiale, secondo un mito che risale almeno a Platone (*Apologia*, 41a; *Gorgia*, 524a).

v. 38: *sotterranei chiostri*

in realtà Lilla verrà imprigionata in una torre, con la possibilità di parlare da una finestra.

\*\*\*

## SCENA SECONDA [II, 2]

- **Tirinto (Filandro) e Sireno (Learco) discutono delle rispettive speranze amorose.**  
I due ormai non più nobili pastori discutono della loro conversione alla vita pastorale e della possibilità, ormai concreta, di sposare le amate, rispettivamente Lilla e Nisa. Le due fanciulle infatti, pur sempre schive, avevano promesso di prendere in considerazione i due corteggiatori solo a patto che questi osservassero i costumi locali e si trasformassero in pastori.

vv. 42-43: *spera... divine*

in questa scena dove Learco e Filandro inneggiano alla vita arcadica e alle gioie d'amore che sperano per il futuro, tale incipit si rivela sibillino nella sua citazione petrarchesca, dal *Tr. Et.*, vv. 13-14 (già ripresa in senso ironico da Machiavelli nella sua famosa lettera del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori: «tarde non furon mai grazie divine»), poi anche in Andreini, nel *Nuovo risarcito Convitato di pietra* (III, 12, p. 570). I due sono completamente ignari dei pericoli e delle delusioni che li attendono dietro l'angolo, non solo per l'intervento di Ismenia ma anche per la disillusione sulla realtà arcadica.

vv. 51-53: *de le guerriere... d'Amore:*

metafora bellica applicata alle vicende amorose, ancora una volta accennando all'immagine del «trionfo» d'Amore.

vv. 63-67: O come... pura

torna l'enfasi sul primo effetto di quelle che poi sono esplicitamente denominate «metamorfosi amorose» («Tu che fosti Filandro, or sei Tirinto; / io che già fui Learco, or son Sireno; / e queste metamorfosi amorose / disposero le stelle / [...]»), proseguendo poi l'elenco delle trasformazioni in un affastellarsi di *tu/io*), ossia l'appartenenza alla comunità arcadica, idealizzata, di cui si sottolinea ancora una volta il valore della libertà, poi variamente illustrata come libertà sociale («Qui ogn'uom di grado è pari») e libertà erotica («Qui stanza invida e avara / non chiude a l'occhi amante», sul modello di *Aminta* I, 1, vv. 695-707, per cui l'Onore nell'età dell'oro ancora non costringe le donne a «[...] tener lor bellezze altrui secrete», v. 700, p. 112 dell'ed. cit. a cura di M. Corradini), purché concessa attraverso legittime nozze, quindi un «onesto piacer».

v. 90: Or gli faremo palese

qui si capisce come probabilmente Nisa e Lilla avessero imposto la conversione a pastori non per sincero desiderio amoroso, ma per aggiungere un ostacolo al loro corteggiamento, senza davvero intendere di mantenere la parola data – se Lilla però viene suo malgrado colta dalla vendetta di Venere e Amore e quindi messa nella condizione di amare Filandro, Learco proverà in prima persona il rifiuto di Nisa, pronta a smentire le promesse fattegli, innamorata di un altro (anche per lei occorrerà un intervento dall'alto, con la magia del mago Ruspicano racchiusa in un anello fatato, per farla amare 'giustamente'). Anche qui *gli* vale al plurale come complemento di termine, al posto di 'loro'.

vv. 106-108: il sole... lance

perifrasi metaforica per dire che il sole è al tramonto, dopo aver 'guerreggiato' con il meriggio infuocato.

\*\*\*

### SCENA TERZA [II, 3]

- **Arlecchino, accompagnato da seguaci, torna trionfante dalla caccia.** Arlecchino, pure naufragato sano e salvo sull'isola e convertito alla vita arcadica, torna trionfante dalla caccia, per mare, terra e aria, fra i canti degli altri cacciatori, pescatori e uccellatori.

vv. 111-129

*ARLECHINO: Che ve ne pare, fratelli, non ho cantato una canzone leggiadra in lode della caccia, e della pesca, e così dell'uccellare? Questa composizione è tutta farina del mio sacco [lett. mia]; fatta in casa mia l'altra mattina. Insomma concludo veracemente, che fare questi tre mestieri mi dà più gran piacere, più gran contento, che non mi darebbe il fare perfino il banchiere. La vita cacciatrice, la pastorale o l'uccellatrice, fratelli, è quella sola (come disse zio Polenta), cui si può domandare vita contenta. Prendete la mia chitarra, portatela a casa mia, che dal cantare mi duole tutta la pancia.*

vv. 122-123: La vita... oselladora

breve scena che è per certi versi l'equivalente della precedente, solo trasposta dai personaggi alti a quelli bassi, nel motivo della lode della (apparentemente) beata vita arcadica in mezzo alla natura:

i tre mestieri più felici sono quelli del cacciatore, pescatore e uccellatore (forse qui c'è anche un richiamo all'immagine di Amore come uccellatore: del resto Arlecchino stesso si paragonerà direttamente al dio, vd. III, 5 e III, 7); da notare che la vita pastorale implica anche una spontanea capacità poetica, tradotta immediatamente in canto («Questa composiziù / l'è tutta me farina»). Qui si registra un momento comico, nell'elezione di Arlecchino a «re de' pescator», formula dal sapore quasi evangelico.

v. 125: Barba Polenta

'zio Polenta', probabilmente un soprannome; del resto la polenta è cibo tipico del Nord.

didascalia: cantarà

altra situazione verosimile di canto, canto di ritorno dal lavoro: il ritmo semplice e allegro è scandito dalle rime facili e vocaliche disposte (quasi sempre) a distici baciati.

\*\*\*

**SCENA QUARTA [II, 4]**

- **Arlecchino rifiuta le 'offerte' di Bernetta, sopraggiunta al suo ritorno dalla caccia.** Bernetta, serva del principe, anche lei messasi in salvo dal naufragio sull'isola, incontra Arlecchino e gli si offre come 'terreno di caccia e pesca'; Arlecchino rifiuta in nome della legge arcadica di castità, causando il disappunto e l'ira di Bernetta.

vv. 154-160

*ARLECHINO: Bernetta, a dirti il vero, io fino adesso sono stato in giro a pescare, sicché sono stanco, sebbene io non mi corichi, e poi oltre a questo ho cantato una lunga canzone sopra del pesce. E poi non ho gli ordigni preparati, che li ho dati a quei ragazzi, che li hanno portati a casa.*

vv. 173-194

*ARLECHINO: Sorella, questo tuo pesce è di acqua di palude, sa di cattivo odore, ha un sapore così odioso che io non lo gusterei [nemmeno] se credessi di morire digiuno qui proprio ora. E poi per dirti il vero, noialtri pastori, come soggetti [oppure sudditi] a Diana, non pratichiamo con donne, perché vogliamo conservarci fanciulli puri; e io in particolare sono quel tale Arlechino, figlio di Zan Capella, che mai non bevo vino, sol per fuggire la scalmanella d'Amore. Perciò, cara sorella, se di questa mia moneta non sei soddisfatta, ho un partito più bello, ti trarrò una polizza in Bologna a un tal banchiere che si chiama l'Asinello.*

vv. 152-153: de lo sturione... carpione

tutti tipi di pesci.

v. 156: m'azacc

da *aggiaccarsi*, cfr. S. BIANCHINI, *Voci usate nel dialetto lucchese che non si trovano registrate nei vocabolari italiani: ovvero idee e sperimentazioni linguistiche di un enciclopedista lucchese, edite con introduzione ed appendici da Riccardo Ambrosini*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1986, p. 63.

v. 162: frissarello:

forse *frizzarello*, da *frizzare*, per cui ‘frizzante, spiritosetto’.

v. 173: Sorella

appellativo tipico del dialetto veneziano, come poco prima «fradèi» (ovviamente anche in mancanza di consanguineità).

v. 186: Zan Capella

Zan da Zanni, per cui Capella era un nome tipico nella tradizione dell’arte, un personaggio/attore-autore fra l’altro (probabilmente di origine bergamasca come appunto Arlecchino), a cui era attribuita la paternità di un ‘lamento’ funebre in onore di un comico dei Gelosi, ossia *Il lachrimoso lamento che fè Zan Salcizza, e Zan Capella, invitando tutti i filosofi, poeti e tutti i fachi delle Valade, a pianzer la morte di Zan Panza di Pegora, alias Simon Comico Geloso*, vd. P. JORDAN, *The Venetian Origins of the Commedia dell’Arte*, London and New York, Routledge, 2014, p. 101 e R. HENKE, *Performance and Literature in the Commedia dell’Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 108. Cfr. *La commedia dell’arte: storia e testo* (1988), cit., vol. I, pp. 219, 226, 253-254, 317-319, vol IV, pp. 37, 212; NICOLL, *The World of Harlequin...*, cit., p. 82 e sgg.; SCHINDLER, *Viaggi teatrali...*, cit., p. 150 in nota, oltre ovviamente a MIGNATTI, *La maschera e il viaggio: sull’origine dello Zanni*, cit.

v. 148: Vo’ tu pescare un tratto

Bernetta, appena sopraggiunta, si inserisce presto nell’umore ‘cacciatore’ di Arlecchino, proponendo se stessa e soprattutto il proprio corpo come terreno di caccia e pesca per l’uomo, in una serie di metafore continuate decisamente ammiccanti nella loro evidenza lasciva («ch’un tal ordigno adosso t’è rimasto» e «l’amo ne la saccoccia ascosto avrai»), secondo modalità che contrasteranno invece con il racconto più ‘aulico’ poi riferito da Bernetta a Pantalone.

Bernetta si distingue fortemente da tutti gli altri personaggi: è l’unica maschera a parlare in ‘stil toscano’ davvero, perciò risulta facilmente comprensibile pur parlando tecnicamente una parlata popolare; una lingua infatti bassa, a tratti perfino volgare, che però spesso si avventura nel linguaggio che la servetta orecchia dai nobili padroni, impiegando così in direzione parodica le soluzioni formali e tematiche più altisonanti.

v. 180: come suzì a Diana

anche Arlecchino, come le ninfe e i pastori, riconosce il dominio di Diana e della legge di castità; confesserà più avanti, di fronte a Pantalone, di non essere sicuro della sua fermezza in tale proposito.

v. 193: poliza

ancora una volta l’ammiccamento al pubblico bolognese include il riferimento a un banchiere locale (Asinello può essere un nome reale di persona o in generale bolognese per metonimia, dato che luogo iconico di Bologna è la Torre degli Asinelli) e, soprattutto, il ricorso al linguaggio giuridico-economico.

vv. 195-204: Ahi pescator... cordoglio

la reazione disperata di Bernetta non ha nulla da invidiare alle grandi eroine abbandonate della tradizione letteraria, come Didone, morta di spada di propria mano – la ‘misura’ tuttavia viene qui rimessa in proporzione dall’arma del minacciato suicidio/cercato omicidio, ossia un coltello –; ma non è nemmeno questo l’apice della ‘melodrammaticità’ di Bernetta. Nella scena seguente invece

la donna si dimostrerà molto lucida e pratica nella sua conversazione con Pantalone, senza sbavature liricheggianti a ornare il suo disappunto.

\*\*\*

#### SCENA QUINTA [II, 5]

- **Bernetta, delusa dal rifiuto di Arlecchino, incontra Pantalone e insieme a lui architetta uno scherzo ai danni di Arlecchino e compari.** Bernetta, allontanandosi delusa, incontra Pantalone e lo rassicura del fatto che, come lei, anche gli altri servi del principe sono scampati al naufragio, in salvo sull'isola, e non sono morti. Gli riferisce poi la delusione derivata dal rifiuto amoroso di Arlecchino nei suoi confronti e con Pantalone organizza uno scherzo, facendo credere ad Arlecchino e compari che le altre maschere siano tornate sotto forma di spiriti defunti.

#### vv. 205-207

*PANTALONE: O là, che vuoi fare, figlia mia di zucchero, con quel coltello in mano? Capperi! Cocomeri, morirai se te lo cacci nelle viscere.*

#### vv. 235-250

*PANTALONE: O grinzoso infelice vecchio, questa è Bernetta mia, che salva si è condotta su questa via! E gli altri suoi compagni sono ormai annegati, in questo mare sprofondati. O Bernetta carissima, che fai tu qua sola soletta? Come hai fatto a non annegare? Dimmi il vero, sei tu corpo o lo spirito? Ma che dico io? Farnetico: il corpo della mia serve, non può essere, che ragione filosofica vuole che il suo corpo non sia vivo al mondo, perché, cadendo in mezzo al mare, che era infuriato, e così lontano dalla riva, ed essendo bucato, doveva andare al fondo.*

#### v. 255

*PANTALONE: Io non sono stato mai mangiato, che mi ricordi.*

#### v. 257-273

*PANTALONE: Dunque i mostri marini non ti hanno inghiottita, quando sei finita in mare? Tu già non sai nuotare, in modo tale da essere venuta a galla sopra l'onda? Ma credimi, sorella cara (se pur tu sei Bernetta, che non fossi un'ombra o un folletto), che quando ti persi ne ebbi più dolore, più dispiacere, che se avessi perso il mio braghiera. Pensa tu ora se speravo mai di vederti in questa forma: ti aspettavo piuttosto in una piadina cotta e condita sopra la mia tavola, credendo che ti fossi tramutata in sardella/sardina, o languatta/sogliola, passera di mare, cheppia/alosa, o goatta de mar/ghiozzo testone.*

#### vv. 290-297

*PANTALONE: O Cielo, quanto ti lodo, e tu buona fortuna, quanto ti ringrazio; e a te, onda marina, grandi grazie, che mi hai portato sano e salvo in questo luogo, dove ritrovo i miei più cari amici, soprattutto te, Bernetta, che pieno d'allegrezza ti abbraccio stretta.*

vv. 301-304

*PANTALONE: Così forse tu sei morta, perché se tiro il naso, sento tanto odore di fracido, che pare puzza di morta o di piedi.*

vv. 309-313

*PANTALONE: Tu parli bene, colonna, sia tu benedetta; ma dimmi un po', Bernetta, che volevi fare tu in atto crudele, con quel coltello in mano così appuntito?*

vv. 327-329

*PANTALONE: Tu dunque ami questo ladro, questo assassino? E lui è tanto crudele e bestiale, che fa dimagrire questo bel faccino?*

vv. 347-349

*PANTALONE: Nascondiamoci pur dopo la gran macchia; mettiti vicino a me, figlia, e sta' ben quatta, finché non arrivi il bello.*

v. 206: cape

esclamazione come *accidenti*, cfr. F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 282.

v. 263: Mazzapeo

forse da *mazzapedar*, un tipo di folletto romagnolo, cfr. G. M. VANNONI, *Tracce di un passato remoto XI - Il folletto (Parte prima e seconda)*, «La Ludla», XX, 7-8, settembre e ottobre-novembre 2016, p. 10.

v. 266: braghier

*braghiera* o *brachiere*, ossia una cintura, fasciatura per contenere l'ernia.

v. 304: stalfina:

forse da *stalfo*, 'piede' in veneziano, cfr. *Il fiore della lirica veneziana*, a cura di M. T. Dazzi, Venezia, Neri Pozza, 1956, *Seicento e Settecento*, vol. II, p. 72.

v. 309: colonna:

vezzeggiativo: vd. voce in BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., 1829, p. 140

vv. 211-219: O come... argilla

accenno parodico alla 'trasformazione amorosa' che sarebbe richiesta a Bernetta per soddisfare i desideri di Arlecchino; segue un lungo elenco di pesci in cui vorrebbe tramutarsi, sulla scia della metafora continuata della pesca che Bernetta aveva messo in gioco nella scena precedente con Arlecchino, quasi in un'amplificazione parodica del mito di Glauco.

vv. 221-231: rigidetto... Ma che vegg'io:

Bernetta continua a 'recitare' la parte dell'abbandonata, pur mantenendo l'ottica concreta da servetta che capisce il carattere «rigidetto» di Arlecchino; la donna impiega, abbassandole, metafore tipiche della lirica amorosa (la caccia amorosa, il fuoco d'amore), quasi in una parodica logica cavalcantiana di *voluptas dolendi* per compiacere l'amato. La tirata viene interrotta dall'incontro con Pantalone, inizialmente scambiato per un fantasma – paura nutrita da Pantalone stesso nei confronti delle altre maschere, su cui poi giocheranno entrambi per fare lo scherzo ad Arlecchino e agli altri, quasi in una scena catartica dove a essere esorcizzato è il terrore della



morte, scampata appena a inizio dramma. I lazzi 'del finto morto' e di 'spiriti' erano frequenti negli scenari della Commedia dell'arte: cfr. CAPOZZA, *Tutti i lazzi...*, cit.

v. 235: grimo, gramo

gioco di parole paranomastico (un'abitudine stilistica di Andreini): 'infelice' e 'vecchio, grinzoso'.

vv. 245-250: dela mia serva... fondo

specularmente alla falsa melodrammaticità dell'abbandono di Bernetta, anche Pantalone si avventura in speculazioni più consone a un Dottore, ricorrendo alla filosofia per spiegare che Bernetta non può essere viva (quando, di fatto, lo è davanti ai suoi occhi).

v. 272-273: credando... goatta

nella foga di aver ritrovato Bernetta, almeno nella sua immaginazione la donna viene per un attimo trasformata in pesce, anzi, pesci, con un altro colorito elenco: non al fine di compiacere l'amato, ma per essere stata inghiottita dal mare.

vv. 274-283: Son viva... boschi:

Bernetta aggiorna Pantalone (e gli spettatori) sugli antefatti dell'opera, osservati dall'ultimo punto di vista mancante, quello delle altre maschere (oltre a Pantalone), ricorrendo anche alla formula paradossale già intravista nella prima scena, «cittadin di questi boschi».

v. 304: spuzza

torna l'elemento allusivo del cattivo odore di Bernetta, che non a caso si era offerta come «peschiera» ad Arlecchino, il quale pure ne aveva rilevato l'odore pungente, non solo quindi in termini di metafora piscatoria.

vv. 315.319: ma pria... crudeltade

qui Bernetta, tornando a parlare del coltello e del (quasi) tentato suicidio, torna a indossare la maschera parodicamente solenne dell'eroina abbandonata, sublimando la propria offerta amorosa. Alla risposta concitata di Pantalone però Bernetta risponde con astuzia di donna tutt'altro che affranta, pronta a vendicarsi scherzosamente dell'affronto, sulla base di quanto lei stessa e Pantalone hanno appena provato, ossia spaventarli «riputando che siate / larva maligna o spirito errante e fiero».

\*\*\*

## SCENA SESTA [II, 6]

- **Pantalone, d'accordo con Bernetta, spaventa Arlecchino e Pedrolino, mentre questi discutono della vita pastorale.** Mentre Pedrolino e Arlecchino parlano della rispettiva inclinazione a seguire le leggi della vita pastorale, Pantalone li stuzzica con un bastoncino e infine si mostra, apparendo come un fantasma; gli svela poi che si tratta solo di uno scherzo, dato che è ben vivo, raccontando del naufragio e poi della sua vita fra i pastori.

vv. 340-448

*PEDROLINO: La caccia è bella e buona, caro fratello: io la lodo, mi piace, è un gran diletto; dall'altro lato, l'aver io in buon letto una ninfa garbata nuda in braccio, non è minor sollazzo, ed è un'altra faccenda, che mollar dietro alla lepre il bracchetto, che si dà alla corsa e la fa prendere nella rete, per mangiarla poi, cotta sullo spiedo.*

*ARLECHINO: Vedi, Pedrolino, non andiamo d'accordo d'umore [inclinazione]. Tu per tua inclinazione sei lussurioso, e io sono casto e puro; tu segui Venere dea delle puttane, io seguo Cinzia dea delle donne caste; i tuoi costumi sono guasti, i miei sono buoni, che io sono un verginello; e non occorre che mi parli, per cacciarmi nel capo queste tue balordaggini; di pesca e di cacciare solo mi diletto, e darei tutte le donne per un soldo.*

*PEDROLINO: Cancaro a queste mosche, hanno il pungiglione/pizzico molto aguzzo, mi pungono, e fanno sì che mi instizzisca.*

*ARLECHINO: Io ho sempre mosche attorno, che sembro un morso di pera marcia; ma so da cosa viene, e perciò non ci cedo. È che ammazzo tutto il dì selvaggine, e sempre ho sangue, sia sulle mani, sia sui vestiti, perciò le mosche sono tanto insolenti con me.*

*PEDROLINO: Che diavolo hanno queste mosche? Ohimè, che chiamo il diavolo, ed è qui! O poveraccio me!*

*ARLECHINO: Aiuto, aiuto [lett. salva, salva] son morto, vorrei correre e non posso, perché mi cago addosso.*

*PANTALONE: Doh fermatevi, sciocchi, non sono il diavolo no, son Pantalone.*

*PANTALONE: Ma che, sono divenuto così deformato, ho io viso così orrendo, che mi abbiano preso per il baubau? Certo son vivo, e così son Pantalone; non vi farei io torto, a venirvi a parlare, se fossi morto?*

*PEDROLINO: Dunque non annegaste quella volta che la galia diede di volta?*

*PANTALONE: Madonna, no, messer, no: che te ne pare? non sai tu che so nuotare?*

*ARLECHINO: O signor Pantalone, per grazia ditemi, dove siete stato smarrito? Che è un anno intero che vi abbiamo pianto per morto annegato.*

*PANTALONE: Rotta la mia galea, io solo mi salvai, perché so nuotare ben come una lontra, e fui portato dall'onda a un certo luogo abitato da pastori, gente sincera e pura, cortese di natura, che mi fece grandi carezze i primi giorni; per cui mi accomodai ai loro costumi e all'aria del paese, che già m'ero disposto a passare i miei giorni con quei compagni e fra quei siti adorni. Ma portò il caso poco tempo fa che con parecchie barche cariche di gente e rete andassimo a una caccia generale; e giunti in alto mare, si mosse all'improvviso un vento bestiale e furioso, che messa la marina in gran scompiglio, disordinò la schiera pescatrice, e la barchetta, dove io ero fuori, si separò dal gruppo delle altre e si ruppe su uno scoglio. Coticché mi sforzai di trarmi a nuoto, non sperando di salvarmi in altra foggia/modo. E tanto notte e dì ho faticato, che su questa spiaggia alla fine mi sono salvato. Qui guardando di vedere se ritrovo un qualche abitante di questi confini, vengo a trovare questa infelice di Bernetta, che vinta dal martello [sott. del dolore] si voleva ammazzare con un coltello. Costei mi hai poi raccontato che qui si trova il principe scozzese, con parecchi altri amici e camerati, sicché ne ho tanta allegrezza, che non sto in me dalla contentezza. Ma vedo là il dottore: mi voglio ritirare, ritiratevi anche voi con me stesso, che voglio fargli prendere uno spavento.*

v. 373: spuntriga

da *spuntrigare*, vd. alla voce *ganocheár* in G. VITTORI *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española = Thresor des trois langues, francoise, italiene, et espagnolle*, Anvers, Corneille Lectin, 1614.

v. 419: brighenti

vd. alla voce *brighente* di BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 762: «uomo sociale, piacevole e di buon tempo».

v. 427: *savazo*

probabilmente da *travaglio*, forse passando per una forma intermedia simile a *zavagio*.

vv. 359- 365: *Ve' Pedrolì... verzenell*

ennesima variazione parodica della situazione pastorale che presenta la discussione tra due personaggi (Arlecchino e Pedrolino) sulla rispettiva obbedienza a Diana o Venere.

didascalia: *fistuca*

strumento di legno ferrato, qui probabilmente metonimia per 'ramoscello, pezzo di legno'. Pantalone comincia a mettere in atto il suo piano, secondo una sequenza (disturbo con il ramoscello - spavento) che poi si ripeterà in maniera simile anche per il Dottore.

v. 385: *perché a' me caghi adoss*

così come Bernetta introduce l'elemento lascivo della commedia dell'arte nel dramma, qui Arlecchino aggiunge il fattore scatologico.

v. 393: *Ma che... desformào*

anche qui c'è un debole accenno, per quanto scherzoso, alla trasformazione che l'isola d'Arcadia opera sui personaggi: il processo iniziatico in effetti prevede una morte in vista della rinascita, che qui le maschere prontamente esorcizzano con il riso.

v. 405: *un ann inter*

ancora una volta, gli antefatti, in particolare i dettagli temporali (favolisticamente vaghi), si devono desumere di volta in volta dalle differenti, ma coerenti versioni dei diversi personaggi: scopriamo che è da almeno un anno che è avvenuto il naufragio della flotta scozzese nei pressi dell'isola irlandese.

v. 426: *un vento bestial...*

Pantalone è quindi reduce da un secondo naufragio, in compagnia dei pastori e non dei membri della corte scozzese: questo dato potrebbe accordare l'origine della tempesta voluta da Ismenia e di quella organizzata da Giunone, ma sembra inopportuno dare troppa importanza a questo dettaglio (senza sovrainterpretare qui l'aggettivo 'furioso') che riguarda il solo Pantalone, dato che nessun altro personaggio ricorda la tempesta più recente di cui parla, mentre il prologo pare aprirsi sull'ultimo episodio rilevante narrato dall'argomento, ossia la tempesta, di fatto collegando le due sezioni dell'opera in questa silenziosa sovrapposizione. Del resto, come si è visto, l'Irlanda era famosa per i suoi mari tempestosi.

v. 438: *martello*

metafora per dolore, prova amorosa (in particolare il martello è simbolo di gelosia, forse rispetto ai 'pesci' oggetto delle attenzioni di Arlecchino e, più in generale, a Diana).

v. 448: *che vòio... spiritar*

la frase guida alla scena seguente, che si configura essenzialmente come la riproduzione di questa: frequente è nella commedia dell'arte il meccanismo della ripetizione a catena, certo utile all'improvvisazione attoriale. Per citare dal commento di Luciano Mariti sulla natura 'musicale' di opere andreiniane non propriamente melodrammatiche come il *Convitato*, dopo aver notato fra l'altro la presenza di cori veri e propri nell'*Ismenia* (MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., pp. 137-139): «in opere quali *La Turca* o *Amor nello specchio* o *Ismenia* interi atti o macrosequenze sembrano costruiti con tecniche contrappuntistiche e con largo impiego di strutture a canone, basate sulla reiterazione di situazioni, con riprese imitative, riaffermazioni del tema in diverse

voci (personaggi) che eseguono lo stesso disegno ciascuno con la propria tonalità. La macrosequenza più iterativa è forse nell'*Ismenia*, il cui secondo atto ha un tipico 'svolgimento' da fuga, mentre il quarto presenta la sequenza 'dialogo d' amore e rapimento della donna da parte di un mostro', ripetuta per tre volte consecutivamente in sei scene (5-10) con personaggi diversi e con alternanza simmetrica di parlato e di mimica» (ivi, pp. 142-143).

\*\*\*

## SCENA SETTIMA [II, 7]

- **Pantalone, d'accordo con Bernetta, Arlecchino e Pedrolino, spaventa il Dottore.** Stavolta la vittima del 'lugubre' scherzo è il Dottore, che passa per di là: di nuovo Pantalone lo stuzzica con un bastoncino, poi lo spaventa presentandogli come fantasma pronto a trascinarlo agli inferi, infine lo rassicura sul fatto di essere vivo e avergli solo fatto uno scherzo. Il Dottore, toccando con mano che Pantalone è ben vivo, viene abbracciato da tutte le altre maschere, felici di ritrovarlo; ma, mentre si stanno muovendo per andare dal principe Filandro, vengono bloccati da dei satiri.

### vv. 449-465

*DOTTORE: Io di ninfe e pastori non voglio più [sott. sapere] nulla, che è uno spasso della malora [lett. 'da andare sulla forca'] e un trastullo da matto, da far perdere il cervello e divenire pazzo. O che mosche insolenti! Qualche carogna che deve essere qui dietro, o in questo fosso, o per il bosco! Accidenti, mi cavano gli occhi, me li toglierò via, che leverò loro il trastullo, con il voltargli il culo.*

*PANTALONE: Bu, bu, bu.*

*DOTTORE: O poveraccio me, è Pantalone che è morto, ed è così qui.*

*PANTALONE: Su, Balestroni, vieni con me, se no ti sollevo in spalla, e così ti annego.*

*DOTTORE: Va' in pace, anima raminga, e se ti mancarono nel morire delle cerimonie, va' via, che ti farò io suonare la campana da morto.*

### vv. 478-530

*DOTTORE: È proprio lui, Bernetta? È proprio lui, che vedo adesso? È dunque Pantalone in carne e ossa? Deve essere per forza che sia stata cagata da un pesce, perché è carne vecchia, difficile da digerire, si è consumato fino a uscire vivo. Puttanaccia di me, ho pur visto annegare la sua galea, con questo occhi che ho qui! E per essere lungi da riva un così gran tratto, e per essere il mare in tanto gran fortunale, che ogni cosa certo andò nel profondo, non credevo in nessun modo o maniera di trovare Pantalone, se non all'altro mondo. Ti riconosco per lui; lui dice: «Io sono proprio lui»; a me sembra lo stesso, cosicché concludo e così dico: deve esserlo per forza, perché né tu né lui direte bugia. Mi sta bene bene fin qui di occhi e bocca; per confermarmi in questa mia opinione/credenza, bisogna che lo tocchi. Se resta sodo al tocco della mano e non sfugge, se non svanisce in vento, se non sfuma in niente, troverò che è Pantalone davvero; e se in qualche maniera fosse arrivata la notizia della sua morte ai suoi parenti di lui, e non aspettandolo più, si fossero presi possesso del suo [sott. 'patrimonio'], quando per caso occorresse prestare testimonianza o dare conoscenza del suo vero stato, testimone maggiore di ogni eccezione sarà il dottor Carciofalo Balestroni. Accostatevi dunque*

*in qua, allungate la mano, tocchiamola bene: sana, sana; è calda, e poi la stringo e sta soda; è proprio lui in ogni modo, è lui, è lui, è lui, e chi dirà il contrario è un becco cornuto.*

*PANTALONE: Caro dottore, vi abbraccio e vi chiedo perdono, se sulle prime vi feci turbare.*

*PEDROLINO: Orsù, andiamo, cari fratelli, a ritrovare il principe nostro padrone, so che avrà gran piacere/gusto, se gli portiamo lì il signor Pantalone.*

*ARLECHINO: Andiamo pur via, questa è la mia ventura, corro innanzi a dargli la buona nuova, che voglio la nunziata.*

vv. 531-534

*PANTALONE: Portami dove ti pare, figlia mia di latte, che vengo con gran piacere, perché a star qui la fame assai mi tormenta/sbatte.*

v. 449: strazza

lett. 'uno straccio', quindi 'niente'.

v. 465: renga

campana in piazza a Mantova: suona per tribunali, cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario mantovano-italiano*, Milano, Giovan Battista Bianchi & co., 1827, p. 109.

v. 483: padir

'digerire', vd. Crusca I ed.

v. 484: cunfrua

da *fruar*, 'consumare, logorare', vd. BOERIO, *Dizionario...* (1856), cit., p. 289.

vv. 449-450: Mi d' ninf... matt

comincia presto, dopo lo spavento dei mostri mandati per scherzo da Lilla, la disillusione del Dottore riguardo alla vita in Arcadia, destinata a portare davvero alla follia, come succederà a Learco; il Dottore ha a malapena finito di lamentarsi del primo spavento, ad opera di Lilla, quando i suoi amici gliene preparano un altro.

vv. 461-466: Su Balestron, vien miego... Allegrezza, allegrezza:

Pantalone ormai ci ha preso gusto ed elabora ulteriormente lo scherzo rispetto al tentativo precedente, aggiungendo anche un lato infernale, affermando di voler trascinare nell'aldilà il Dottore. Risalta perciò maggiormente lo svelamento dello scherzo, improntato ad un tono letteralmente quasi 'canzonatorio', con versi brevi e rime frequenti.

vv. 478-520: L'è donca lu... cornù

comincia qui il comico, mosso discorso con cui il Dottore si lascia persuadere che Pantalone è vivo e non è 'cambiato' davvero, «par l'istess»: si apre e si chiude con una specie di onomatopea di un verso animale, simile a quello del 'becco cornuto' – interessante come l'inserimento delle maschere dell'arte porti nel dramma una 'biodiversità' faunistica e quindi antropomorfa metaforica molto superiore e qualitativamente diversa rispetto alla pastorale canonica: si sono già visti i pesci di Bernetta (qui però agisce pure il metateatro onnivoro andreiniano, sommativo anche della piscatoria, non estraneo nemmeno alle altre opere di Andreini, come il *Convitato*), il montone/caprone di Montano, e ora appare il becco, figura dell'uomo tradito e ignaro. L'episodio risalta particolarmente per il rovesciamento evangelico della prima apparizione di Cristo agli apostoli e del convincimento di Tommaso della presenza di Cristo in carne e ossa solo dopo avergli toccato le ferite («al bisogna ch'al tocca»). A fine episodio, con l'arrivo dei satiri, si tornerà alle forme 'bestiali' più canoniche della pastorale.

\*\*\*

## SCENA OTTAVA [II, 8]

- **Pantalone, Bernetta, Arlecchino Pedrolino e il Dottore sono catturati da satiri famelici.** I satiri catturano le maschere dell'arte, minacciando di mangiarli: seguono le scenate di disperazione di ciascun personaggio.

vv. 536-537

*PANTALONE: O gramo Pantalone.*

*ARLECHINO: Voltiamoci da questo altro lato, poveracci noi.*

vv. 539-540

*PEDROLINO: Andiamo via con prestezza, ché in pianto non si muti la nostra allegrezza.*

vv. 544-545

*PANTALONE: Di qua, di qua scampiamo, ohimè, ché tutto tremo.*

v. 549

*PANTALONE: O poveretto me, Cielo aiutaci.*

vv. 554-555

*ARLECHINO: Io son magro, fratello, sono solo ossa e pelle.*

vv. 564-573

*PANTALONE: O sventurati che siamo: era pur meglio di gran lunga annegare, che questa ultima fine finire con tanto strazio e tanto dolore, per mano di gente crudele più del boia. E mi sa peggio dire che un Pantalone, negoziatore così buono, debba mancare con così triste ventura, che dopo la sua morte nessuno potrà trovare la sua sepoltura.*

vv. 576-591

*DOTTORE: Doh sono stato un bello scemo a lasciar Bologna per crescere nell'onore, e poi sono calato/caduto in basso di mano in mano. Prima ero dottore, diventai cortigiano, di cortigiano pastore e ora così qui per questa boscaglia verde di un vile pastore diventerò la merda.*

*PEDROLINO: Tutto il resto sono schiamazzi/ciarle; io di nessuna cosa mi affanno; muoia chi vuole, danno suo, purché mi salvi io, che son gloria e splendore della valle.*

*ARLECHINO: Ognuno dice bene la sua; se ammazzano me, l'albero degli Arlecchini resta distrutto, perché sono l'ultimo della nostra razza/stirpe.*

vv. 600-648

*PEDROLINO: È possibile, sorte strana, che vuoi lasciar distruggere Pedrolino di Val Brembana, che non abbia via da fuggire? Zambù mio padre, Gnesa [Agnese] mia madre, Zannul [Giovannino] fratello, quattro sorelle perderà in un tratto me infelice meschino. O povero Pedrolino!*

*PANTALONE: Poveraccio me, abbandonato, che in deserto affamato, distrutto, quando credo di uscire dagli impacci, questi lupacci, satirazzi, quest'oggi stesso, mi vogliono far trito minuto, e di me far buon boccone. O povero Pantalone!*

*DOTTORE: O dottore pieno di dottrina, della più fina, che si trova in tutti i libri, il tuo scrivere a che ti ha condotto, e la corte a che ti ha ridotto? Già la tua cattiva sorte alla morte ti condanna (o destino crudele!), ché i cornuti satiracci ti mangeranno così crudo e senza pane. Sfortunata madonna Filippa, con messer Lippa, giacché il suo figliolino grazioso, virtuoso, sarà mangiato da far colazione; o povero Balestroni!*

*ARLECHINO: Arlechino gran cacciatore, pescatore, uccellatore, Arlechino furbo e abile, savio e onesto, Arlechino [figlio] di Zan Capella e della bella Petrina, senza vedere più il paese, deve morir qui all'improvviso, per questi satiri assassini. O povero Arlechino!*

vv. 662-683

*PEDROLINO: Che dirai, Val Brembana, d'aver perso un tal soggetto, uomo di garbo e di intelletto, che aspettavi come una manna? Che dirai ora, Val Brembana? Che direte, bei bambini, a veder che non torna più il figlio del vostro Zambù, che vi teneva tutti allegri? Che direte, leggiadri fanciulli? Che direte ora voi facchini, giacché il vostro caro compagno rimane sempre fuori di casa, non torna più ai suoi confini? O povero Pedrolino!*

*PANTALONE: Cari cefali davvero, Pantalone, su questo lido, dice addio; addio, sgombri, addio, sarde, addio, rombi, addio, acquadelle/latterini, lascio anche i buoni bocconi. O povero Pantalone!*

*DOTTORE: Buondi, Saragozza, Torre Mozza, buondi, Torre degli Asinelli, tieniti in piedi; buondi, scuola, buondi, dottori, Chiavature; Savena e Reno, rimanete sani; buondi, Pioppo dal Baraccano; ti saluto, Gigante di Piazza, e te, Strada della Fondazza, Fiaccalcollo e strada Castiglione, e Palazzo con il Torrone; buondi, mia osteria dal Chiù, giacché non ho da goderti più, e ti lascio per mia memoria, scritta a mano, la bella storia della mia generazione. O povero Balestroni!*

*ARLECHINO: Voglio fare le ultime ciance, finché ho ancora il tempo, finché c'è [lett. 'è impressa'] la luce, innanzi che il satiro mi divori. Ah fortuna traditrice, sollevarmi da casa mia e farmi fare così lunga via, con il promettermi grandezze; le tue feste e tue carezze, tutti sono tradimenti alla fine. O povero Arlechino!*

v. 555: nome

*noma o doma, 'appena', 'solo', cfr. A. TIRABOSCHI, Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni, Bergamo, Fratelli Bolis, 1873, p. 850.*

v. 576: b'dan

*bedano, in bolognese 'scemo, balordo', vd. A. TASSONI, La secchia rapita, edizione critica a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1987-90, p. 385.*

v. 617: ozi àncuo

*ancuo da hanc hodie, cfr. P. CONTARINI, Dizionario tascabile delle voci e frasi particolari del dialetto veneziano, Venezia, Giovanni Cecchini, 1852, p. 97.*

v. 673: Zanzúm

*'ciance', cfr. F. MARRI, Glossario al milanese di Bonvesin, Bologna, Pàtron, 1977, p. 213.*

didascalia: Ulfone... satiri

sui nomi e la caratterizzazione di questi satiri, si rimanda all'introduzione.

v. 540: *che in piant... legrezza:*

la situazione, per quanto oggettivamente terribile e tragica, diventa pretesto di comicità davanti alla disperazione delle maschere dell'arte, espressa in discorsi e scenate che variano dal registro alto tragico a quello basso-realistico, non solo dei personaggi umani ma anche dei satiri stessi, che qui non sembrano tanto figure semiumane quanto mostri famelici – l'istinto primario che mettono in campo è quello della fame, non della sessualità, per quanto Bernetta si sforzi apparentemente di usare le armi della 'persuasione' sessuale, sottolineando più volte la sua nudità e avvenenza («sbranaremo a costor le grasse membra / poiché ciascuno un grasso porco sembra», ancora una volta sfruttando un paragone animalesco per descrivere le maschere dell'arte). Qui la comicità è dettata anche dalla velata citazione parodica dantesca: «Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto», *Inf.* XXVI, v. 136.

v. 558: *a tergo*

'alla schiena'.

v. 564: *O sventurài... semo*

comincia qui la prima di tre serie di lamenti disperati delle maschere dell'arte, che si potrebbero grosso modo incasellare in querela contro la sventura, lamento per la perdita/solitudine e addio ai propri cari e/o alle proprie case/famiglie – tra le maschere si distinguono però i passi di Bernetta, con allusioni più o meno lascive. Inizia qui Pantalone, infelice di non potersi salvare, lui gran negoziatore, e di non avere degna sepoltura; segue Bernetta, 'disperata' per la, sembra, prossima perdita della verginità; quindi il Dottore, rimpiangendo di aver lasciato Bologna; Pedrolino, che pensa di privare il mondo del suo splendore, morendo; Arlecchino, implicitamente pentendosi del suo voto di castità, piange la mancanza di discendenti. Poi, dopo l'interruzione dei satiri, ricomincia il giro: Pedrolino si dispiace per la perdita che subirà la sua famiglia e l'intera Val Brembana; Pantalone si lamenta di essere rimasto solo; il Dottore compiangere i genitori privati del figlio, destinato a grandi cose, con la sua cultura, e finito così male; anche Arlecchino si addolora per i genitori; Bernetta invece si dispera di morire priva di soccorso e nuda. Infine, terzo e ultimo attacco: Pedrolino rivolge il suo ultimo addio alla Val Brembana, Pantalone ai pesci, il Dottore alla sua Bologna e anche Arlecchino si sente stringere il cuore pensando a «casa sua», come gli altri pentito di averla abbandonata; Bernetta infine si dispera per l'ennesima volta della vergogna per la propria nudità. Giocata ovviamente sull'elemento comico, con picchi decisamente comico-realistici perfino scatologici pur nell'evidenziare, ancora una volta, le trasformazioni dei personaggi («lassar Bulogna, p'r cress'r in l'unór, / e po son accallà in man in man. / Prima a' iera duttur, / a' d'vintà curt'sàn; / d' curt'san pastor, / e mo q'si qui p'r sta buscaia verda, / di un vil pastor, a' d'vintarò la merda»), questa scena risulta importante in quanto rappresenta la caduta delle illusioni sulla beatitudine e facilità della vita arcadica rispetto a quella nel paese d'origine.

vv. 594-599: *satiresse... trofeo:*

interessante, nella caratterizzazione del mostro, questo tratto 'familiare' (si ricordi del resto che anche nella *Roselmina* di Leoni c'era il satiro Alcone con la moglie «satira» Ercinia) e 'religioso' (religioso nel senso vero e proprio di cerimonia rituale, non di generica fedeltà al dio Pan): Andreini, del resto, già con la *Centaura* aveva ben dato prova di saper dipingere perfino la mostruosità nel suo aspetto più umano e vivo. In particolare la presenza delle 'satiresse' sembra negare che i satiri ponessero una minaccia sessuale alla comunità di ninfe e pastori: i satiri qui sono trattati più come mostri famelici che come semidei/semiumani.

v. 602: *Val Brombana*

Val Brembana, valle in provincia di Bergamo così chiamata dal fiume Brembo, che vi passa; il luogo fa parte della tradizione della commedia dell'arte, per cui vd. *La Commedia dell'arte: storia e testo* (1988), cit., vol. IV, p. 22.



vv. 604-607: *Zambù... soréll*

nella tradizione della commedia dell'arte, Zambù è, come Zanni (da cui probabilmente Zannul, in diminutivo), nome tipico di facchini o servi dalla Val Brembana (cfr. E. ZERBINI, *Sonetti politici vernacolari*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XI, 1888, pp. 156-165: 162); Gnesa sta per Agnese, cui seguono gli altri componenti della famiglia di Pedrolino. Alla fine di questo primo lamento, inizia a comparire il refrain '*povero...*', che verrà ripetuto anche dagli altri personaggi: si può forse ipotizzare che la *performance* prevedesse una qualche forma di canto, per questo breve verso di ritornello, sebbene non compaiano indicazioni didascaliche specifiche in merito.

v. 677: *Cari cievali da bon...*

altro esempio del gusto elencativo, qui e già altrove specificamente piscatorio-marittimo, andreiniano. *Da bon* vale 'davvero, sul serio'.

v. 685: *Bondi cara Saragozza...*

altro passo 'topografico' di impronta bolognese: Saragozza è il nome di un quartiere di Bologna, attraversato dai fiumi Reno, Ravone e Meloncello, e nome anche di una porta delle mura cittadine; poi le due famose torri, l'osteria dal Chiù e via Castiglione sono già state citate; Via Clavature (Chiavature) va da piazza Maggiore a via Castiglione (<http://www.originebologna.com/2---vie-vicoli-corti-e-piazze-di-bologna-odonomastica-storica/clavature-via>); il pioppo di Santa Maria dal Baraccano doveva essere un luogo iconico, dato che viene nominata come sventura la vicenda del suo taglio (nelle *Rime piacevoli* di Giuseppe d'Ippolito Pozzi, poeta 'giocosso', London [ma Bologna], Lelio della Volpe, 1764, p. 80; cfr. R. SCANNAVINI, R. PALMIERI, *La storia del verde di Bologna: strutture, forme e immagini di orti, giardini e corti*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 754); il Zigant era il Nettuno nella fontana della piazza bolognese al dio marino intitolata, chiamato in dialetto 'gigante' per le sue dimensioni; in via Fondazza, da Strada Santo Stefano a Strada Maggiore, nel 1545 si era proibito di affittare le case alle meretrici (<http://www.originebologna.com/home/fondazza>); via Fiaccalcollo (<http://www.originebologna.com/home/fiaccalcollo>) andava da via Rialto fino a borgo Orfeo; il Palazzo pubblico era sede della magistrature cittadine, con il Torrione edificato sullo spigolo a nord-ovest ([http://www.centrofasoli.unibo.it/cd\\_bo/fonti\\_iconografiche/generale/vaticana%20schede/comune.html](http://www.centrofasoli.unibo.it/cd_bo/fonti_iconografiche/generale/vaticana%20schede/comune.html)).

\*\*\*

**SCENA NONA [II, 9]**

- **Ismenia salva Pantalone, Bernetta, Arlecchino Pedrolino e il Dottore dai satiri.** Ismenia salva dai satiri le maschere dell'arte, cibo 'troppo delicato' per quei mostri; Pantalone, Bernetta, Arlecchino Pedrolino e il Dottore la ringraziano profusamente. La maga li rassicura e promette loro un lauto banchetto.

vv. 699-709

*DOTTORE: Oh questo è gran stupore/meraviglia! Quando credevo di andare in cento pezzi, trovo chi mi slega e muta in allegrezza la gran passione/dolore che avevo nel cuore!*

*PANTALONE: Siamo tutti slegati, grazie a questa gran donna, se pur è tale, che fa azion da dea. Che Circe? Che Medea? Direi proprio [lett. subito] che a un cenno solo ci ha slegati e scampati da morte!*

vv. 719-732

*ARLECHINO: Fratelli, abbiamo avuto la gran ventura che questa gentile madonna sia venuta qui giusto al momento buono [lett. a dirittura], intanto la ringrazio del servizio, e se son buono a quello, mi comandi come a suo fratello.*

*PEDROLINO: Mi tocco per vedere se sono io, mi do un pizzicotto, e sentendo il bruciore, e dico: sono io. Mi quadrano queste prove, e ci do fede, pur mi rimane uno scrupoletto ancora. E per uscirne fuori, mi manca uno specchio, acciocché veda se l'effigie che avevo l'abbia adesso.*

vv. 747-751

*ARLECHINO: Di grazia non andate via, cara signora, finché non abbiamo mangiato, ché vi voglio poi pregare con tutto il cuore, essendovi tanto obbligato, che m'accettiate per vostro servitore.*

vv.700-702: Quando... al cor!

controcanto del verso intravisto all'inizio della scena precedente: ennesimo rovescio di fortuna, stavolta per il meglio (ma non l'ultimo).

v. 710: Veneranda signora

se l'effetto comico dei ringraziamenti è dovuto, per le altre maschere, al loro linguaggio in genere molto concreto, Bernetta è il personaggio più interessante nei suoi sbalzi di registro e nella sua versatile tecnica oratoria: qui, con funzione chiaramente parodica, la serve adotta un tono altisonante.

vv. 731-732: me manca... adéss

anche Pedrolino manifesta infine quella preoccupazione per il fatto di essere in qualche modo cambiato, che si è visto essere al centro delle altre maschere in Arcadia. Ovviamente, banco di prova del cambiamento è lo specchio, dal Rinaldo epico alle donne della commedia *Amor nello specchio*.

vv. 737-740: per iscacciar... condotti

compare il motivo della fame, grande *tópos* della commedia dell'arte, per le povere maschere sempre affamate. Solo la magia di Ismenia può giustificare la presenza di cibi italiani in scena; in particolare, il vino è quello del Monte Somma, nei pressi del Vesuvio.

\*\*\*

## SCENA DECIMA [II, 10]

- **Ismenia offre un banchetto di prelibatezze italiane, distrutto però da un incendio.** Ismenia salva dai satiri le maschere dell'arte, cibo 'troppo delicato' per quei mostri; Pantalone, Bernetta, Arlecchino Pedrolino e il Dottore la ringraziano profusamente. La

maga li rassicura e promette loro un lauto banchetto, che però viene alla fine distrutto da un incendio.

vv. 767-803

*PANTALONE: Va forse alla pari di Dio la vostra magnificenza? Io mi inchino a voi e faccio riverenza.*

*DOTTORE: Andate con Dio, gentildonna cortese, voi che ci avete difesi dai satiri lupi, infami, ladri e boia, e perciò mangiamo di buona voglia. Fratelli miei cari, adesso che siamo al sicuro dai satiri traditori, per mandare via la paura, per spingere via [in là] lo spavento, mangiamo questi frutti, e stiamo allegri. Poi apriamo quel barilotto di vino, ché succhiando a cannella e bevendo nella scodella, faremo tutto intorno il ghirlinghin.*

*PEDROLINO: O che frutto saporito l'Italia partorisce, benedetta la vite che fa questa uva grillo, senti come è buona! Dottore, sentite questa fetta di melone cotogno, se mai gustaste cosa più perfetta. Questi pomi, peri e fichi (se devo affidarmi al gusto), sono bocconi da amico, e a chi non piacciono poi queste castagne, cancro lo mangi. Sicché concludo infine, Bernetta e tu, Arlechino, Pantalone e Dottore, che a lasciare l'Italia facemmo grande errore.*

*ARLECHINO: Io non voglio litigare su queste cose, quel ch'è fatto ora è fatto, perdere tempo in ciance sarebbe ben matto, io voglio mangiare questi frutti, che son saporiti.*

vv. 810-814

*PANTALONE: Orsù bel pastorello, sporgimi un poco in qua quella botte di vino, che senta se è greco o marzemino.*

*PANTALONE: Cavalò tu, pastorello più pratico di me in cavar il buon vino dal tuo vassello.*

vv. 827-840

*DOTTORE: Poffare la nostra ragazza, stiamo in tono, è rosso, è pungente, frizzante.*

*PANTALONE: Un gocchetto ancora, mio caro fratello, non vuoi, ché mi lava un dentello.*

*PEDROLINO: Pastore, questo modo di farlo uscire fuori dal suo cocchiere è uno stento, e questo clo clo mi muove la stizza, lascia che per trovare la velocità [lett. 'spedizione'] col mio temperino io gli farò nella pancia un buchetto.*

*DOTTORE: O poveraccio me, fuggiamo, fuggiamo, brucia tutto il paese, e arrostitiamo!*

*PEDROLINO: Sono morto.*

*ARLECHINO: Aiuto, aiuto [lett. salva, salva].*

*PANTALONE: Ohimè il fuoco.*

v. 779: scuccunén

*scoconare*, cioè togliere il cocchiere alle botti, vd. *unbung* in J. FLORIO, *Vocabolario italiano e inglese, etc*, London, Holt & Horton, 1690]

v. 782: ghirlinghin

gioco di tirare a indovinare, cfr. G. G. BAGLI, *Proverbi, usi, pregiudizî, canti, novelle e fiabe popolari in Romagna*, Imola, La Mandragora, 2006, pp. 125-126].

v. 786: uva grillona

uva grillo, tipo di uva bianca.

v. 841: strino:

da *strinare*, 'bruciare, ardere'.

v. 758: *saggia donna*

l'appellativo di 'saggio' in genere implicava una sapienza anche di tipo magico (si pensi alla leggenda medievale di Virgilio, il saggio per eccellenza, nei panni di mago); a mo' di curiosità, si può ricordare che *sagefemme* in francese è la levatrice, ossia una categoria femminile 'materna' spesso accusata di stregoneria.

v. 761: *Bacco e Verturno*

l'uno divinità greco-romana del vino, l'altro dio etrusco legato al cambio (*vertere*) delle stagioni, sposo di Pomona.

v. 766: *dubitate*

etimologicamente, dubitare nel senso di 'temere'.

v. 767-768: *Se... magnificenza*

come già Bernetta prima, anche Pantalone ora si sforza di complimentare degnamente la loro salvatrice, con iperboli esagerate, come questo paragone tra la generosità di Ismenia e quella divina. Le maschere comunque si dimenticano in fretta della maga, concentrandosi sulle prelibatezze del banchetto.

vv. 796-799: *sì che... grand error*

torna, con più evidenza, il motivo della nostalgia per la patria, quindi del rimpianto per aver scelto la vita arcadica.

vv. 808-809: *onde... crede*

come sempre, Bernetta mette volentieri in evidenza gli aspetti più provocanti e allusivi della propria corporeità.

v. 813: *griego o marzemin*

pregiati vini italiani, come promesso da Ismenia: un vino rosso tipico del nord-est italiano, il Marzemino, famoso anche per essere citato dal Don Giovanni di Da Ponte/Mozart (II, 15), e un vino bianco dolce, il Greco di Gerace o di Bianco, di origine meridionale. Cfr. T. HOHNERLEIN-BUCHINGER, *Per un sublessico vitivinicolo: la storia materiale e linguistica di alcuni nomi di viti e vini italiani*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 19-21, 27-28 e sgg., 87-94.

vv. 814-815: *Ecco... coppa di fin cristallo...*

stride, in questo e nel successivo scambio tra il pastorello e Pantalone, la differenza di linguaggio, dove il pastorello adopera un linguaggio aulico, letteralmente impreziosito di metafore, rispetto alla foga di bere delle maschere.

didascalia: *nell'atto... scena*

la didascalia sembra suggerire la tempistica e modalità scenografica tecnica per come far comparire le fiamme, non tanto il motivo dal punto di vista della trama, dato che il potenziale colpo di scena della polvere da sparo non era stato anticipato, né si sapeva che era in scena: la causa dell'incendio pare risiedere semmai in un tacito gusto di Ismenia per gli scherzi di cattivo gusto, come già Lilla con i mostri mandati a Pedrolino e al Dottore. Inutile sottolineare l'anacronismo storico, in un'ambientazione così altomedievale (ma, del resto, precedente perfino alla materia carolingia, che pure qui viene vista come antecedente), che rappresenterebbe la presenza della polvere da sparo; ciò tuttavia non sembra porre un vero problema narrativo, dato che più avanti si userà un fucile direttamente in scena.

## ATTO TERZO

### SCENA PRIMA [III, 1]

- **Learco confida a Pantalone le sue speranze amoroze riguardo a Nisa.** Pantalone, scampato all'incendio, ascolta la confessione di Larco (ora Sireno) sul suo amore per la ninfa Nisa, che l'ha portato a lasciare la gloria militare per le vesti pastorali. Non appena la fanciulla sopraggiunge, Learco chiede a Pantalone di andarsene per non spaventare Nisa, diffidente verso gli stranieri (come tutti gli abitanti d'Arcadia).

#### vv. 20-28

*PANTALONE: Signore, con questa retorica da forbito cortigiano, accorto e fino, voi volete indurmi a farvi il ruffiano. Vi servirò, padrone, per l'antica amicizia che c'è fra noi, e perché ho inclinazione per queste faccende. Ma caro voi (che Dio vi aiuti), questa ragazza con cui voi avete piacere che io parli, dove ho da voltarmi per ritrovarla?*

#### vv. 43-44

*PANTALONE: Appunto va come la voglio, l'oliva è qua, spremine l'olio.*

#### v. 22: tabachìn

'ruffiano', cfr. T. BOLELLI, *L'italiano e gli italiani: cento stravaganze linguistiche*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 225; vd. alla voce *ruffiàn* in C. MALASPINA, *Vocabolario parmigiano-italiano accresciuto di più che cinquanta mila voci, compilato con nuovo metodo da Carlo Malaspina*, Parma, Carmignani, 1856-1859, vol. III.

#### v. 1: o quanto godo amico

si avvera la predizione che Filandro e, presumibilmente, gli altri membri del suo seguito sarebbero stati felici di ritrovare i servitori/maschere dell'arte («a retrovar ol princip nos padrù; / so che l'arà gran gust, / s'a' ghe menón illò sier Pantalù»). Torna per l'ennesima volta, qui a inizio terzo atto, l'insistenza sulla trasformazione da grande uomo di corte a umile pastore; si ripete anche, stavolta con un effetto parodico dato dall'accostamento tra un personaggio basso e uno alto, la topica scena pastorale in cui un pastore innamorato chiede consiglio al compagno più «saggio e veglio». Ovviamente lo scarto è innanzitutto linguistico, oltre che culturale-psicologico: Learco parla per metafore, volentieri giocate su contrapposizioni e giochi concettistici («ma un gelido timore / fa sì che non gli scuopra il foco mio»), mentre Pantalone rifiuta dichiaratamente i giri di parole eloquenti da uomo di corte («sta rettorica / da forbiò cortesan, accorto e fin») e, da bravo 'negoziatore' quale si è già dichiarato, punta al sodo, chiedendo con tono pratico se «sta putta ch'avé gusto ch'a' ghe parla, / dove m'hòio a voltar per ritrovarla?».

#### vv. 31-32 // vv. 43-44: Amor... distingue // l'oliva... l'olio:

emerge chiaramente l'atteggiamento opposto dei due personaggi: Learco confida nella sua eloquenza, mentre Pantalone si affida a un modo di dire popolare – ricordando che il ricorso alla sapienza proverbiale è tipico del linguaggio del personaggio. Cfr. P. SPEZZANI, in *Dalla commedia dell'arte a Goldoni...*, cit., pp. 27-120, specie p. 45 e sgg. («Studi sul linguaggio della maschera di Pantalone»).

## SCENA SECONDA [III, 2]

- **Nisa rifiuta le offerte amorose di Learco, tradendo la parola data.** Nisa, sopraggiunta, ascolta le ragioni di Learco, il quale, mutatosi in pastore dietro richiesta di lei, chiede ora la ricompensa amorosa che questa le aveva promesso. Nisa, che già a inizio scena parlava di un altro pastore da lei amato, nega tutto con decisione, illustrando articolati ragionamenti di stampo quasi machiavelliano sulla liceità di non mantenere la parola data. Learco resta distrutto dal rifiuto e, spergiurate tanto le sofferenze amorose quanto le vesti pastorali, medita vendetta.

### vv. 45-46: Amene... orrori

l'inizio di questa scena, con Nisa che si atteggia a tipica fanciulla pastorale in preda a vagheggiamenti naturalistico-amorosi, stride fortemente con la parte finale, quando la ninfa sfodera una logica assolutamente machiavelliana nel rifiutare di mantenere fede alla parola data.

### v. 65: Alcone

nome che viene dalla mitologia greca (compagno di Ercole, eccellente arciera, che abilmente uccide con le frecce solo il serpente e non il figlio prigioniero delle sue spire); in realtà si era affermato come nome tipicamente pastorale, certo grazie a opere come *Alcon*, primo nei *Carmina* di Baldassarre Castiglioni, passando anche per le *Rime* della stessa madre Isabella Andreini nel 1601, dove si nomina un Alcone pastore (*Galatea*, egloga IX).

### vv. 72-73: lanuta... laureato

ancora una volta, il discorso di Leandro si concentra sulla trasformazione da generale militare a umile pastore («contro l'uso comun de la natura / mutai me stesso in altri»), obbedendo alla legge d'amore (nel «soggettarsi al suo potente impero»); il discorso è tutto intessuto nell'opposizione tra prima e dopo, tra vita militare e pastorale, arrivando a fondere i due stili in immagini ossimoriche per meglio rendere lo scarto tra le due identità. Learco, allo stesso tempo, pretende di diritto la ricompensa, secondo una logica che, per quanto incardinata nella prassi cortese, la forza e vede la 'mercede' amorosa non un dono libero della donna, compiaciuta del servizio maschile, ma un obbligo, una compravendita. Forse sulla spinta di questo impulso, Nisa risponderà per le rime.

### v. 93: bombice

larva di farfalla avvolta nel bozzolo. L'eloquenza di Learco pare imprigionare Nisa, che presto però se ne libera puntando anche lei sull'eloquenza e sulla forza argomentativa.

### vv. 99-101 e sgg.: L'intenzion... tale...

le argomentazioni di Nisa sono molteplici, per quanto solo sottilmente diverse, tutte indirizzate a privare di importanza il valore della lealtà alla parola data: Nisa non è tenuta a rispettare la propria promessa, innanzitutto perché rivolta a uno straniero che osserva diverse leggi e diversi costumi, per di più probabilmente costumi immorali improntati all'infedeltà, tipica delle grandi corti; secondo una logica machiavellica che mette «l'utile» davanti a ogni altro principio, svuota di senso ogni patto destinato a non portare vantaggio; infine, l'inverosimiglianza del fatto che Learco adempisse alla sua parte di promessa, con la trasformazione a pastore, cosa che l'aveva portata a sottovalutare il valore di quel patto, arrivando a mettere in discussione la buona fede di Learco sin dall'inizio. Nisa mette in luce la degradazione nella conversione pastorale di Learco non tanto dal punto di vista sociale, quanto 'virile': «ch'un Alcide efferato / divenisse un Adone effeminato», cioè da un Ercole guerriero a un giovanetto efebico come Adone (il famoso amante

di Venere); Nisa arriva a chiedere il ripristino dello stato iniziale, con la riconversione all'identità precedente. Infine, afferma di essere già innamorata di un altro (e non, come tipico di ninfe come Lilla, votata alla castità), rendendo il suo rifiuto assoluto.

v. 143: *O femminil perfidia, atroce inganno*

stoccata misogina, qui motivata dal dolore del rifiuto, che ovviamente vede il voltafaccia di Nisa come un inganno; sulla 'misoginia' di Andreini, si rimanda all'introduzione.

vv. 148-151: *Nesso... vestito:*

Learco riprende la figura di Ercole, citata da Nisa, ricordando l'inganno che fu la base della sua morte: la moglie Deianira, gelosa della nuova amante Iole, consegnò al marito la veste del centauro Nesso, ancora intrisa del veleno della freccia che aveva ucciso il centauro, provocandone la morte. L'odio per gli indumenti pastorali, ormai sacrificio inutile ai suoi occhi, portano Learco a comportarsi come l'Orlando impazzito per Angelica, strappandosi di dosso le vesti. Learco prosegue con un'invettiva ad Amore e una supplica a Marte, pur riconoscendo anche questo soggetto ad Amore. Iniziano poi i comportamenti convulsi con cui Learco sfoga il dolore, che velocemente degenerano in una ancora latente pazzia cieca e distruttiva («pugna, fendi, ancidi, / rompi, fracassa, atterra»), argomentando «che il tutto lice, / poiché a vendetta tardità disdice».

\*\*\*

### SCENA TERZA [III, 3]

- **Ismenia si rallegra del dolore di Learco e medita la trappola del cerchio magico.** Ismenia gioisce del dolore di Learco al rifiuto amoroso di Nisa, pur sdegnandosi del rifiuto delle spoglie pastorali da parte dell'uomo; decide quindi di organizzare una trappola magica per gli amanti, disegnando per terra un cerchio magico che muta i sentimenti d'amore in odio per chi vi entra.

v. 178: *O litigio, o furore*

ancora una volta Ismenia compare contrassegnata sin dall'inizio con il 'furore': si tratta però di una reazione felice, soddisfatta per la sofferenza del suo antico nemico, generale dell'esercito nemico. Le vesti pastorali, ancora una volta caricate di un simbolismo importante, diventano un trofeo di guerra, appeso nel 'tempio' più consono, ossia la selva.

v. 188: *Questo cerchio fatale:*

qui Ismenia userà la magia secondo una concezione tipica della commedia dell'arte, ossia per generare equivoci a catena; d'altronde, la letteratura epico-romanzesca è ricca di fontane o incantesimi volti ad ottenere lo stesso effetto, cioè generare odio o, viceversa, amore a sproposito (per esempio si rispolvera l'episodio della fonte magica dell'odio, incantata dal mago Merlino, e del fiume dell'amore, tale per natura, nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, I, III, 32-42). Il cerchio è un simbolo magico ricorrente nella tradizione popolare, diffuso anche nella letteratura alta (per esempio nell'*Adone* di Marino, XIV, 240, vv. 3-4: «dentra' ampio cerchio insu la notte bruna / comincio a sussurrar magici accenti»); ghirlande incantate capaci di trasformare i sentimenti e cerchi magici fanno parte anche dei motivi ricorrenti nella commedia dell'arte, per cui si rimanda all'introduzione.

vv. 190-191: come tra... mortale

ancora una volta Ismenia è caratterizzata da un linguaggio virgiliano, pastorale di alta matrice, «latet anguis in herba» (*Ecl.* III, 93), passando ovviamente attraverso la mediazione dantesca, petrarchesca e letteraria in generale. Cfr. MORETTI, *Arcadia maledetta...*, cit.

v. 195: cacciatore

come al solito, in ambiente pastorale l'attività che per eccellenza viene vista come antitesi all'amore è la caccia (si pensi solo alle *Stanze* di Poliziano).

vv. 198-199: Mi parto... ordio

la chiusa di Ismenia, in questo breve monologo, ha un sapore quanto mai 'prosperiano', con la maga regista di scena; tuttavia, se la sua regia effettivamente governa gli equivoci e le sventure degli altri personaggi, verrà sovvertita dall'intervento di un altro mago/regista, Ruspicano.

\*\*\*

#### SCENA QUARTA [III, 4]

- **Pantalone impedisce a Bernetta di suicidarsi per amore di Arlecchino e le promette di sistemare la cosa.** Pantalone ferma Bernetta, armata di coltello, pronta a suicidarsi per la delusione amorosa subita da parte di Arlecchino; la donna gli narra le sue sventure amorose e si fa promettere da Pantalone che avrebbe convinto Arlecchino a cambiare idea.

v. 201

*PANTALONE: Suvvia, suvvia, non voglio.*

vv. 205-209

*PANTALONE: Dunque qui giù la donna nata per far progenie vorrà perdere la vita, a danno/distruzione del genere [sott. umano]?*

vv. 212-214

*PANTALONE: Ma perché questa faccenda, confidati un pochetto con Pantalone, che il confidarsi talvolta porta bene.*

vv. 240-250

*PANTALONE: Orsù, calmati, figlia mia, calmati, colombina, stizzita per la fava, ché ti prometto io di darti una grossa quantità [lett. misura] di fava capodega, e in così grande abbondanza, che ti farà diventare la pancia come un pallone. Dunque, Bernetta, lasciami dire quattro parollette a questo sordo in amore, che avrai da lui carne e sapore.*

vv. 259-266

*PANTALONE: Povera pollastrella, vorrebbe fare delle uova, e perché siano di quelle buone da covare vorrebbe il galletto da semenza. Ma lo vedo appunto là che cala giù da queste ombrose colline, con quella sua gran balestra per ammazzare orsi, sebbene spari solo ai passerotti.*



Moia

'dai, suvvia', cfr. G. DE TOFFOL, *A proposito di una recente edizione critica de La Pastoral del Ruzante*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XIX, 1, 1980, pp. 151-165: 157-158.

v. 201: *Lasciatemi morire*

la prima parte di questa scena è chiaramente un'imitazione in chiave parodica del tipico lamento rinucciniano d'Arianna, pezzo forte dell'arsenale andreiniano. Ovviamente la sproporzione comica è evidente, evidenziata non solo dal fatto che Bernetta brandisca un coltello da lavoro, ma dallo scarto tra il linguaggio retorico, quasi lirico-elegiaco, di Bernetta (dalle sfumature pseudo-dantesche: «La dolce violenza / del vostro gentilissimo discorso, / a narrar la cagione del mio cordoglio / a voi, caro signor, mi stringe e sforza») e il tono pratico di Pantalone, pur capace di diplomazia e tatto nel rivolgersi a Bernetta, tuttavia esprimendosi sempre in maniera molto esplicita, perfino realisticamente 'bestiale', nel definire la servetta una «colombina, / instizza per la fava» a una «povera polastrella» che «la vorrave far de' vuovi, / e perché i sia dei boni da covar / la vorrave el galletto da semenza».

v. 225 e sgg.: *fugace fera...*

come si vede dall'uso di questa formula, già apparsa con Lilla cacciatrice, qui Bernetta abilmente tesse il suo discorso secondo le forme, gli stilemi e i motivi tipici della pastorale (l'amante a caccia, la sua «crudeltà», il desiderio di suicidarsi), in un linguaggio altisonante che stona rispetto alla modalità con cui Pantalone riporta il discorso a livello terra terra, letteralmente 'da pollaio' (v. 259 e sgg.).

vv. 246-255: *Donca... pace*

evidente è il rilievo che Andreini dà alla capacità dell'oratore (attore) di agire per il meglio e cambiare le sorti: ovviamente, i due personaggi lo sottolineano con il proprio linguaggio, volutamente in contrasto nello scarto di registro.

\*\*\*

**SCENA QUINTA [III, 5]**

- **Pantalone ascolta le confidenze amorose di Arlecchino su Bernetta e pianifica una fuga.** Pantalone ferma Arlecchino e gli spiega la sofferenza amorosa di Bernetta, invitandolo a ricambiare i sentimenti della poveretta. Arlecchino, facendo attenzione a non essere sentito da altri, confessa a Pantalone che teme la punizione imposta dalle leggi arcadiche contro coloro che trasgrediscono le leggi, specie in materia d'amore, ma che in realtà è innamorato segretamente di Bernetta. Pantalone organizza una fuga per mare, non solo per sé, Arlecchino e Bernetta, ma anche per Learco e Filandro con le rispettive amate.

vv. 267-365

*ARLECHINO: Amore ha l'arco e ha la freccia in mano e io ho la balestra coi bolzoni, Amore ha l'ali e io ho il pennacchio nel cappello di coda di fagiolo, Amore ha gli occhi legati con la fascia, io tengo la mia fascia a un lambichetto sotto il muscolo del braccio detto il pesetto, talché da Amore a me di differenze [lett. divari] non ne trovo.*

*O signor Pantalone, che fate qui, cercate dell'erba per fare un impiastro?*

*PANTALONE: Certo, Arlecchino, sono qua cercando una radice per fare un impiastro per una ferita molto larga e profonda.*

*ARLECHINO: Se questa vostra ferita è tanto spalancata, medico zelante, mettici con una tasta [ossia un tipo di composto medicinale da applicare sulle ferite con delle bende] il pesto della agliata.*

*PANTALONE: Orsù per dirti il vero, colei che ha questa ferita è Bernetta, perché per tua cagione Amore la colpì con tale furore, che ha fatto una grande piaga in mezzo al cuore. Fratello, se tu non le dai del tuo cerotto, per prurito naturale, la poverina se la passerà male, che se non arrivavo io, se io non la ostacolavo, la infelice era qui con un coltello pronta a morire [lett. andare in bordello]. Io mi aspetto un giorno di sentire all'improvviso che si è buttata giù da una montagna o che si è annegata in mare, e tu stupido, quando lei sarà morta, invano piangerai questa bella ragazza.*

*ARLECHINO: O signor Pantalone, guardate bene qua intorno, che non ci sia qualcuno per questi confini, ché vi voglio dire una cosa nell'orecchio mentre che sia sicuro che nessun altro mi senta qui per questi verdi boschi.*

*PANTALONE: Ho finito di guardare, parla pure subito, perché bisogna andare a cena.*

*ARLECHINO: Caro padrone, per dirla in confidenza anch'io sento una grande fitta al cuore per amore di Bernetta, ma devo sopportarla con pazienza. Non conoscete la severità [lett. ristrettezza] delle leggi arcadiche? Che non vogliono che nessuno faccia l'amore, che non prenda per moglie donna di questo paese o di altra parte, quando è un forestiero, se prima non si fa accettare come pastore dal ministro del tempio di Diana, e giura di osservare tutti i costumi della gente naturale e di essere abitante di questi boschi? Questo è per l'interesse di mantenere la sua generazione, che non si confonda con le altre nazioni. E guai a chi fallisse nell'osservanza intera di questi comandamenti, ché subito non essendoci galera lo impiccherebbero. Questa è proprio la ragione, signor messere, che io non rischio di scoprire il mio amore, perciò ho dato a questa ragazza dispiacere.*

*PANTALONE: Accidenti! Ti ho inteso, figliolo, questo è un negozio che ha del stravagante, e chi ci vuole provvedere bisogna che scappi da questi confini. Tenterò io il rimedio, se gli altri di noi vorranno seguirmi, e spero nella fortuna che tutti salvi torneremo in Scozia. Fai in modo che il principe Filandro un giorno finga di andare a pescare e sulla tua barchetta conduca Lilla, Nisa con Bernetta. Learco allora, Pedrolino e tu, da uomini valenti, prendendo i remi vogherete di schiena, io che sono vecchio terrò il timone e con la bussola in mano drizzerò la prua verso la Scozia. Le donne taceranno quando si dirà loro che di ninfe, pastore e contadine debbano diventare dame e regine. Dunque facciamoci buon cuore, che forse il Cielo, già mosso a compassione delle nostre sciagure, sarà disposto a farci questo favore.*

*ARLECHINO: O caro il mio vecchietto, fate che il vostro discorso abbia effetto.*

v. 273: pesétt

*pesetto*, in veneto, muscolo bicipite del braccio, cfr. P. MARZOLO, *Monumenti storici rivelati dall'analisi della parola*, Padova, Tipografia del seminario, 1847, p. 246.

v. 276: diachilò

'impiastro', cfr. G. FALLOPPIO, *La chirurgia di Gabriel Falloppio modonese, fisico, chirurgo, e anatomico celeberrimo [...]*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1603, p. 66.

vv. 279-284: Feria... larga...fondia... tasta...

simile situazione, simile lessico, nella *Venetiana* V, 2, a inizio scena.

v. 285: pistu... iada

cfr. *La commedia dell'arte: Storia e testo* (1957), cit., vol. I, p. 257; TIRABOSCHI, *Vocabolario...*, cit., p. 62.

v. 296: *d'andar in bordello*

'morire', espressione idiomatica, vd. alla voce *male – andar da mal*, in MALASPINA, *Vocabolario...*, cit., vol. III, p. 19; vd. alla voce *pereo*, in *Vocabula latini, italique sermonis ex aureis, et optimis scriptoribus collecta ac in duos libros distributa*, Torino, Stamperia reale, 1788, p. 407.

v. 335: *mandàss de lungh in Piccardia*

espressione idiomatica, cfr. Crusca I ed., alla voce *mandare*.

v. 267: *Amor... man*

ennesima scena giocata sulla parodia di motivi lirico-pastorali. Arlecchino si propone come incarnazione di Amore, in una serie di paragoni che naturalmente evidenziano ancor più lo scarto tra il dio e la maschera. Similmente, anche Pantalone avvia il suo discorso con una metafora alta, il classico *vulnus* amoroso, descrivendo il '*furor*' autodistruttivo di Bernetta in termini iperbolici ma bassi, comici, fino a mettere fretta ad Arlecchino per il desiderio di sbrigarsi ad andare a cena.

vv. 316-317: *No... arcadiùs?*

Arlecchino confida in segreto quella che ormai è la sensazione diffusa anche tra le altre maschere, ossia la disillusione sulla vita in Arcadia, troppo rigidamente costretta dalle leggi, pur naturali, che la governano: un 'diritto naturale' che però ha perso l'innocenza edenica, nella sua diffidenza verso il mondo esterno e nello sforzo di non mescolarsi con gli stranieri.

v. 340: *quest'è... stravagante*

«stravagante» è un termine chiave, quasi metateatrale, al cuore dell'intero dramma: l'incontro tra il pensiero spiccio delle maschere e la filosofia arcadica genera una frizione straniante e insieme vitale.

vv. 341-342: *besogna... confini*

la reazione di Pantalone alla confidenza di Arlecchino è quella, molto concreta, di architettare la fuga dall'isola, anche a costo di rapire, nei fatti, le ninfe e strapparle alla loro comunità; ennesima stoccata misogina, con il commento sulla convinzione che per convincerle basterà, a cose fatte, corromperle con la prospettiva di nobiltà e ricchezze. La soluzione architettata è quanto mai antipastorale, poiché non prevede una lotta o un sacrificio in Arcadia, ma la fuga dall'Arcadia stessa - un '*antitòpos*', considerando che semmai la terra pastorale è classicamente meta degli esiliati politici (qual è, negli antefatti tragici, Ismenia).

\*\*\*

## SCENA SESTA [III, 6]

- **Tirinto (Filandro) e Lilla si confessano il proprio amore, ma cadono poi preda del cerchio magico di Ismenia.** Tirinto e Lilla si incontrano e, se Tirinto riconosce Lilla che già da tempo ama, Lilla capisce che è lui l'uomo che andava cercando, innamorata senza sapere di chi. Quando i due stanno finalmente per abbracciarsi, cadono preda della magia del cerchio di Ismenia, che inizialmente impedisce loro di avvicinarsi ma che viene

neutralizzata da incantesimi inversi di Lilla; alla fine però Tirinto cede alla magia malefica e ripudia Lilla, che se ne va, affranta e pronta al suicidio, sempre fedele all'amato.

v. 369: *il sole... nasconde*

il corteggiamento fra Tirinto/Filandro e Lilla/Ermilinda è condotto in linea con i motivi lirici più comuni, sulla filiera di metafore continuate di tradizione illustre, rimodulate in conformità con il rispettivo mondo di provenienza e abito mentale: il principe paragona Lilla a elementi caratterizzati dallo 'splendore', tanto naturale (sole, raggi, stelle) quanto artificiale (gioielli, ricchezze); Lilla resta nei confini della caccia e della mitologia pastorale, attraverso il confronto con Adone e implicitamente con Amore «arciere» (richiamato nella scena subito precedente da Arlecchino, con stridente contrasto!), oltre alla metafora continuata della caccia; i due poi stipuleranno una «pace» (ancora una volta torna il lessico giuridico-politico, per quanto ormai assuefatto alla tradizione, non solo lirica, della guerra d'amore; più specifici, in tal senso, i giochi sull'erario e i tesorieri) e adotteranno l'immaginario l'uno dell'altra, Lilla scoprendo i 'tesori' del proprio petto, Tirinto rallegrandosi per aver trovato la 'fera fugace', Lilla – che a seconda del contesto riveste il ruolo della preda o della cacciatrice. Torna così anche la lezione guariniana dell'amante come *fera (non) fugace* («questa, questa è colei / ch'ho seguita fugace»), stavolta usata propriamente secondo il modello del *Pastor fido*.

vv. 385-394: *Questi è... pace*

ulteriore conferma che, se Tirinto cova già da tempo l'amore per Lilla, seppur probabilmente da lontano, Lilla finora ha amato, dopo l'intervento diretto di Amore, in maniera letteralmente 'platonica', senza un oggetto preciso in mente, riconoscendo solo ora di ardere proprio per Tirinto (apparentemente Ismenia ha avuto conoscenza di tale situazione prima ancora della figlia stessa). La realizzazione colpisce Lilla quasi come una folgorazione mistica, trovando la bellezza ideale incarnata in un essere umano, scoprendo «in terra un paradiso». Si noti anche come il modo di parlare dei due innamorati si costruisca in maniera simile (prima un periodo ipotetico all'insegna dell'iperbole sulla bellezza sovrumana dell'amato/a, coronato da espressioni quasi di dolore, poi il riconoscimento avviato dal deittico).

vv. 404-405: *sovrumano... forza*

Lilla, probabilmente dotata anche lei di poteri magici, intuisce subito che qualche magia è all'opera, identificandola significativamente come una forza che agisce contro 'natura', inserendosi quindi in quel tipico contesto pastorale per cui il dilemma al cuore dell'Arcadia è lo scontro tra onore e natura, leggi e amore.

v. 407: *dèi superni*

se poi il mago Ruspicano in un certo senso causerà un ammutinamento delle squadre infernali obbedienti ad Ismenia, adoperando e volgendo contro di lei le sue stesse armi, qui Lilla cerca di contrastare i poteri inferi della madre con l'aiuto delle forze celesti.

v. 414: *Mida novello*

nel mito, re che morì di fame dopo aver ricevuto, paradossalmente, il dono di mutare in oro qualsiasi cosa toccasse; qui la metafora è la povertà materiale di Tirinto, umile pastore, rispetto alla 'ricchezza interiore' portata dall'amore di Lilla.

v. 427 e sgg.: *Furiosa baccante...*

al di là del solito anacronismo culturale (uno scozzese che invoca Erinni e baccanti), il lessico del discorso 'maldicente' di Filandro/Tirinto si configura come simil-ismeniano, sin dalla solita parola chiave in posizione incipitiaria, «furiosa», seguita da termini che sottolineano non solo la colpa 'lasciva' di Lilla (*perfida*, su cui si è già discusso, *lussuriosa*, *libidinoso*, *lascivi*, *disonesti amori*), ma anche il carattere di giustizia vendicativa e di indignazione («giusto sdegno») rispetto

alla slealtà e natura infida delle donne (si ricordi che Ismenia aveva invocato «giusta vendetta / contro la figlia disleale e infida», II, 1): a parlare, insomma, è chiaramente la magia di Ismenia. Al commento affranto di Lilla sull'infedeltà maschile in generale, Tirinto risponde con l'ennesima invettiva misogina, incentrata sull'infingardaggine e sulla 'finzione' delle donne, evidenziata dall'anafora di «son» a inizio verso.

v. 428: *Frine*

nome di famosa etera greca (anzi, soprannome, di natura antifrastica: 'rospo').

vv. 464-465: *forz'è... rio*

inizia una serie di versi caratterizzata dall'insistito gioco verbale sul concetto e termine di *odio* (ragion per cui anche *ingrata* è meglio interpretabile in senso latineggiante, cioè 'non gradita, odiosa'), arrivando a odiare di odiarla perché richiede pur sempre una forma di relazione con Lilla, fino al paradosso conclusivo di odiare per pietà, nel senso di *pietas* religiosa, invocando ancora una volta la solita triade già incontrata: in un certo senso, anche qui serve a indicare il potere di amore, e *contrario* sulle labbra di un amante che è costretto a dire l'opposto di quanto pensa. Interessante porre a confronto tali versi con un famoso precedente di questo tipo di incantesimo, con la fonte dell'odio e dell'amore in Boiardo, nell'*Orlando innamorato* (I, III, 32-42 già richiamate): anche questa un artificio magico creato ad hoc da una figura magica, nientemeno che Merlino, per ostacolare due amanti inopportuni (Tristano e Isotta), in Boiardo si insisteva, ovviamente, sull'incredibile trasformazione dell'amore in odio («Questa fontana avea cotal natura, / che ciascun cavalliero innamorato, / bevendo a quella, amor da sé cacciava, / avendo in odio quella che egli amava», ott. 34), legato, come qui, a temi lirici petrarcheschi quali la vanità della bellezza femminile e la viltà dell'amore in se stesso, oltre all'idea di amare/disamare come trasformazione perfino dell'essenza stessa («E seco stesso pensa la viltade / che sia a seguire una cosa sì vana; / né apreza tanto più quella beltade, / ch'egli estimava prima più che umana, / [...] / E tanto nel voler se tramutava, / che già del tutto Angelica odiava», ott. 36), oltre alla metafora continuata, sempre già petrarchesca, del calore/freddo («pien di sudore il principe Ranaldo; / ed invitato da quell'acqua viva / del suo Baiardo dismonta di saldo, / e de sete e de amor tutto se priva; / perché, bevendo quel freddo liquore, / cangiosse tutto l'amoroso core», ott. 35): infatti tale coppia antitetica, se in questa scena, più avanti, viene solo messa nei termini astratti di luce solare/pioggia, quando Tirinto rinsavisce e, in lacrime, si pente di aver cacciato la splendida Lilla, nella scena seguente viene pienamente sfruttata da Arlecchino e Bernetta, che invece direttamente 'giocano con il fuoco', il calore e il gelo dei loro sentimenti. La reazione di Lilla agli insulti è quella, solitamente lirica (e antidantesca), paradossale, dell'amore che cresce nonostante e quasi grazie alla forza del rifiuto. Incapace di «disamare», Lilla pensa a una sola soluzione possibile, quella classica delle eroine pastorali: il suicidio.

v. 499: *stupido*

'stupito, confuso'. Non solo Tirinto non era consapevole delle proprie azioni mentre inveiva contro Lilla: anche dopo la sua memoria resta vaga, intuendo solo vagamente che un qualche sortilegio all'opera abbia provocato la sua ira, per incanto «bestiale» (cioè che toglie il raffinemento dell'amore e riconduce a uno stato neoplatonicamente antecedente, bestiale appunto, in una riduzione parodica dell'itinerario neoplatonico di eros ficiniano), e l'allontanamento di Lilla, il 'sole', come individua un'aulica perifrasi astrologica («e se tra verdi fronde, / eclitica mutando / in zodiaco di fior giasì rotando»). Si noti come, se nella prima parte del 'discorso maldicente' di Tirinto erano prevalsi versi brevi, a indicare l'improvvisa esplosione concitata dell'ira «bestiale», poi leggermente più 'distesi' nella seconda parte del discorso (più argomentativa nello spiegare le ragioni dell'odio), qui l'alternanza tra versi brevi e lunghi si fa più evidente, sottolineando lo smarrimento altalenante di Tirinto, confuso, capace solo di riconoscere, dall'odio e dal «furore», l'intervento della maga Ismenia – a Filandro è quindi nota l'opposizione

dell'ex regina inglese alla sua relazione con Lilla, che invece non ne discute esplicitamente, almeno non a quest'altezza nel dramma.

v. 523: Atalanta

figlia del re d'Arcadia, figura mitica di cacciatrice cresciuta nelle selve, abilissima e svelta (già sinopia per la svelta Silvia tassiana o le amazzoni eroiche dell'epico-cavalleresco): per disfarsi dei molti pretendenti, mise le proprie nozze come premio in palio ad una gara di corsa, chiedendo però la morte dei concorrenti sconfitti. Ippomene, sinceramente innamorato, chiese aiuto ad Afrodite/Venere, che gli fornì delle mele d'oro, dal giardino delle Esperidi, con cui distrarre la principessa dalla corsa, permettendo ad Ippomene di arrivare primo alla gara.

vv. 542-545: Vanne... Citerea

prima si era parlato solo di tempio in generale, se non tempio dedicato a Diana. Sappiamo già che l'isola, a dispetto del culto locale riservato alla casta Diana, è votata a Venere: l'ambientazione nel contesto di una festività è tipica della pastorale, anche perché permette di concepire verosimilmente l'adunanza di più pastori, in genere solitari, necessaria per le ragioni della scena. Volendo per forza individuare una data per questa festività (alquanto oziosamente, trattandosi di un topos più che di un'esigenza narrativa), si potrebbe forse pensare a Venere Verticordia (da *vertere* e *cor*, cioè "colei che cambia, fa volgere i cuori"), celebrata alle calende di aprile, coincidendo così con le indicazioni astronomiche di inizio primavera date nel prologo. Cfr. RICCÒ, *Ben mille pastorali...*, cit., p. 35 e sgg.

\*\*\*

**SCENA SETTIMA [III, 7]**

- **Pantalone va a chiamare Bernetta per farla parlare con Arlecchino, che intanto canta un suo componimento.** Pantalone, convinto Arlecchino a dare una possibilità a Bernetta nonostante la paura delle leggi aradiche, va a chiamargli Bernetta. Rimasto solo, Arlecchino si tiene occupato cantando una composizione poetica su Amore.

vv. 551-593

*PANTALONE: Insomma, per concludere, Arlechino, se non dai soccorso a Bernetta, io la vedo spacciata, perché ha per amor tuo un dolore troppo grande. Vuoi far a modo mio, dalle la possibilità che ti parli e aspetta qui, che te la porto adesso.*

*ARLECHINO: Come, o mio padroncino, volete altro da me? Andate e tornate, che io mi trattengo qui. Andate pure, e trovate quella furbetta, quella cui voglio più bene di quanto non ne voglia al priore del nostro consiglio; perché, a dispetto dei pastori, delle ninfe e di Diana, se lei mi viene dietro, le voglio dare un bacino con tutto il resto [lett. con l'aggiunta, con il commento].*

*PANTALONE: Orsù, io vado e torno fra un pochino [giozzetto, lett. 'un gocciolo, una goccia'], e ti porto risposta, quando anche non trovassi Bernetta.*

*ARLECHINO: Andate pur, e tornate, che io vi aspetto, nel frattempo io farò qui da me composta una contemplazione su quel furfante di Amore, che mi dà una passione così crudele.*

*Amor (secondo quello che si dice) è un ragazzetto,  
che ha l'ali, e vola come fa un uccello,  
porta l'arco e la faretra piena di quadrelle,  
e ha gli occhi fasciati nel fazzoletto.*

*Io se vi devo dire la mia opinione sincera,  
senza dar fede alle ciance di questo e quello,  
concludo che Amore non può essere un bambinetto,  
e ve lo proverò con questo concetto.*

*Già sono trentacinque anni, un mese e un giorno,  
che mia madre pisciava dietro il pagliaio,  
e io con questa occasione ne uscì fuori.*

*Che lui fosse al mondo un pezzo prima di me,  
mio padre disse, ch'Amore gli fece sposare  
dieci anni prima mia madre (puttana di me...!).*

*Ma viene qui la mia Aurora, io sono il suo Titone, perciò voglio prenderla in braccio, di modo  
che Apollo non mi minchioni.*

v. 553: *spedìa*

da *spedio*: 'spedito, espedito, sbrigato, spacciato', o in lessico volgare 'criminale, giudicato, sentenziato, espedito', insomma 'condannato a morte', BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 612.

v. 578: *Carcàss*

'faretra', cfr. G. B. MANCARELLA, *Linguistica romanza*, Bologna, Zanichelli, 1978, p. 181.

v. 585: *me màder pissava dré ol paiàr*

espressione idiomatica allusiva, cfr. *Il fiore della lirica veneziana*, cit., vol. I: *Dal Duecento al Cinquecento*, p. 285; G. DOSSENA, *I luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi: Italia settentrionale*, Milano, Sugar, 1972, p. 86.

vv. 551: *In somma... Arlechin*

si tratta di una scena di passaggio, curvata a riempitivo musicale: Pantalone riprende le fila del suo discorso con Arlecchino, che finalmente accetta di vedere Bernetta – da notare che, per quanto siano tutti servi del principe, Arlecchino e Bernetta si rivolgano, secondo tradizione, a Pantalone come loro 'padrone'. Mentre Pantalone va a chiamare la servetta, Arlecchino occupa il tempo nello stesso modo con cui l'abbiamo visto entrare in scena, cioè cantando composizioni 'di farina del proprio sacco'.

v. 576: *Amor... ragazzétt*

Già prima Arlecchino rifletteva sull'aspetto di Cupido, paragonandolo al proprio: anche qui il *concetto*, la riflessione 'poetico-filosofica', sarà legata a ricordi biografici personali di natura basso-realistica (scopriamo tra l'altro l'età di Arlecchino, circa trentacinque anni!). Questa poetica «contemplaziù», quasi tutti versi tronchi con rime spesso alternate, è ovviamente una presa in giro della madrigalistica di stampo amoroso.

vv. 590-591: *Ma ol... Titon*

Aurora, divinità dell'alba, con il suo amante Titone. Nella mitologia greca il sole (Helios), di cui è patrono il dio Apollo, svolge spesso una funzione di delatore, gettando letteralmente luce sui peccati nascosti perfino degli dei: rivela per esempio a Vulcano gli amori clandestini di Venere e Marte.

\*\*\*

## SCENA OTTAVA [III, 8]

- **Anche Arlecchino e Bernetta si confessano il proprio amore, ma cadono preda del cerchio magico di Ismenia.** Come già Tirinto e Lilla, anche Arlecchino e Bernetta si incontrano e si dispongono a godere del loro amore; ma la magia del cerchio magico entra in azione e causa il rifiuto di Arlecchino verso Bernetta, che, indispettita, dichiara di avere già in mente un altro pretendente con cui sostituire Arlecchino. Appena la donna se ne va, Arlecchino rinsavisce e si dispera, correndo subito all'inseguimento di Bernetta.

### vv. 597-642

*ARLECHINO: Cuor mio, questo tuo parlare liquido fa sì che mi calmi e vada in manna e zucchero, e poiché i piedi mi si incespicano finisco per cadere in terra, se non mi abbracci e mi reggi, di modo che mi appoggi al tuo petto bianchissimo come la vite all'albero, e qui, fra queste erbe tenere, stamperemo nuovo Amore alla dea Venere.*

*Ah, biscia scodellera, scorpiona, salamandra, tarantola, serpenta, coccodrilla crudele, rospa scarpera. Ah, volpe ingannatrice, ah cinghiale selvatica, lupa divoratrice, orsa goffa ma agile, dunque furba smaliziata, tu mi hai ridotto qui da solo, e poi ti avventi addosso a me, per togliere la castità a un povero giovane? Dunque tu pensavi che un cacciatore, forse anche il più per bene che si trova iscritto nella scuola di Diana, si lasciasse ingannare da una puttana? Dunque un bravo pescatore, sempre bagnato d'acqua, sempre inzuppato d'acqua, pensi tu che non si difenda il petto e il cuore dalle fiamme d'Amore? Dunque un uccellatore, come sono io, che tutto il giorno inganna (con la rete, e con la canna [di fucile]) gli uccelli goffi e gli scaltri, tu vorrai credere che sarà così stupido da lasciarsi intrappolare nel tuo palmone? Butta via questi pensieri, goffa, sempliciotta, matta, balorda, scema, ignorante, zuccona, donna inetta, rimbambita, stupida, ignara, ubriaca, buffona, tonta, perché se tu mi dai ancora fastidio, con un pugno ti scasso tutta la testa.*

### vv. 673-746

*ARLECHINO: Costei se ne è pur andata? Si è finalmente tolta di qui, da farmi andare tutto il cervello di volta? Perché io ho altro nell'umore che i suoi amori lascivi; io caccio, pesco, caccio uccelli, e si lascino andare le donne al bordello. La mia capanna che mi sono fabbricata è il contrassegno della mia inclinazione, perché è tutta tessuta e sostenuta da ossa di tigri, di leoni e di balene, è fasciata e coperta da pelli di animali presi in mare e nei boschi; ha poi intorno al tetto invece dei merli una nobile corona di teste di leoni, di orsi e pantere, lupi, tigri e cinghiali, di balene, coccodrilli, orche e delfini con altre teste di mostri marini. Su in cima al camino fa degna vista una testa di cervo con due grandi corna che sono lunghe un palmo più di cinque braccia. La porta dell'entrata è una gran bocca di balena aperta, i sedili della casa o i bancali sono pure tutti teste di vari animali. Le spalliere delle stanze sono fatte in maniera nuova, perché al posto di velluto o tela d'oro è tutta di penne di uccelli di più colori. Cosicché questa abitazione si può chiamare la Grande residenza della gran Testa di caccia, che per essere sovrano dei cacciatori i fiorentini lo chiamano il Capoccia.*

*Ohi ohi il mio cuore, ohi il polmone, ma che freddo, ma che fuoco ho io nella pancia? Dunque questi due contrari possono abitare dentro lo stesso contenitore e in un medesimo tratto, come fanno nel mio corpo appunto adesso? È pur vero che lo provi trovandomi in uno stesso tempo e crudo e cotto. Ah, che questa novità mi toglie fuori di me, che non so più quello che io faccio*



*o dica. Ma dove è la tua amica, Arlechino ignorante, e dico la tua Bernetta così gentile? Tu l'hai lasciata fuggire, tu l'hai lasciata scappare, quando era venuta (come si dice) per seminare dentro al tuo pianto il riso. È andata via di tirata, è andata via arrabbiata, e per sfogare l'umore, e per farti dispetto, forse avrà trovato un nuovo amante. Perciò sebbene io abbia fatto la sgarberia di farla fuggire via, il gran bene che le voglio non mi concede che io sopporti che ora un altro sia delle mie regalie/ricchezze fatto erede. Dunque la voglio cercare finché non la trovo e a quello che sarà con lei, se io non ho spada né pugnale da potergli far del male, gli trarrò alla gola una fune filata nella Mascarella, contrada di Bologna, fatta di un'erba che ha una tale virtù che fa perdere subito la parola.*

v. 606: *Ah bisca scodelera...*

inizia il solito elenco di stampo bestiale. La 'biscia scodelliera' è la targaruga, fuor di metafora una donna lenta e stupida (G. CARACAUSI, *Arabismi medievali di Sicilia*, Supplementi al «Bollettino» del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, diretti da Gabriella Alfieri, voll. 6-7, Palermo 1983, p. 225). Botta è un rettile a metà tra rospo e rana, ritenuto velenoso (vd. Boccaccio, *Decameron*, IV Giornata, fine della novella VII).

v. 610: *scarpera*

forse legato a *scarpar*, 'calzolaio', aggettivo presumibilmente derivato da espressioni come «Le to scarpe le par dó sabe», in dialetto bisiacco (in Veneto, vicino Gorizia); o magari *scarpegna* per *scorpena*, 'rospo di mare'. Cfr. S. DOMINI, A. FULIZIO, A. MINIUSI, G. VITTORI, *Vocabolario fraseologico del dialetto bisiac*, Bologna, Cappelli, 1985, p. 389 e 412.

v. 615: *cavestra*

da *cavestro*, 'scapestrato, scellerato'.

v. 617: *borri*

'saltare addosso', cfr. L. LUCIANI, *Vocabolario del dialetto di Carrara (continuazione)*, «L'Italia dialettale», XXXIX, 1976, pp. 253-378: 368; *Folengo e dintorni*, a cura di P. Gibellini, Brescia, Grafo, 1981, p. 133; L. CARBONE, *Facezie e dialogo de la partita soa*, edizione critica a cura di Gino Ruozzi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989, p. 95.

v. 633: *palmón*

«vergone», «legno guernito di paniuzze per pigliare uccelli», vd. alla voce in P. SPADAFORA, *Prosodia italiana, ovvero l'arte con l'uso degli accenti nella volgar favella d'Italia*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1703, p. 387.

v. 638: *bambalona*

'rimbambita', cfr. *Rime di Francesco Petrarca col commento di G. Biagioli*, Milano, Giovanni Silvestri, 1823, vol. II, p. 287, vd. anche *bamboleggiare*.

v. 639: *zornia*

con senso forse osceno (*ciornia*), cfr. G. B. PICOTTI, *Nuovi studi e documenti intorno a papa Alessandro VI*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», V, 1951, pp. 169-262: 260, n. 98; con valore più generico di 'stupido, balordo', in bolognese, vd. R. A. STAMPA, *Contributo al lessico preromanzo dei dialetti lombardo-alpini e romanci*, Zürich, Max Niehans, 1937, p. 137.

v. 639: *nesciazza*

spregiativo, da *nescia*.

v. 700: bancàl

sui bancali, cfr. B. BETTONI, *I beni dell'agiatezza: stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 181.

v. 702: spallér

spalliere, «painted panels used to decorate various rooms [...] commonly made of fabrics», cfr. KATHERINE A. MCIVER, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580: Negotiating Power*, Aldershot (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2006, p. 156.

v. 704: in pe

‘al posto di’, cfr. A. PERI, *Vocabolario cremonese italiano*, Tipografia Vescovile di Giuseppe Feraboli, 1847, p. 429, alla voce *pe*].

v. 729: scorrozzada

*scorozzar*, ‘corrucciare’, vd. T. FOLENGO, *Studi e testi*, a cura di L. Corti, Pisa, Libreria del Lungarno, 1994, p. 200, cfr. ID., *Theophili Folengi vulgo Merlini Cocaii opus Macaronicum notis illustratum [...]*, Amsterdam [ma Mantova], Joseph Braglia, 1768, p. 19, «vox a plebecula nostra usurpata, et significat irata ab etrusca voce scorucciata», e *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, 2 voll., dal vol. II, *La Venexiana*, pp. 493-553: 503.

v. 730: sborràr

‘sfogare’, *Lessico etimologico italiano (vol. VI)*, a cura di M. Pfister, Wiesbaden, L. Reichert, 1999, pp. 1127, vd. <https://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/schweickard/lei/pubblicazioni.html>.

v. 743: susta

‘funè’, cfr. P. MONTI, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como con esempi [...]*, Milano, Società tipografica de’ classici italiani, 1848, p. 312.

v. 594: Ecco il mio bel cocomero

questa scena è una ripetizione in chiave abbassata di quella già vista per Tirinto/Filandro e Lilla, nella solita struttura a catena tipica della commedia dell’arte e nel sentimento parodico del dramma. La parte iniziale, con l’incontro affettuoso tra i due innamorati, è qui molto più breve, dato che Arlecchino e Bernetta non sprecano molte parole e concetti astratti, restando nell’ambito di paragoni allusivi piuttosto concreti, basso-realistici («Ecco il mio bel cocomero, / ch’unito a la mia indivia / in salata saria saporitissima»), cercando subito il contatto fisico («e qui fra st’erbe tenere / nov’ Amor stamparem a la dea Venere»).

vv. 597-598: Cor... destempero

se Tirinto aveva chiuso la scena con le immagini del sole oscurato dalle nubi cariche di pioggia, ora torna e si rafforza l’idea di liquido nella metafora continuata fresco/caldo, qui tinta di allusioni sessuali.

v. 622: una puttana

qui lo scarto rispetto a Filandro, che con lo stesso concetto in mente aveva parlato di ‘Frine’, è palese. Interessante anche come qua il ruolo del cacciatore sia invertito: nella coppia ‘alta’ è Lilla la cacciatrice, mentre nella coppia ‘bassa’ troviamo Arlecchino.

vv. 623-626: Donca... d’Amor?

torna la metafora liquido/caldo, stavolta in chiave negativa. L'invettiva si chiuderà con la solita sfilza elencativa di insulti, fino alla minaccia finale, perfino violenta, «con un pugn a' te scazz tutta la testa», certo impensabile in bocca a un vero pastore.

vv. 645-646: Così... fui

Pantalone aveva agito da mediatore per conto di Bernetta, che qui crede di essere stata ingannevolmente illusa dal veneziano. La replica stizzita di Bernetta, per niente in linea con quella delle amanti pastorali (non il suicidio, come Lilla, e nemmeno la malignità di una Corisca), è quella di volersi cercare un altro amante, ed è anzi Bernetta a riprendere il gioco verbale dell'odio, «ch'in odio aspro e mortale / ho tant'amor cangiato». Anche la reazione di Arlecchino sarà originale, meditando di uccidere il rivale in malo modo.

vv. 673-710: Costiè.... capocaccia

l'invettiva dell'amante maschile dopo l'allontanamento dell'amata qui si dilunga più che nel caso di Tirinto, in un gusto elencativo che dagli insulti misogini passa ai vanti virili delle prede di caccia, in una versione 'agreste' del Capitan Spavento, sempre con gusto spiccato per un folto bestiario animalesco.

vv. 712-715: mo... punt

torna la metafora continuata freddo/caldo, stavolta unita con un accenno alla teoria degli umori nel corpo, la cui temperanza reciproca garantisce salute e il disequilibrio invece uno stato di malattia. Qui in realtà, giocando ovviamente sul topos petrarchesco, la contrarietà interna indica lo stato paradossale di Arlecchino, che ha mostrato di odiare chi ama.

v. 743: Mascarella

probabilmente via nel centro storico di Bologna, strada maestra che conduce alle porta della città, cfr. <http://www.originebologna.com/home/mascarella>.

\*\*\*

### SCENA NONA [III, 9]

- **Gara di canto fra Pedrolino, Pantalone, Lilla, Nisa e il Dottore.** Le fanciulle e le maschere decidono di passare il momento più caldo della giornata facendo a gara di canto, con il Dottore come giudice. Lilla, che partecipa per ultima, con il suo canto fa addormentare tutte le maschere, che su ordine di Lilla vengono poi portate via da degli spiriti.

vv. 747-787

*PEDROLINO: Care ninfe gentili, vogliamo stare qui in riposo, sediamo in questa erba fresca e cantiamo qui fra noi qualche canzone.*

*PANTALONE: Sì, sediamo tutti, e al suono del grillo canterà ognuno il suo madrigalino.*

*DOTTORE: Su ben, chi canta e chi dirà la più bella avrà il titolo onorato di maestro di cappella. Io non occorre che concorra perché, sebbene io conosca il contrappunto, ho perso la voce nel passare i monti. Pantalone lui che è vecchio avrà gran caduta a fare il basso; Pedrolino sarà sicuro nel cantare la parte del soprano, alla maniera che gli insegnò suo padre. E voi (se vi accontentate) farò il giudice, e darò il giudizio ben fondato, perché (come*

sapete) ero dottore. Su ben, che si dia dentro, uno di voi sia il primo, Nisa o Pedrolino, Lilla o Pantalone, che io per giudicare starò qui a sentire.

PANTALONE: Voglio dire anche io (se mi date luogo) un piccolo parere. Non sarebbe proprio meglio (per non mostrare di usare parzialità nel dare la precedenza) mettere in un bossolo i nomi di ciascuno e che la sorte decida?

DOTTORE: Mi piace l'idea; l'unica cosa che può guastare un pochino è che non c'è penna, carta o calamaio. Come faremo dunque i bigliettini?

PEDROLINO: Non ci vogliono queste cose, viene molto più chiaro a mettere il fuscello.

vv. 791-870

DOTTORE: Giacché l'avete confermato voi due giovinette, adesso lo metto, è qui in questo pugno ed è conciato pulito; oh dunque ciascuno scelga un dito. Tocchi ognuno quello che gli pare, la condizione è questa: chi avrà il filo di paglia sia primo a cantare; io tutte le dita andrò nominando, mentre le andrò toccando. Orsù cominciamo: Lilla prende [lett. toglie] il grosso [il pollice], Nisa quello di mezzo [il medio], Pantalone ha preso l'anulare, il nostro Pedrolino ha preso il mignolino, e certo l'ha riconosciuto (guarda qui), la ventura è toccata a lui. Canta ora di garbo e fatti onore, giacché la fortuna ti ha fatto il favore.

PEDROLINO: Io canto, su state zitti [oppure, senza la virgola: su queste ragazze], ché Pantalone dirà come io ho detto.

*Le ninfe di questa Arcadia sono davvero belle,  
sono garbate figliole!*

*Nisa e Lilla infine sembrano tra le stelle  
proprio la luna e il sole.*

*Se Amore volesse  
che io eleggessi*

*la più graziosa  
per me amorosa,*

*Nisa direi,*

*Lilla vorrei,*

*senza sapere più quale a quale attaccarmi.*

*Bisognerebbe fare che ne prendessi una,  
chiudermi con lei al buio,*

*e che non sentisse parlare nessuna,*

*ma così a caso comunque*

*allungassi la mano*

*e quella che toccassi*

*subito via*

*fosse la mia,*

*l'altra che resta*

*un gran dolore*

*mi darebbe sempre nel cuore,*

*cosicché io concludo Amore,*

*se mi vuoi piacere, se mi vuoi bene,*

*dammele tutte e due, che mi spettano.*

DOTTORE: Ma cancaro, Pedrolino, sei un gran poeta e un musico eccellente! O via messer Pantalone, date ben principio alla vostra canzone.

PANTALONE: Suonate pure che comincio, e adesso l'onore vendo.

*Leggiadre figliole*

*belle e pulite,*

*mi apparecchio*

*(sebbene sono vecchio)*

*con la mia voce*

*roca e noiosa/fastidiosa  
a dire le lodi  
di due che godono  
di gentilezza  
e di bellezza  
il primo posto in questa Arcadia tranquilla,  
una si chiama Nisa e l'altra Lilla.  
Nisa in effetti  
sol ha un difetto  
che lei non ama,  
chi lei solo brama;  
Lilla al contrario  
ha pensier vario/diverso,  
che il suo amante  
ama di cuore.  
Nisa però  
gradirà il suo  
Sireno così spronato da buon istinto  
e Lilla sposerà il suo bel Tirinto.  
Io ora dall'amore vinto  
di tutte due per essere straziato,  
divento con due Elene un Menelao.*

*DOTTORE: Davvero, Pantalone, che non credevo che dessi canto così buono!*

vv. 908-914

*DOTTORE: Accidenti! Sei brava [lett. 'garbata'], io mi auguro un'innamorata, perché vorrei condurti con me una notte a fare una graziosa serenata. Orsù, non c'è più nessuno se non Lilla che abbia da dire la sua: bella ninfa, di', su, ché ascolto di cuore.*

vv. 933-935

*PANTALONE: Mi viene sonno.*

*PEDROLINO: Io sbadiglio.*

*DOTTORE: E io mi distendo.*

v. 785: bagàie

lett. 'bagagli', C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Faenza-faience "Bianchi" di Faenza*, Ferrara, Belriguardo, 1996, p. 407.

vv. 800-804: al gross... manvìn

per i soprannomi delle dita, cfr. E. MARANESI, *Piccolo vocabolario del dialetto modenese*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1869, p. 57; *mur'tal* sta per *muritale*, lett. 'il (sott. 'dito') coniugale, maritale'.

v. 868: slanegàò

da *deslanegarse*, cfr. I, 2.

v. 750: e cantém... canzù

la scena pare priva di valore ai fini dello sviluppo della trama, anzi, quasi slegata dalle vicende: solo Nisa accenna al fatto di aver rifiutato il corteggiamento di Learco, ma della Lilla pronta a suicidarsi dopo lo scontro con Filandro non resta traccia. Si tratta di un pezzo di bravura canora,

inserito esplicitamente a motivo di ‘ricreazione’: come sempre, Andreini cerca di presentare i momenti musicali in maniera narrativamente verosimile, qui nel contesto di una gara canora tra i personaggi – *tópos* bucolico-pastorale per eccellenza, cfr. G. GERBINO, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, New York, Cambridge University Press, 2009.

v. 752: al son del gringolin

la natura diventa parte dell’apparato musicale, così come il pastore o la ninfa vincitore avrebbe riportato il titolo di ‘maestro di cappella’. La terminologia dei ruoli che segue in realtà è molto precisa: Pantalone è un basso, Pedrolino un soprano (voce femminile!), il Dottore professore esperto di contrappunto, in merito al quale si possono ricordare alcune osservazioni di Luciano Mariti (*Il comico dell’Arte...*, cit., pp. 144-145): «È per effetto di un’inclinazione a pensare in contrappunto, e non di un generico baroccheggiare, che Andreini riesce a concertare la ‘diversità’ delle voci e nelle voci: il canto, la recitazione modulata e il parlato quotidiano, il tono alto medio basso e infimo, la parola squisita e la volgarità, con vertiginosa rapidità di mutamenti. [...] In realtà, si trattava di cogliere la complessità contrappuntistica del reale, la quantità di verità relative che si contraddicono, incarnata in una serie di ‘io’ che si chiamano personaggi e restituita dai loro punti di vista in movimento. Era quel relativismo che nell’età del pensiero apodittico e dogmatico solo il teatro – proprio perché capace di narrare attraverso un tipo di composizione non unilineare, equivalente a quella musicale – poteva sperimentare».

Interessante il fatto che questa formula, «al son del gringolin», compaia già in una poesia molto in voga nel Cinquecento, incentrata sulle avventure sessuali di un servo, *Quand le gril chante au son du gringolin*, simile ad un componimento poetico per musica italiano attribuito a Filippo Azzaiolo, *Quando la sera canta il griolin* (ne *Il primo libro de villotte alla padoana con alcune napolitane a quatro voci intitolate Villotte del fiore*, Venezia, Gardano, 1557). Cfr. J. BROOKS, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, pp. 42-43 e sgg.; J.-A. DE BAÏF, *Œuvres complètes: Œuvres en rime. Les amours. (Notices, notes et index)*, Parte 2, Volume 2, ed. critique avec introd., variantes et notes sous la dir. de Jean Vignes, Paris, Honore Champion, 2010, p. 837.

vv. 779-780: l’imbossolar... sentenza

imbossolare significava estrarre a sorte i nomi scritti su pezzetti di carta da un vaso chiamato bossolo; tuttavia, nell’idillica Arcadica (e certo non nell’Alto Medioevo del VI-VII secolo) non esistevano gli strumenti per scrivere, «ch’al n’iè penna, carta o calamar», perciò devono ricorrere a un altro modo di sorteggio.

v. 787: buschetta

«gioco che si fa quando uno pigliati tanti fuscilli, o fili di paglia non eguali quanti sono i giocatori, li tiene in modo che non si veda se non una delle due testate, dalla qual parte tutti ne cavan fuori uno, e vince chi toglie il fuscillo maggiore, o minore, secondo che da prima si è stabilito», A. PAGANINI, *Vocabulario domestico Genovese-Italiano con un’appendice zoologica*, Genova, Gaet. Schenone, 1857, p. 190.

vv. 813-870: Nisa... in bon

il canto di Pedrolino e quello di Pantalone sono di natura galante, in onore delle due fanciulle, per quanto quello di Pedrolino, pur partendo con toni aulici, si traduca poi in un tono scherzoso abbastanza basso. Pantalone cerca di descrivere invece il carattere fondamentale delle due donne, ma pare quasi scambiare l’una per l’altra, attribuendo la mobilità dei sentimenti, tipica di Nisa, a Lilla, che invece è quella che, almeno a inizio storia, non ama nessuno e brama solo ‘se stessa’, il proprio svago, la caccia (indizio di autoerotismo che avvicina Lilla ad altre protagoniste andreiniane come la Florinda di *Amor nello specchio*); anche Pantalone giunge comunque alla stessa conclusione galante/basso-realistica di Pedrolino, con un buffo tentativo di elevazione mitologica: «Mi mo da l’Amor vinto / de tutte do, per essere slanegào / devento con do Lene un

Menelao». Il Dottore fa comicamente eco a questi canti con i suoi complimenti iperbolici («gran poeta e un musich eccelent!»), che portano Nisa a trincerarsi, un po' ironicamente, dietro falsa modestia, e a restare sulla loro lunghezza d'onda, ricambiando i complimenti nella prima parte del suo 'madrigalino', nella seconda descrivendo la situazione caratteriale/narrativa, cioè difendendo il proprio comportamento verso Learco/Sireno con la scusa di aver messo alla prova il suo affetto, spergjurando alla fine sulla propria lealtà (lei che aveva predicato a Learco la giustezza nel non rispettare le promesse date!, «Amor, non sarà mai / ch'io contradica a quant'ora confermo», vv. 905-906; servirà l'anello magico di Ruspicano per farle cambiare idea sul povero Learco).

v. 924: d'Amor l'incanto...

il canto di Lilla, sugli incanti d'Amore che apportano riposo e diletto, ha un effetto soporifero (Morfeo era la divinità greco-romana del sonno). Ancora una volta («due fiata scherniti già gli abbiamo», v. 960), Lilla si muove per fare uno scherzo alle maschere con l'aiuto della magia tartarea (quindi materna, in opposizione a quella celeste invocata contro il cerchio magico della madre), qui chiamando degli spiriti in proprio aiuto.

## ATTO QUARTO

### SCENA PRIMA [IV, 1]

- **Arrivo del mago Ruspicano, alleato degli scozzesi, e fondazione del tempio d'Amore.** Il mago Ruspicano, alleato del re scozzese Aidano, arriva in Ibernica in groppa a un ippogrifo, pronto a sconfiggere l'ostile Ismenia. Come primo gesto di scorno verso l'ex regina inglese, Ruspicano fa erigere un tempio dorato in onore d'Amore da degli amorini, il cui canto è seguito da un balletto finale dell'ippogrifo.

#### Didascalia: *Ruspicano mago, con un ippogrifo a lato*

sull'identità del personaggio, in particolare affiancato dal «volante destrier del duce Astolfo», specie rispetto al modello ariostesco già esplicitamente richiamato, si rimanda all'introduzione.

#### v. 1: *gelati monti*

formula che ricorre in tre opere tassiane, sempre legata al concetto di lontananza o di confine estremo: ne *Il mondo creato* (III, vv. 480-481, vd. T. TASSO, *Il mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 77), «a i più lontani ed ultimi Biarmi, / intra que' suoi gelati orridi monti»; nelle *Rime* d'occasione o d'encomio (T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, vol. I, p. 840), «il mio signor, da' suoi gelati monti / così lontano e da' lor alti abeti»; infine, prevedibilmente, nel *Re Torrismondo* (IV, v. 6), «oltre gli estremi e più gelati monti». Il senso dell'informazione non è quindi (sol)tanto geografica quanto letteraria, ponendo la partenza di Ruspicano da un luogo lontano e quasi inaccessibile ai comuni mortali; volendo forzare la veridicità geografica, si sta probabilmente parlando delle *Highlands* scozzesi.

#### vv. 5-6: *l'arte [...] fenice*

Ismenia stessa era stata caratterizzata, nell'argomento, come esperta nell'«arte di Zoroastro»: sulla somiglianza e sul contrasto tra i due personaggi, si rimanda all'introduzione. Ruspicano, qui e anche più avanti al momento dello scontro decisivo con Ismenia, mostra perfino disprezzo e derisione verso i poteri magici dell'ex regina inglese e «le fattucchiere / di quest'ardita e scelerata vecchia», implicando che la magia, come la politica, sia affare da uomini, ragion per cui lo scopo primo di Ruspicano è «atterrare, annichilar gl'incanti» di Ismenia – per quanto nella chiusura del dramma il lieto fine coinvolgerà anche la regina inglese, che non sarà una preda da sfoggiare nel 'trionfo' di Ruspicano, «conducendo costei legata innanti», ma anzi promessa sposa allo stesso re scozzese.

In effetti, con tutt'altri toni, pensava che la magia fosse una pratica maschile anche Lucrezia Marinella, autrice de *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli uomini* (Venezia, Giovan Battista Ciotti senese, 1601 [1600<sup>1</sup>], p. 245, nel capitolo *Degli uomini incantatori, magi ed indovini*, dove ricorda anche i passi di Petrarca e Ariosto che si sono già richiamati in merito all'arte di Zoroastro), nel contesto della *querelle des femmes* seicentesca, sottolineando «che i primi inventori dell'arte magica, e delle tacite invocazioni de' demoni, o con la sordida bocca espresse, sieno state gli uomini; è cosa appresso ad ognuno notissima, né già si ritrova (leggansi tutte le storie) che le donne simili arti inventassero: ma turno eziandio pochissime, che dopo, che forno da' maschi ritrovate a quelle attendessero. Fu inventor dell'arte magica Zoroastro, come si legge in tutti gli ottimi storici [...]». Edizione moderna in L. MARINELLA, *The nobility and excellence of women, and the defects and vices of men*, ed. and trans. A. Dunhill, Chicago, University of Chicago Press, 1999; P. MALPEZZI PRICE, C. RISTAINO, *Lucrezia Marinella and the "querelle des femmes" in Seventeenth-century Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Certo qui va distinta la magia bassa, popolare, delle 'fattucchiere', rispetto alla magia alta, naturale, demoniaca, praticata da uomini, in genere di alta condizione. Cfr. F. BARBIERATO, *Nella*



stanza dei circoli. *Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002.

v. 6: fenice

uccello mitico che, bruciando al termine della vita, risorge dalle proprie ceneri: già diffusa come simbolo cristologico, l'immagine fu particolarmente cara all'intero Barocco (a campione: nella *Gerusalemme liberata* tassiana si nomina due volte, nell'*Orlando furioso* tre; nel *De gli eroici furori* di Bruno quindici; nell'*Adone* mariniano sette), e in particolare ad Andreini, e non solo Giovan Battista, che pure usa l'immagine in molte sue opere (*Amor nello specchio* I, 3; *Li duo baci* II, 8; *La Maddalena lasciva e penitente* III, 8-9, cfr. pp. 32-33 dell'introduzione di Rossella Palmieri all'edizione moderna; *Lo schiavetto* I, 4; *La turca* IV, 5; *La Florinda* V, 2; *La sultana* III, 2; *La centaura* nel prologo e II, 11, III, 2, 4; *Le due comedie in comedia* II, 2; *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*, V, 9; e anche nell'*Olivastro* del 1642 e nella *Ferza*, nel *Teatro celeste*, o nella *Cinque rose del giardino di Berico*, 'Rosa prima'), ma anche, in riferimento alla madre Isabella, «unica Fenice nel sapere», nelle paterne *Bravure del Capitano Spavento* (Venezia, Vincenzo Somasco, 1624, p. 13). Sulla fenice in Andreini, considerazioni sparse ma ugualmente preziose si trovano nella tesi di dottorato di BRAGATO, *La drammaturgia sperimentale...*, cit., pp. 195 e sgg., 265 e sgg.

v. 11: campi de l'aria

torna questa formula epica, già incontrata nel prologo, a materializzare l'immagine del volo.

v. 21: ricovrò

Ruspicano sta parlando di Filandro, che si era salvato dal naufragio approdando sulle coste irlandesi.

v. 37: fabrica sublime

'edificio alto', con *sublime* probabilmente da intendersi in senso più che altro etimologico.

v. 46: simulacro della morte:

'simulacro' in genere sta per statua, ma qui forse vale per 'apparenza' di morte, dato l'aspetto orrido e la scritta minacciosa della roccaforte di Ismenia.

v. 56: un bel tempio dorato

in una specie di gesto contro-colonizzatore, alla tetra roccaforte di Ismenia, chiusa e minacciosa, Ruspicano oppone un tempio d'Amore dorato, aperto a chiunque cerchi rifugio; in chiusura di scena sarà lo stesso Ruspicano a sottolineare il valore antitetico delle proprie azioni e opere rispetto a quelle di Ismenia. Si noti che il tempio è dorato «perché mantiene in sé l'età de l'oro», riallacciandosi quindi alla tradizione del coro dell'*Aminta*, in cui tipica dell'età d'oro era la «libertade» (ribadita anche dal canto degli amorini, sotto) in amore.

Didascalia: Qui... partiranno

la didascalia, oltre a essere stranamente precisa nel porre il tempio sul lato destro, introduce l'ennesimo momento canoro-musicale 'verosimile', il canto degli amorini; ulteriore sigillo musicale di stampo musicale è l'aria per il balletto dell'ippogrifo, momento completamente gratuito, che chiude la scena («balletto a l'aria»).

\*\*\*

## SCENA SECONDA [IV, 2]

- **Pantalone e Arlecchino si stanno confrontando in merito alla loro delusione sull’Arcadia ibernica, quando arriva Pedrolino, inseguito da Learco, impazzito d’amore per Nisa.** Mentre Pantalone e Arlecchino si stanno ancora una volta apertamente lamentando della loro situazione in Ibernia, sopraggiunge Pedrolino, trafelato, inseguito da Learco impazzito, di cui Pedrolino riporta il discorso, fraintendendone le parole.

vv. 91-167

*PANTALONE: Pedrolino mio caro, se ti devo dire il vero da gentiluomo, io non vorrei mai essere venuto in questa spiaggia deserta, dove fra mostri, diavoli e malanni ricevo mille affronti, mille travagli e brighe, cosicché piango e prego il cielo che me ne liberi.*

*PEDROLINO: Signor messere mio bello, l’aver qui tutto il giorno attaccate alle natiche queste bestie selvagge mi pare un grande tormento e un grande flagello; questi spiriti maledetti che mi fanno tutto il giorno scherzi e paura fanno sì che io salti in rabbia e io rabbioso mi sbatta, come l’uccello selvatico nella gabbia, e se continuano per molto, finisco per spiritarmi o diventare matto.*

*ARLECHINO: Io a dire il vero, fratelli, in questo luogo arcadico ebbi per un bel pezzo un buon periodo perché ho rifuggito di fare qui l’innamorato, anzi avendo il pensiero solo di portare a spasso il bracco qui in questi boschi per prendere dentro la rete i leprotti, ancora per la campagna a prendere i merli con la balestra, il vischio e la ragna, mi occupavo anche di pescare per canali, fiumi, valli e il mare, e in queste simili faccende ho sempre condotto la mia vita serena, lontano dai travagli, fastidi e pena. Il diavolo ha portato infine che Bernetta si innamorasse di me, e cominciasse a morirmi dietro [lett. a farmi dietro la matta], cosa che fu la cagione per cui mi trovai con voialtri intrappolati quando quei satiracci ci avevano legati; per cui fra queste paure, fra incanti e stregonerie che fanno qui queste genie, io di questa Arcadia sono stufo in tal maniera di pastori e ninfe che ho mandato a cagare [lett. nel buco del cesso] Diana, Venere e il suo Amore.*

*PEDROLINO: Guarda, guarda.*

*PANTALONE: Che diavolo sarà questo?*

*ARLECHINO: Qualche altra diavoleria; io mi rifugio qui sotto.*

*PANTALONE: Fammi spazio anche per me, caro fratello.*

*PEDROLINO: Aiuto, aiuto [lett. salva, salva].*

*PANTALONE: Pedrolino, io sono salvo, vieni, stammi qui davanti, e dimmi, che novità è questa, che viene a turbarci per questa foresta?*

*PEDROLINO: È il generale Learco, che gli è venuto a mancare [lett. gli è calato/diminuito] il cervello, e così è divenuto furioso in una maniera tale che va di giorno e di notte ficcandosi per i boschi e per le grotte, e così si butta addosso a tutti coloro che trova, e dà loro dei colpi nel viso, calci e morsi, cosicché ognuno per fuggire da questo imbestialito si nasconde e perfino si tuffa nei canali.*

*PANTALONE: Ma com’è successa questa cosa? Chi l’ha conciato a questo modo [lett. foggia], il povero figliolo?*

*PEDROLINO: Io non lo so, so che grida tutto il giorno: “Nisa, togliti la camicia, mostrami una tettina, voltami, Nisa, il petto, non la schiena”. Senti che appunto viene là gridando; buondi, buondi, fratelli, io mi allontano.*

v. 116: chialòndena:

avverbio di luogo tipico del pavano in *-ondena*, L. L. CARROLL, *Language and Dialect in Ruzante and Goldoni*, Ravenna, Longo, 1981, p. 92.

v. 120: ragna

rete con maglie per la caccia di uccelli, cfr. Crusca I ed.

v. 138: bus d'ol chigadór

*bus del chigador*, espressione volgare tipica della commedia dell'arte, cfr. I. PACCAGNELLA, *Parodie linguistiche (tra pavano e bergamasco)*, in D. DELLA TERZA, G. FERRONI, GIOVANNA GRONDA, I. PACCAGNELLA, G. SCALISE, *Ambiguità del comico*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 81-116: 90; C. CONTI, *Partenza di Carnevale*, in *La commedia dell'arte: storia e testo* (1988), cit., vol. IV, p. 37; cfr. D. ISELLA, *Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, p. 149.

v. 141: Qualch'oter trentapera

'diavoleria' (si credeva che il diavolo avesse trenta paia di corna), cfr. G. CRUCIANI, *Virgilio Verucci Da Norcia: commediografo del Seicento*, Arrone, Thyrus, 2004, p. 205).

v. 155: sgrugnù

«colpo dato nel viso colla mano serrata», Crusca III ed.

v. 93: mi... vegnùo

ennesima conversazione sulla delusione delle maschere nella vita arcadica: qui l'elemento decisivo per il rifiuto di vivere in Ibernia è dato dalle recenti esperienze di incontri con mostri, satiri e spiriti, seppur finora sempre concluse in scherzo, senza vero pericolo.

v. 113: perché... morùs

Arlecchino specifica che in realtà la sua vita arcadica è stata felice finché si è dedicato solo alla caccia (e qui rischia di partire l'ennesimo elenco vanaglorioso delle prede di caccia): l'elemento di disturbo è stato immesso dal corteggiamento di Bernetta, «matta» d'amore, momento in cui hanno avuto inizio anche «incanti e stregarie». Arlecchino coglie insomma il problema al cuore della vita arcadica, la questione della liceità d'amore; la sua conclusione però è un rifiuto assoluto, comicamente iperbolico e volgare, ripudiando parimenti «de pastor e de sgninfe, / sì che Diana, Vener e 'l so Amor / ho deposta ind'ol bus d'ol chigadór».

v. 151: e sì... maniera

ancora una volta, «furioso» definisce una passione eccessiva che porta ad una follia o almeno ad un comportamento irrazionale della persona colta da furore. In Andreini, in genere, il 'furore' per eccellenza è quello amoroso. Qui Learco ricalca il modello ariostesco di Orlando impazzito di gelosia per Angelica, dal comportamento «bestiale», sicuramente filtrato attraverso la lezione della follia di Isabella Andreini, per cui si rimanda all'introduzione.

v. 162 e sgg.: Nisa, cavate la camisa...

dal discorso che poi si ascolta nella scena seguente, direttamente in bocca a Leandro, si capisce che le maschere hanno frainteso il senso del discorso pur folle di Leandro, ovviamente in direzione lasciva e volgare, che serve a predisporre lo spettatore/lettore da un lato a percepire il comportamento di Learco come folle, dall'altro ad ascoltare anche il suo discorso folle 'vero' attraverso il filtro comico già incontrato nella scena precedente, questa.

\*\*\*

### SCENA TERZA [IV, 3]

- **Pantalone, Arlecchino, Pedrolino scappano da Learco, folle per il rifiuto amoroso di Nisa.** Learco insegue le maschere, terrorizzate dalla sua follia violenta, inveendo contro Amore e contro Nisa, che gli ha imposto ingannevolmente di diventare pastore, vestendo umili vesti, per poterla sposare, salvo poi rifiutarlo mancando alla parola data.

vv. 169-171

*PEDROLINO: Vedilo che viene, fratelli, vedilo, vedilo là, si salvi chi può.*

vv. 173-176

*PANTALONE: E voglio fare buon viso a cattivo gioco [lett. trarre del buono, sott. dalla situazione] siamo [sott. qui] per servire al mio padrone.*

*PEDROLINO: Per obbedirvi, e più, o poveretti noi!*

*ARLECHINO: Io sono tutto vostro, comandatemi se posso.*

vv. 193-195

*PANTALONE: Ferma, ferma.*

*PEDROLINO: Lascia, lascia.*

*ARLECHINO: Basta, basta [lett. non più, non più].*

### v. 182 e sgg.: Cavati la camisa...

questo è il vero discorso che prima Pedrolino aveva parafrasato in maniera completamente sbagliata, volgarizzandolo ma anche, in un certo senso, scoprendo le mire amoroze del generale, da lui stesso freudianamente rimosse. Per quanto il discorso di Learco non rientri nel caso di vera e propria follia verbale alogica e sconclusionata cui assistiamo nella *Pazza d'Isabella* o anche, pur per finta, nel primo atto della *Centaura*, certo si nota una caduta di registro, con il ricorso a parole basse («canaglia») e modi di dire comuni con lessico popolare («[...] pigliate / de la zizania seminata il frutto»): il grande generale Learco è ora costretto a far «guerra» a dei poveri servitori, ridotto a uno stato «bestial», come aveva anticipato Pedrolino nella scena prima. Momento davvero tragicomico: da un lato la follia distruttiva di Learco, dall'altro i lazzi di paura delle maschere in fuga.

\*\*\*

### SCENA QUARTA [IV, 4]

- **Il mago Ruspicano, sopraggiunto, fa rinsavire Learco e lo elegge suo campione nella battaglia contro Ismenia, donandogli in cambio un anello magico per far innamorare Nisa.** Ruspicano ferma la follia di Learco e racconta le vicende dal suo punto di vista, spiegando come, attraverso un incontro con il sovrano degli inferi, sia

venuto a sapere della loro situazione in Ibernia. Li informa che Ismenia cercherà di contrastarlo, scegliendo per suo campione un satiro, Ulfone; a sua volta Ruspicano elegge come proprio campione Learco, cui dona come arma una clava appartenuta a Ercole e un anello magico, in grado di far innamorare Nisa.

vv. 200-205

*ARLECHINO: O onorevole uomo barbuto, adesso sei proprio stato la nostra fortuna, perché questo furioso ci maltrattava tutti, con schiaffi, calci e pugni, e per esempio [lett. segnale] a me mi ha rotto la faccia.*

vv. 207-221

*PEDROLINO: Accidenti se pesa!*

*ARLECHINO: Non volete che sia pesante, se è soldato: tutti i soldati sono pesanti, perché si mantengono a discrezione in casa di questi e quelli, e senza discrezione si riempiono le budella; oltre di ciò ingoiano dobli, ongari [ossia un tipo di moneta, ducato d'oro ungherese] e zecchini, acciòché non siano levati loro dagli assassini; cosicché, fratello, se adesso facciamo fatica a sollevare da terra costui, che è il capo maggior dei soldati, è perché ha la vescica piena d'oro.*

*PANTALONE: Pedrolino? Arlecchino? Guardate bene/State attenti, mi pare che stia rinvenendo.*

vv. 242-246

*ARLECHINO: Di grazia, caro signore, voi che avete autorità/potere di rendere gagliardo, fate che la mia Bernetta pigrissima con un sussurro nel buco dell'orecchio diventi gagliardina.*

v. 312

*PANTALONE: Ohimè, che mi dite?*

vv. 356-361

*PANTALONE: Io, se vi piace, caro il mio sapiente, vi voglio stare vicino.*

*PEDROLINO: Anche io voglio seguirvi, o mio buon vecchio, perché se andassi con Learco e vedessi quel satiro maledetto, mi salterebbe la febbre e le petecchie.*

v. 210: se fa le spes

lett. 'fanno le spese', vd. Crusca III ed. «mantenere gli alimenti necessari».

v. 213: stragualza

da *stragualzare*, 'ingoiare', vd. G. VENERONI, *Dizionario italiano e francese*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1698, p. 746.

vv. 196-197: ed in virtù... pazzia:

Ruspicano cura la follia d'amore di Learco: i movimenti del generale sono simbolici delle sue vicende, con la caduta allo stato «bestiale» provocato dal *furor* amoroso, cioè una passione incontrollata, non frenata dalla ragione, e poi l'elevazione allo stato umano, ritrovando la propria identità («d'aver trovato me, da me perduto», dirà Learco) – curiosamente, con l'aiuto delle maschere, che lo assistono nel tirarsi su in piedi.

v. 200: O barbón onorànd

la presenza buffa delle maschere serve ad alleggerire una scena 'di servizio' funzionale allo svolgimento della trama, sia nello spiegare gli antefatti dal punto di vista di Ruspicano sia nel prospettare come si snoderà la storia da qui in avanti (per esempio, Ruspicano anticipa un evento

che, almeno agli occhi dello spettatore, non è ancora avvenuto, ossia l'elezione del satiro a campione di Ismenia). Qui Arlecchino, pur cercando di essere cortese, chiama il mago come un «barbon»; più avanti, in toni molto più realistici, per quanto comicamente declinati, si preoccuperà che Learco pesi troppo, perché tutti i soldati sono carichi dell'oro rubato dai campi di battaglia e dalle vittime di guerra: certo non un'immagine comune, in una pastorale.

v. 225: Così... ange

Learco torna a parlare con il tono aulico che sfoggiava prima della follia, in una metafora continuata che si elabora nel parlare a Ruspicano, dall'immagine del veleno a quella del fuoco (a differenza dell'Orlando ariostesco, che, appena rinsavito, per la confusione resta quasi zitto, pronunciando solo due parole, pregando di essere slegato: *Orl. Fur.* XXXIX, 57-60); si ricordi che anche la madre di Andreini, nella *Pazzia d'Isabella*, con il rinsavimento recuperava anche la propria eloquenza, secondo il resoconto di una rappresentazione fornito dal *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Lorenzo Gran Duchi di Toscana*, in F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll., vol. I, pp. LXXIII-LXXV: LXXV.

v. 249: t'ho già veduto altrove

Learco certo ha già visto Ruspicano, dato che questi è il mago di corte del re scozzese. Il ricordo di Learco offre il pretesto perché Ruspicano spieghi chi sia e richiami gli antefatti delle vicende («ad iscoprir ti priega / qual fia tua condizion, patria e nome»), aggiungendo informazioni preziose.

vv. 263-269: Io dal mirar... Stigi

la maggior potenza di Ruspicano rispetto a Ismenia, pure esperta nell'arte di Zoroastro, si dimostra nella capacità di far dialogare le sfere alte e basse del mondo, della magia – come il 'mago delle scene', abile nel far dialogare diverse anime e figure nello stesso dramma.

vv. 297-298: su questo... impero

Ruspicano spiega nuovamente gli antefatti dell'argomento, narrandoli dal proprio punto di vista e aggiungendo nuovi dettagli alla storia (certo una scelta inusuale, dato ormai lo stadio avanzato della storia a questo punto). Interessante notare, in controluce con l'argomento e il prologo, come l'arrivo di Ismenia sia percepito come un atto di violenza 'tirannica' in un'Arcadia caratterizzata da libertà e spontaneità: «su questo lido libero e sincero, / con tirannico impero»; anche Lilla viene caratterizzata ancora secondo i vecchi tratti che la distinguevano all'inizio, come cacciatrice riluttante all'amore, secondo la lezione materna.

vv. 334-349: Eccoti... amorosa

come tutti gli aiutanti magici delle storie fantastiche (Merlino con Artù, la maga Melissa con Ruggero...), Ruspicano fornisce armi speciali al suo protetto: armi diverse, ma che servono, fuor di simbolismo, allo stesso effetto, ossia riportare l'amore furioso sotto il dominio sano e naturale della ragione, conquistando Nisa senza impazzire da una parte e sconfiggendo il satiro (da sempre simbolo di irrazionalità e istinto erotico, nella pastorale) di Ismenia dall'altra. Le armi sono dunque un anello magico (inutile ricondurlo a un modello preciso, data la moltitudine di miti su anelli magici, di cui ovviamente quello di Angelica nei poemi epico-cavallereschi italiani è solo un esempio) e la clava di Ercole, l'Alcide (cui già Learco era stato paragonato, da Nisa stessa), apparentemente eterodossa nella folta tradizione epica di 'spade', ma qui giustificabile con il fatto che nel Barocco Ercole fosse ritenuto per eccellenza l'eroe della ragione e della virtù, della moderazione, capace di sconfiggere con la sua clava i 'mostri'. Anche nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, immagine della «virtù eroica» è proprio Ercole con la clava, intendendo, con «virtù», come si specifica nell'edizione della *Nova iconologia*, «ampliata» (Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618),

«la facoltà principale dell'animo, in atto e in pensiero volta al bene, sotto il governo della ragione, anzi è la ragione istessa» e proprio «la clava significa la ragione, che regge e doma l'appetito, perciò questa virtù è gran d'eccellenza di Ercole, però gli è attribuita la clava d'un fermo, e forte arbore, che è il quercio, il quale dà legno di fermezza e di forza», p. 568.

vv. 365-366: *poiché... sorte*

verso che serve a introdurre la scena seguente, con l'arrivo di Nisa.

\*\*\*

#### SCENA QUINTA [IV, 5]

- **Nisa, incantata dall'anello, chiede perdono e amore a Learco, cui però viene sottratta da un mostro.** Nisa, soggetta al potere dell'anello di Ruspicano al dito di Learco, gli chiede perdono per la crudeltà passata, dichiarandogli amore, che Learco è ben pronto ad accogliere, pur rimproverandola per il dolore cieco e pazzo che il suo rifiuto precedente gli aveva procurato. Al momento di abbracciarsi, però, i due sono separati dall'arrivo di un satiro, che rapisce Nisa, portandola nella prigione di Ismenia.

vv. 367-368: *Un certo*

L'anafora denuncia la situazione soprannaturale di Nisa: in maniera diversa ma equivalente all'innamoramento imposto da Amore a Lilla, anche Nisa cade innamorata per opera di un intervento sovrumano, scatenato dalla magia di Ruspicano, in un certo senso devoto a, e 'agente' per, il dio figlio di Venere.

v. 389: *quanto... t'adoro*:

giro di parole tipicamente melodrammatico-pastorale, sulla scia forse del modello di Armida che da «nemica» diventa «amante» (ma in realtà riprendendo la formulazione di un momento emotivamente opposto, quando Armida medita vendetta, irata per l'abbandono appena subito: «tanto t'agiterò quanto t'amai», *Ger. lib. XVI, 470, v. 6*), reminiscente forse dell'*odi et amo* catulliano, in quanto indica un sentimento eccezionale sin dal principio in misura e sottoposto ad estrema 'peripezia', capovolgimento di sorte, nella qualità. Si riscontrano formule identiche o simili, oltre alla prima *Maddalena*, non drammatica, andreiniana nel 1610 (canto II, ottava 14), in drammi per musica di importanti librettisti come Aurelio Aureli, ne *Le fortune di Rodope e Damira*, «drama per musica» del 1656 (III, 20) e ne *L'Antigona delusa da Alceste* nel 1660 (I, 23), e prima nel 1642 Giovanni Faustini ne *La virtù de' strali d'Amore* (III, 6), e già nella *Regia pastorella*, «favola boschereccia» di Orlando Pescetti, nel 1589 (V, 5), ma ancor prima nel 1545 con l'*Alceo*, favola pescatoria di Antonio Ongaro (che venne spesso messo a stampa affratellato con l'*Aminta* tassiana, e nel 1874, insieme anche a *Il pastor fido* guariniano e la *Filli di Sciro* di Bonarelli, venne compresa in un'unica raccolta de *I drammi e delle marine*, più volte ristampata anche a inizio Novecento), cosa che ovviamente ammicca al gusto spesso marittimo di Andreini (basti pensare ai mille giochi, contesti e sottintesi qui nell'*Ismenia* su Arlecchino pescatore). Cfr. *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012.

v. 398: *in celeste... alberghi*

oltre naturalmente al valore iperbolico liricheggiante di tale espressione, si può trovare forse implicito un sottinteso neoplatonico, dove la bellezza dell'amata in genere viene presa a figura

terrena della bellezza celeste divina, e prima tappa alla contemplazione di questa: da qui nasce una situazione tanto paradossale, agli occhi del cavalleresco Learco, da provocargli una vera e propria pazzia, «furore» delle passioni generato dallo «scompiglio» dei sensi, non più retti dal governo della «ragione», vittima di una specie di cortocircuito.

v. 405: più fiero... belva

si è citata poco sopra una *Maddalena* di Andreini: nella *Maddalena lasciva e penitente* Rossella Palmieri (p. 235 dell'edizione moderna), sulla base di Silvia FABRIZIO-COSTA, *Les pleurs et la grâce: la Maddalena de G. Andreini*, in *Théâtre en Toscane: la comédie, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles* textes réunis et présentés par Michel Plaisance, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes - Paris, Diffusion, CID, 1991, pp. 113-156, sottolinea come si ispiri fortemente alla pazzia ariostesca di Orlando anche la follia di Sanson, pretendente di Maddalena nell'omonima opera andreiniana (specie nella versione del 1617).

v. 405: fiero  
'feroce'.

v. 405: ircana belva

ircano cioè proveniente dall'Ircania, antica regione persiana; in genere la formula più stereotipata per questo tipo di situazioni è «tigre ircana» (per esempio nella *Ger. lib.* XVI, 57; ma anche nel *Sacrificio* di Beccari I, 1 o nell'*Ercole* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, XVIII), diventata espressione idiomatica per 'figura insensibile, crudele'.

v. 413: ora... seno

la scena di riconciliazione si conclude con l'abbraccio, ossia l'unione fra amante e amato, persona che brama e oggetto desiderato: solo temporaneamente, però, dato l'improvviso intervento di un «mostro», che possiamo annoverare nella stessa categoria dei satiri, ossia in personificazioni del represso arcadico – i mostri psicologici, la corporeità satiresca –, curiosamente posti al servizio di Ismenia, che reprime ogni passione ed emozione, perfino l'affetto materno, eccetto il furore vendicativo, condannandosi alla sconfitta finale forse proprio per il cedimento a questo sentimento insopprimibile.

Importante notare la sequenza richiesta di perdono - confessione amorosa - abbraccio (mancato) - rapimento da parte del mostro (che interviene in scena sempre con un insulto iniziale verso uno degli amanti), che tornerà più volte per le varie coppie in gioco, secondo il solito schema iterativo.

\*\*\*

## SCENA SESTA [IV, 6]

- **Nisa viene rapita da un mostro agli ordini di Ismenia.** Un mostro, per ordine di Ismenia, strappa Nisa alle braccia di Leandro, che intuisce la volontà di Ismenia dietro questo rapimento; giura allora di rivolgersi a Ruspicano, promettendo liberazione e riscatto.

v. 416: aviticchiata

L'arrivo del mostro genera immediatamente un senso di stridore dal punto di vista linguistico-stilistico, con la combinazione di un lessico basso, realistico, nettamente contrapposto all'eloquio



liricheggiante dei due innamorati poco sopra, e il discorso su tematiche pastorali ‘alte’ – l’ira di Diana, la sacralità delle selve.

vv. 426-427: m’avveglio... abitatore

alla rivendicazione del mostro di agire in nome della dea Diana, Learco controbatte osservando come la natura infernale della creatura trapeli a suo dispetto; segue, come al solito, un paragone di gusto mitologico un po’ gratuito, liricheggiante, ad omaggio della bellezza di Nisa, concluso però con il ricordo dell’asservimento di Plutone stesso alle leggi d’Amore. Learco comunque deduce il coinvolgimento di Ismenia e ne profetizza la fine, per ‘folgorazione’, secondo un modulo tipico dei colpevoli d’arroganza, da Prometeo all’Armida della *Conquistata* (simile poi l’Artusia della *Maga fulminata* di Benedetto Ferrari), al don Giovanni.

\*\*\*

#### SCENA SETTIMA [IV, 7]

- **Lilla si riconcilia con Filandro (Tirinto).** Filandro e Lilla si ritrovano: Filandro chiede perdono per il comportamento irrazionale e folle di poco prima, quando l’aveva scacciata. Lilla dona il perdono e si concede all’abbraccio dell’amato.

vv. 447-457: E dove... Eccolo

l’eco nelle domande e nelle esclamazioni dei due amanti mostra la ‘corrispondenza’ tra i due amanti, entrambi sempre alla ricerca dell’oggetto amato. Si ripete lo schema appena osservato con Nisa e Learco: scena di riconciliazione, seguita a un momento di «follia», e rapimento da parte del mostro di Ismenia proprio al momento della tanto sospirata unione, anche fisica, nell’abbraccio. Le variazioni sono impostate sul ruolo degli innamorati – tocca sempre agli uomini comportarsi da «folli», rispetto ad Amore, Learco come destinatario di un rifiuto amoroso (voluto), Filandro come agente (involontario); Nisa chiede perdono, Lilla lo concede. La magia di Ruspicano rimedia alla rottura tra Nisa e Learco, quella di Ismenia l’aveva causata tra Filandro e Lilla.

v. 472: viver senz’alma

ovviamente si tratta di motivi tipici della lirica amorosa (per esempio vd. TASSO, *Le rime*, cit., vol. I, p. 374, *L’alma con voi mandai*: «L’alma con voi mandai / ne la vostra partita, / onde, se vivo pur, senz’alma ho vita»), ma è bene ricordare che proprio il neoplatonismo predicava la necessità dello ‘scambio’ di cuori tra amanti, pena la morte. Cfr. COULIANO, *Eros and Magic...*, cit.

vv. 480-481: ecco... petto mio

anche qui il momento dell’abbraccio segna l’arrivo del mostro rapitore – sebbene questo venga tecnicamente indicato solo nella didascalia iniziale della scena successiva.

\*\*\*

## SCENA OTTAVA [IV, 8]

- **Lilla viene rapita da un mostro agli ordini di Ismenia.** Un mostro, per ordine di Ismenia, strappa Lilla dalle braccia di Filandro, che intuisce la presenza di Ismenia dietro questo rapimento; promette infine liberazione e riscatto.

v. 485: folle

per quanto la parola possa sicuramente avere valore autonomo di insulto, in bocca al mostro, certo risalta il contrasto con la «follia» di cui ha parlato poco prima Filandro, vera e propria pazzia furibonda: qui forse il senso è avvicicabile, data la spiegazione dell'intervento da parte del mostro, al senso dantesco di follia come arroganza nel presumere troppo delle proprie capacità, «di goder tal donna indegno sei».

vv. 487-488: Ahi misero...

molto eloquente la reazione di Filandro, che, come già Learco, riconosce nell'accaduto la mano di Ismenia: Filandro contrappone al volere di Ismenia la forza di Amore, in una versione rivisitata dell'opposizione Diana/Venere – con la differenza che Filandro parla specificamente di 'imeneo', quindi semmai una Venere corretta da Giunone, come sappiamo. La fitta serie di interrogative retoriche comunica, punteggiata dall'anafora («ahi misero», «dunque»), l'agitazione del momento; ancora una volta risalta la contrapposizione tra prigionia e libertà, con un gioco concettistico che si espande anche a metafora lirico-amorosa per designare, a rovescio, il rapporto tra gli amanti (Lilla è prigioniera di Ismenia, perché ama Filandro; se fosse libera di amarlo, Filandro sarebbe suo prigioniero d'amore), e ancora una volta l'arma designata è una clava (motivo erculeo ampiamente sfruttato nelle pastorali anche per l'influenza del modello del senecano *Hercules furens*): non la stessa di Learco, verosimilmente, ma resta simile il sottinteso simbolico — senza contare che all'interno dell'ambientazione boschereccio-pastorale, nella sua selvatichezza primordiale, ben ci si può aspettare l'uso di armi 'primitive' come la clava, che infatti sarà anche l'arma del satiro Ulfone, nel duello contro Learco.

v. 507: noderosa

'nodosa'.

\*\*\*

## SCENA NONA [IV, 9]

- **Bernetta si riconcilia con Arlecchino.** Arlecchino e Bernetta si ritrovano: Arlecchino chiede perdono per il comportamento irrazionale e folle di poco prima, quando l'aveva scacciata. Bernetta dona il perdono e si concede all'abbraccio dell'amato.

vv. 517-521

*ARLECHINO: Cuor mio, sono tra le frasche in questo angolo, se tu mi vuoi bene di queste frasche vieni a prendere il frutto, allunga la mano, ché io sono il buon frutto, che a te, sorella, porterà soddisfazione [lett. costruito]; non sono mica un'arancia, e neanche limone, da far grinzosa la dentatura a tutti: me, mi chiamano il cedro, bel fiore dell'orto, che rinfresca la natura e le do conforto.*

vv. 527-544

*ARLECHINO: Che io ti abbia ingiuriata, non me lo ricordo; so ben che per due ore sono stato fuori di me, perso, matto e tonto, e mi trovavo smarrito in tal maniera che non sapevo se ero in stalla o nella cucina, sul tetto o giù in cantina.*

v. 518: Gaffà

da *aggaffare*, 'prendere, afferrare'.

vv. 517-536: Cor... discacciasti

il corteggiamento tra i due amanti 'bassi', qui declinato secondo la solita metafora 'vegetale' andreiniana (cfr. MORETTI, *L'archetipo del Giardiniere...*, cit.), abbonda di simbolismi lascivi, per quanto si possa intravedere in certi dettagli anche un vago richiamo letterario alto, perfino funebre («l'avrei di caldo pianto inaffiata»), come nel racconto di Boccaccio su Lisabetta da Messina, la cui pianta nata dalla testa guasta dell'amante cresce vigorosa, bagnata dal pianto della povera giovane: «Quivi con questa testa nella sua camera rinchiusasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo [...] e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava giammai. E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina e quello con tutto il suo disidero vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea. Il basilico, sì per lo lungo e continuo studio, sì per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto», *Decameron* IV, v: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 286).

vv. 539-540: son stat... balord

in toni più prosaici rispetto a Filandro, anche Arlecchino riconosce di essere stato in preda alla follia, 'fuori di sé'. Da notare che la follia e la morte erano la naturale conseguenza (vd. COULIANO, *Eros and Magic...*, cit.) della perdita del cuore donato ad un'amata incapace di ricambiare, cioè di restituire all'amante il proprio cuore in cambio di quello altrui – un invasamento mancato.

v. 547: ch'io... braccia

anche stavolta si ripete il solito *pattern*, chiuso dall'abbraccio poi subito interrotto dall'arrivo (nella scena seguente) del mostro.

\*\*\*

#### SCENA DECIMA [IV, 10]

- **Bernetta viene rapita da un mostro agli ordini di Ismenia.** Un mostro, per ordine di Ismenia, strappa Bernetta ad Arlecchino, che esplode in una serie di insulti e impropri.

vv. 551-585

*ARLECHINO: O bestia mille volte cornuta, io non ti stimo uno zero, ti sfido ai pugni, lascia la mia Bernetta, se no ti rompo il muso. A chi parlo, o briccone? Torna indietro, torna subito; o*

*che bella cortesia è questa, togliere la donna ai compagni, poi voltare loro i calcagni? Oh, se avessi le mie armi, che porto nel mio paese, come spada, pugnale, daga, pistola, schioppo, partigiana, zucchetto, manopola, rotella, schienale, costale e pettorale, so che ti avrei chiarito in maniera tale che a quest'ora saresti morto due volte. Non ho la pazienza, stavolta hai ragione tu, però con questo bastone che trovo qui per terra ti voglio muovere guerra, e ti voglio far vedere chi è un poltrone. Esci fuori di questa rocca, vieni, sciagurato, infame, briccone, furbo, mariolo, ladro, vituperoso, scellerato, insolente, importuno, arrogante, brucco beccaccio cornuto, nato da una puttana, che ti voglio rompere schiena, testa e braccia e mandare in mille pezzi tutta la brutta faccia.*

vv. 565-567: Partesana...pett

serie elencativa di armi: partigiana, un tipo di arma in asta; zucchetto, berrettino di ferro dei soldati; manopola, guanto di ferro; rotella, arma difensiva rotonda che si tiene al braccio sinistro.

v. 578: guidù

'briccone', cfr. G. ROSA, *Dialetti, costumi e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1857, p. 38.

v. 550: e... fugaci piante

anche qui, il contrasto stilistico nel discorso del mostro stride non solo perché antitetico (nel far seguire un lessico alto all'insulto iniziale: «O bifolco forfante / lascia questa donzella, / e volgi altrove le *fugaci piante*»), ma anche nell'opposizione alla lingua bassa di Arlecchino – ben diversa dall'uso linguistico di Learco e Filandro.

v. 561: Oh s'a'... arme

ennesimo momento caratterizzato dal gusto elencativo e dal *tópos* del *miles gloriosus*; segue poi una pausa 'mite' di arrendevolezza, precedente all'ennesimo elenco, stavolta di insulti contro il mostro, che gli guadagnerà l'appellativo di «temerario» per «l'estremo orgoglio», scena XI (quindi anche lui, per certi versi, dantescamente 'folle').

\*\*\*

#### SCENA UNDECIMA [IV, 11]

- **Il Dottore, sopraggiunto, ascolta il racconto del rapimento da Arlecchino e rimpiaange Bologna.** *Sopraggiunge il Dottore, che si fa raccontare da Arlecchino le ultime sfortunate vicende: entrambi concordano sulla sventura di essere giunti in Arcadia. Il Dottore in particolare rimpiaange Bologna con tutte le sue bellezze e ricchezze. All'arrivo però dei satiri, il Dottore fugge via.*

vv. 586-737

*DOTTORE: Cos'è questo, Arlecchino? Sei davvero infuriato, fai una gran sparata di villanie, io ti ho sentito lontano un miglio, e adesso arrivo e non trovo qui nessun altro che te, e dov'è dunque chi ti ha fatto ingiuria?*

ARLECHINO: *Oh, benvenuto, Dottore: toccatemi un po' il polso, caro fratello, e sappiatemi dire se questa mia alterazione basterà a farmi andar di volta il cervello? Maledetto quel giorno che fui buttato su questa Arcadia maledetta, era pur meglio che annegassi in mare, che era solo una stretta, mentre adesso non c'è giorno, ora né momento che non senta travaglio, perché questi monti e boschi sono abitati solo da bestie selvagge, e tutte le contrade sono piene di incanti e di spiriti maligni, che fanno scherzi brutti e paure stravaganti, cosicché non trovo un luogo da star sicuro. O, sentite la cagione del mio disturbo, ché direte se mi conturbo non c'ho una gran ragione. Poco fa mi incontrai con Bernetta, mia cara innamorata, la quale per un certo dispiacere [lett. disgusto] avuto da me, era arrabbiata con me, e in quel momento in cui abbiamo concluso di fare la pace e che per segno si accostava per donarmi un bacio, spuntò fuori da questo bosco un certo animalaccio, che a forza me la tirò via dalle braccia, e la portò correndo in quel torrione, dove la infelice meschina lì resta prigioniera. Io dalla rabbia e stizza chiamai fuori costui, e lo sfidai a combattere con me.*

DOTTORE: *Accidenti, povero Arlechino, hai una ragione capitale e maggiore, e a dirtelo chiaramente, sono stufo anch'io d'essere in questi luoghi. Vuoi [sott. sapere] altro, che mi auguro la mia Bologna, e quando mi ricordo del grande errore che feci ad abbandonare la torre degli Asinelli, ho passione, travaglio, scorno e vergogna. Cosa mancava a me nella mia città, non avevo io onori e parentado e ricchezze? Non avevo salute? Non ero pieno di amicizie, e non avevo proprio liti o inimicizie? In quanto al parentado, se volessi contare le parentele antiche della nostra famiglia Balestroni, ci starei dietro dall'ora mattutina alla nona. Dirò le moderne, cioè dal primo e secondo grado, e comincerò prima dal lato paterno. I più vicini a mio padre sono i Corn, Alicorn, e Cornazzan, i Cavrara, i Torrie, i Cornia, i Cornian, i Buo, i Beccadie, i Cavra, Cavriico, e Cavrian, quelli dell'Usell, i Zdrun, i Capella, quelli del Ball, e i Cazzan gran parentela. Dal lato della signora madre abbiamo i meza Vacca, i Vaccar, i Scarsella, la famiglia Ruffalda, e la Ruffina, la Troiana, Poltrona, e Brgamina. A contare le ricchezze, lasciamo stare il lettorato e i miei guadagni, e diciamo solo degli immobili, che udirai un aver d'altro che sciocco. Prima, in fedecompresso della nostra famiglia, c'è l'abitazione nobile e bella che è posta nella contrada della Baroncella; una casa in Basadonne, un'altra in Sfregatette, e due altre casette nel borgo delle Ballotte, con un prato e Chiuvare; un forno in Bocca di Lupo, e poi una casa piccina nella via della Berlino. E si godeva di più fuori della porta l'Osteria del Chiù. In immobili di campagna, ci sono questi che ti dirò a mano a mano. Un palazzo a Cazzano, con sotto due poderi e un pezzo di bosco, un buon luogo a Codalunga, uno a Veduro, con un altro a Durazzo, e un bel podere a Corniolo, acquistati da mio nonno. Abbiamo un gran paese, sotto Rocca Corneta, dove c'è una alberellata d'abete e ligustro e corniola, e un bosco di castagni, di quelli dà due per riccio, grossi e buoni. Al mio signor padre quando diventò vecchio, perché montare gli dava molta fatica, vendei un bel palazzino lassù a Montecchio; e per ridursi alla pianura, investii quel denaro in un'abitazione sotto a Bazzano. E la mia signora madre, oltre alla dote, che fu tutta in contanti, ebbe un'eredità di gran valore. Prima la casa antica dei Plizzun, che è lì dalla via Larga, una casa in borgo Mozzo, un'altra in borgo Ruffo, una cartiera [mulino da carta, letteralmente] presso il borgo Polese, e un filatoio nella Puiola Mozza, un'altra casa in via Orbaga, una in via Guazzaduro, e una bottega grande in via Clavature. Ha poi in campagna un luogo in Ficarolo, con la casa da padroni, e un buon podere fin laggiù alla Filippina, due luoghi in Fiesso, un altro a Pescarola, un campo a Lungaro, e s'ha una gran tenuta sotto Calcaro; c'ha un orto a Fossolo, un luogo a Crespellano, e un grosso podere a Panzano, chiamata la Fossa Larga. C'ha poi un bel castagneto a Montfindent, un altro alla Cavana, un luogo alla Schiappada, un bosco alla Collina, e lassù alla Cavara una fornace grande da calcina; c'ha un campo in Beccafava, e un luogo a Monte Budello, al quale confina con quelli all'Usell. Cosicché, Arlechino, intendi se avevo vantaggio a restare e godermi il mio paese, senza cercare per il mondo intrighi e pazzie. Ohimè, che bestionaccia è quella che vedo uscire là da quella torre? Addio, Arlechino, io corro.*

vv. 745-746

ARLECHINO: *Io non ti stimo un'acca, razza di becco e nato da una vacca.*

v. 630: a bona ciera

espressione idiomatica: «a bona cera», cfr. B. M. GALANTI, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954.

v. 650: in

bolognese *i ein*, 'essi sono', cfr. CORONEDI BERTI, *Grammatica...*, cit., p. XII.

v. 683: pussiòn

possedimento agricolo di dimensioni importanti, cfr. U. TOSCHI, *Memoria illustrativa della Carta della utilizzazione del suolo della Emilia-Romagna: fogli 5, 6, 7, 9, 10 e 11 della utilizzazione del suolo d'Italia*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1969, p. 60; cfr. C. CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese italiano*, vol. I, Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti, 1869-74, p. 555.

v. 693: sgarz

'riccio', cfr. C. CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese italiano*, cit., p. 334.

vv. 596-597: Càncar... Arcadia maledetta

per l'ennesima volta, siamo di fronte a una scena dove le maschere dell'arte riconoscono la fallacità della vita arcadica, tutt'altro che rifugio sereno degli oppressi o esiliati, ancora secondo virgiliana memoria («perché sti mont e bosch / sol da bestie salvadegh è abitat, / e tutte le contrad / piene d'incant e de spirt malign, / che fa d'i scherzi brutt / e stravagant pagur, / talché a' no catti un logh da stà segù»). Il racconto del rapimento, narrato da Arlecchino, è in realtà il pretesto per una gustosa tirata 'filo-bolognese' del Dottore, sulle meraviglie patrie (forse attingendo, in questa e nelle altre scene proiettate sullo sfondo bolognese, a memorie andreiniane autobiografiche, non diversamente dal Carino guariniano nel *Pastor fido* V, 1), abbandonate lasciando Bologna, messa a paragone con l'orribile Ibernica, in maniera simile a quella con cui il Dottore è apparso per la prima volta in scena – versione accademica del *miles gloriosus* («vuot altr ch'a' m'a'gur la mia Bulogna, / e quand a' m' record / dal grand error ch'a' fié / abbandunar [...]»).

v. 642 e sgg.: In quant ai parintà...

la prima parte del discorso del Dottore riguarda i propri legami familiari, fonte di prestigio. Si trovano elencati alcuni cognomi effettivamente attestati a Bologna, perfino di famiglie storicamente illustri (si possono isolare alcuni cognomi in particolare, come le famiglie senatorie bolognesi dei Beccadelli, dei Caprara; Cazzano era nome di luogo, vd. sotto) e/o cognomi giocati su motivi volgari (le corna, la capra, la vacca, donne poco per bene o non molto nobili), in base anche al DESCESI (*Dizionario etimologico-semantico dei cognomi italiani*) e a testi come *la Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne* di Pompeo Scipione Dolfi (per es. la *scarsella* è un tipo di borsa per denari, documenti, lettere ed altro).

v. 664 e sgg.: d'i stabil sol...

la seconda parte del discorso del Dottore è di natura topografica e micro-geografica, guardando alla città di Bologna e al suo contado, dove la famiglia del Dottore aveva possedimenti – altro elenco da *miles gloriosus*, qui per ostentare la ricchezza, e solo quella patrimoniale, specifica il Dottore. Difficile individuare tutte le moderne corrispondenze di questa micro-topografia. Si possono probabilmente riconoscere: via de' Fusari (Baroncella, dal nome di una chiesa omonima vicina alla strada), il vicolo Basadonne, il vicolo Sfregatette, il borgo delle Ballotte, il vicolo

Chiuvere, via Bocca di Lupo, via Berlina (oggi via Alessandrini), Cazzano (Maddalena di Cazzano è nel comune di Budrio, in provincia di Bologna), via Codalunga (poi corso Matteotti), Veduro (frazione del comune di Castenaso, in provincia di Bologna), Durazzo (frazione di Molinella, nella città metropolitana di Bologna), Corniolo (in provincia di Forlì-Cesena), Rocca Corneta (nella diocesi di Bologna), Montecchio (parrocchia), Bazzano (comune in provincia di Bologna), via Larga (oggi via Cavour) a Bologna, borgo Mozzo (via Mattugliani), borgo Ruffo (da Arruffato, via Orfeo), una cartiera (mulino da carta, letteralmente) presso il borgo Polese («[...] cartiera, situata sotto la parrocchia di Santa Maria Maggiore, presso la via Mozza, nella contrada di Borgo Polese», L. FRATI, *La vita privata in Bologna dal secolo XIII al XVII*, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 184), Puiola [forse da *plebatoio*] Mozza, sotto la parrocchia di S. Maria Maggiore, via Orbaga (strada che cominciava nella via del Poggiale), via Guazzaduro (via del Cane), la già citata via Clavature, Ficarolo (oggi in provincia di Rovigo, al confine con l'Emilia Romagna), forse una tenuta a Bologna detta della Filippina (<http://www.originebologna.com/home/strada-castiglione/famiglia-pepoli>), più varie terre del contado bolognese o in generale emiliano (Fiesso, Pescarola, Lungaro, Calcaro, Fossolo, Crespellano, Panzano), Montefredente, poi forse un ricovero coperto per le barche (Cavana da 'capanna'), Schiappada (forse una casa degli Schiappa, o un nome topografico affine a *stiappare?*), Collina (forse s. Lorenzo in Collina), Previdelli dalla Calcina, la parrocchia Beccafava, Monte Budello (Bidello), frazione di Monte Veglio.

\*\*\*

#### SCENA DUODECIMA [IV, 12]

- **Il mostro, ora accompagnato da satiri, cattura Arlecchino.** Sopraggiunge il mostro, accompagnato da satiri, a catturare Arlecchino, che si arrende e chiede come ultima grazia che un pezzo della sua carne venga dato da mangiare a Bernetta, mentre i satiri festeggiano la conquista della preda.

v. 750

*ARLECHINO: Ah brutto becco scornato.*

vv. 754-756

*ARLECHINO: Mi prenderai domani, state indietro, bestiacce matte, se no con questo rametto vi gratto il capo.*

v. 757-770

*ARLECHINO: Fratelli, avete ragione, mi dichiaro vinto, portatemi via presto, spogliatemi pur, conciatemi pur arrosto. Ma poiché è necessario che io muoia ora, fatemi almeno un piacere. Mandate quando io sono cotto una braciola della mia carne alla mia innamorata, senza dire ciò che sia, ché se mi promettete di fare così io morirò poi contento, sicuro di aver ottenuto il mio intento, che è di far entrare nella pancia un pezzo della mia carne a Bernetta, e poi d'ogni male che mi fate vi darò perdono.*

Didascalìa: gran scorreria... umili

la scena, in chiusura d'atto, ha una grande *vis* comico-realistica, quasi espressionistica, con la «gran scorreria» e il denudamento in scena, per finire con una «passeggiata per il teatro saltando».

Arlecchino, prima paragonato implicitamente agli altri due protagonisti maschili del dramma, qui torna alla sua misura consueta, più umana e meno eroica.

vv. 762-769: *Mandé... Bernetta*

la richiesta di Arlecchino risulta perfino morbosa, allusivamente erotica, lugubre e comica insieme.

vv. 779-780: *e riverenti... doniamo:*

si ripete la situazione del primo incontro con i satiri: i satiri sono servi di Ismenia, ma è Ismenia stessa a salvare le maschere dell'arte dalla loro voracità assassina – per quanto qui, invece dello scherzo del banchetto che prende fuoco, Ismenia usa vera crudeltà nella scelta di imprigionarli, pur risparmiando loro la vita. Qua Andreini inserisce l'ennesimo momento canoro-musicale e probabilmente anche performativo, danzante, «saltando e cantando», in una specie di selvatico inno di trionfo quasi 'ditirambico'.



## ATTO QUINTO

### SCENA PRIMA [V, 1]

- **Lilla prigioniera.** *Lilla si lamenta della sua condizione di prigionia, parlando da una finestra della torre dove Ismenia la tiene rinchiusa.*

#### v. 3: sepolcro di viventi

la prigione che era stata prospettata all'inizio era costituita da «sotterranei chiostrì»: una contraddizione, anche se qui forse si può interpretare in direzione simbolica – la torre è una prigione di morte, di fatto una tomba e quindi sotterranea.

\*\*\*

### SCENA SECONDA [V, 2]

- **Lilla si scontra con la madre sul suo amore per Filandro.** Ismenia disconosce la figlia, prospettandole terribili pene, per aver tradito il proprio sangue amando Filandro; Lilla ribadisce il potere invincibile di Amore.

#### v. 10: rubella figlia

tutti i principali drammi andreiniani trattano, in un modo o nell'altro, di relazioni familiari tese, dalla *Florinda* dove la protagonista nasconde il figlio al padre, che lo vuole morto in nome di una profezia sullo stampo di quella che lega Giove e Saturno, al *Nuovo risarcito Convitato di pietra* dove la madre di Don Giovanni, Lisidora, maledice il figlio per averlo troppo amato e quindi non educato con la giusta severità. Ismenia è uno dei rarissimi casi di madre in scena, una presenza che in genere è attentamente costruita da Andreini (forse su spinta della propria devozione alla figura materna di Isabella), con Lisidora inserita come elemento assolutamente originale nella vicenda tenoriana e la Centaura dell'omonimo tripartito dramma assunta a nobile protagonista – una presenza che quindi pare portare un'inclinazione tragica, o almeno tragico-elegiaca, alla trama. L'*Ismenia* presenta però un caso ancora più raro di contrapposizione tutta al femminile, tra madre e figlia, molto simili fra loro – entrambe ostili (inizialmente, almeno) ad Amore e 'virili' (Lilla cacciatrice, Ismenia dedita alla politica e alle arti magiche, «di chi regina sa come s'impere, / e maga comandar possi a le sfere», attività che, come rimarcherà Ruspicano, non rientrano fra le «donesche cure»), ben integrate in Arcadia (Lilla tra le ninfe, Ismenia fra i satiri), entrambe maghe, entrambe propense a tirare scherzi, entrambe appassionate. Lilla è «figlia rubella» perché «figlia libidinosa» – agli occhi di Ismenia, almeno, avvicinando così la loro relazione filiale al rapporto 'giocastico' fra Lisidora e Don Giovanni. Ismenia assume un tono perfino giuridico, parlando innanzitutto di colpa per aver agito «senza dovuta licenza» da parte della madre. La seconda colpa, in climax, è quella del tradimento del sangue, con l'amore verso il figlio del nemico: una passione deviata, contraria alla natura, «enorme eccesso», «ed empio», che provoca puntualmente il sentimento di «sdegno» tipico di Ismenia.

#### v. 34: premio

in senso ovviamente ironico, antifrastico, poi infatti «punizione giusta e fatale».

vv. 35-63: *Quel dio... ch'in Cielo, in terra, e ne l'inferno... amoroso e pio*

l'anafora, prima con «quel dio», poi «questi», scandisce la celebrazione del 'trionfo' di Amore da parte di Lilla, che ripete la teoria neoplatonica di Amore come forza motrice dell'universo e potere insopprimibile. La triade dei regni, già vista, oltre a essere una formula poetica ricorrente, qui si svela anche nel suo significato più arcano: il Giordano Bruno de *Gli eroici furori* (II parte, dialogo I), ripete due volte questa triade (nella variante che sostituisce all'inferno il regno del mare) nel punto in cui tratta proprio de «l'Amor che è più forte e più grande, e che ha domino supremo in cielo, in terra ed in mare» (BRUNO, *Eroici furori*, ed. Ciliberto, cit., p. 115).

Inoltre, nelle *Lettere* di Isabella Andreini (1612) si leggeva: «in Cielo, in Terra, nel Mare e nell'Inferno», I. ANDREINI, *Della forza d'Amore*, in *Lettere*, Venezia, Sebastiano Combi, 1612, pp. 22-23: 23.

v. 64: *Pria...*

Ismenia risponde a tono, sempre con un'anafora, in tono sarcastico con una serie di *adynata*, ma senza controbattere a livello teorico le ragioni della figlia, limitandosi a prese in giro e insulti («del tuo cieco dio»), senza mancare di bollare come «follia» l'ardire della figlia.

didascalia: *Ismenia finge di girsene*

Ismenia spesso recita in scena: già prima, scherzando, nell'ingannare le maschere con l'invito al banchetto, ora nel far credere alla figlia di odiarla, non «ingrata» ma anzi «gradita», con una doppia serie di anafore (recuperando anche la metafora della prigionia già sentita dalle labbra di Filandro!).

vv. 97-98. *Però... signoreggi*

a differenza della madre di Don Giovanni, Ismenia non cede alla tenerezza dell'amore materno nella rigidità di quella che ritiene la migliore educazione da impartire e nell'osservanza dei propri valori; sfortunatamente, i valori da lei sostenuti sono negativi, sterili – odio, rancore, vendetta –, e la sua inflessibilità si traduce così in un atto davvero 'tirannico'.

v. 105: *venne... mago*

Ismenia sa dell'arrivo del mago, e si comporta esattamente come predetto da Ruspicano, eleggendo per suo campione il satiro Ulfone (per cui si rimanda all'introduzione): il mago ha già messo in conto le «contramine» di Ismenia.

v. 112: *contramine*

«*contramina* diciamo aquella strada, che si fa di dentro per rincontrar la MINA, e darle sfiatatoio per renderla vana», alla voce 'mina', «quella strada sotterranea, che si fa, per andare a trovare i fondamenti delle muraglie, per mandarle in aria con polvere d'artiglieria» (Crusca II ed.).

\*\*\*

### SCENA TERZA [V, 3]

- **Ismenia elegge come suo campione il satiro Ulfone.** Ismenia chiama il satiro Ulfone, eleggendolo suo campione nella lotta contro Ruspicano; in pegno, la maga gli dona un velo d'oro.

vv. 120-122: Tartarea donna... qual istrice disceso.

ancora una volta, il lessico dei satiri si mostra basso e, al servizio di Ismenia, alto insieme: agli elogi degli appellativi, degni di un poema epico, segue un paragone molto vivo nella sua semplice bestialità. Dal tono di Ulfone risulta chiaro che Ismenia, se poi rinfaccerà il tradimento dei mostri infernali mandati da Plutone, si è invece guadagnata con la sua cortesia la devozione degli abitanti più ‘marginali’ d’Arcadia («Ulfon possente e forte, / se mai di me ti calse util e onore, / oggi appunto potrai / segno mostrar d’affettuoso core»), senza mancare di spiegare al suo campione le ragioni della richiesta, rinarrando – anche al pubblico – l’arrivo di Ruspicano dal proprio punto di vista rispetto a quello che la donna considera il «crudel pensiero» dello scozzese.

v. 154: velo d’oro

Stefano Moretti (*Arcadia maledetta...*, cit.) avvicina questo pegno magico a un altro famoso oggetto mitologico, il vello d’oro, «un “velo d’oro” che ricorda il celebre dono magico di Medea a Giasone», associazione causata dalla confusione ortografica. Forse però non è del tutto necessario interpretare così la grafia, immaginando semplicemente l’atto cavalleresco della dama che dona in pegno un fazzoletto al cavaliere suo campione.

v. 167: ecco ruoto la clava

anche Ulfone, come Learco e Filandro, è armato di clava: non simbolo di ragione, ma arma tipica di un ambiente selvatico.

\*\*\*

#### SCENA QUARTA (V, 4)

- **Marcia di Pantalone, Pedrolino e il Dottore contro la prigione di Ismenia.** Pantalone, Pedrolino e il Dottore marciano contro la torre, a suono di tamburo, in un ridicolo tentativo di liberare i prigionieri: le loro urla di sfida arrivano fino alla cima della torre.

vv. 182-229

*PANTALONE: Alla conquista, alla presa di queste care ninfette, che fatta questa impresa taglieremo la corda [lett. batteremo le scarpe, cfr. ‘battere il tacco’] alla volta del mare, dove ci aspetta la nostra navicella, e faremo presto vela verso la Scozia.*

*PEDROLINO: Poiché siamo armati, non siamo più pastori, ma bravi soldati, combattiamo adesso, e meniamo le mani contro questi satiri, razza maledetta, che ci aveva presi lì e ci voleva uccidere [lett. dare la stretta, cioè dare il colpo mortale], e se li possiamo afferrare, voglio che li scortichiamo, poi tornando in Scozia mostreremo le loro pelli in quelle parti/terre.*

*DOTTORE: Lascia pur fare a me, che se mi danno tra i piedi, questi ladri, questa genia, io voglio tartassare quella malefatta/quella maledetta [sott. genia] e se posso incontrare quel brutto farabutto che mi aveva legato così stretto, per far la mia vendetta gli sparo nell’ombelico questa freccia; e non appena l’avrò ammazzato di lungo via voglio scorticare quel corpo stravagante e farvi a tutti quanti una bella lezione sull’anatomia satiresca. Poi la sua pelle bizzarra la voglio con me ovunque andrò, che se il Cielo vuole che un giorno possa tornare alla cara Bologna voglio far congregare tutti i pelacani/conciapelli e i cartolari e*

*domandare se sanno dire che sorta d'animale sia, che so di sicuro che non coglieranno [non azzeccheranno, sott. la risposta giusta].*

*PANTALONE: Soldati, siamo alla rocca: mettetevi tutti in schiera, il dottor Balestroni sia la mia avanguardia, e Pedrolino farà la retroguardia, io sarò quello che sfiderà a battaglia, udite, che grido forte, o là, chi è guardiano di queste porte?*

v. 208: pulzon

*pulzone per bulzone, 'bolzone', tipo di freccia.*

v. 219: cartulàr

*i cartolari, cfr. A. GRANDI, *La pelle contesa*, Torino, G. Giappichelli, 2000, p. 26 e sgg.*

didascalia: *A suon di tamburo ridicolosamente armati...*

la didascalia sottolinea innanzitutto il fattore sonoro, anche se poi il discorso delle maschere è un vero e proprio dialogo sul da farsi; interessante l'avverbio *ridicolosamente*, segno che il tentativo, pur coraggioso in se stesso, ha una funzione comica, almeno dal punto di vista prettamente spettacolare, visivo.

vv. 189-199: *Daspò... band*

ennesima trasformazione dettata dall'Arcadia, madre-matrigna, che custodisce sia l'innocenza edenica sia la forza delle creature primordiali più bestiali (Arlecchino ha già descritto le «paure» che abitano le selve iberniche, poche scene addietro).

vv. 213-221: *una bella... la sia*

il coraggio ostentato dalle maschere, qui in particolare dal Dottore (con la solita declinazione accademica), assume davvero toni 'satireschi', comici. L'idea del Dottore sulla pelle de satiro, assai crudele in realtà, rimanda quasi alla vicenda iniziale della storia de *Lo polece (La pulce)* da *Lo cunto de li cunti* (1634) di Basile, dove un re emette un bando per sfidare i più grandi sapienti a riconoscere il tipo di pelle che aveva fatto scuoiare da una pulce allevata in segreto e cresciuta fino a gigantesche proporzioni.

\*\*\*

## SCENA QUINTA (V, 5)

- **Arlecchino, prigioniero, racconta gli eventi agli amici fuori dalla torre.** Alle urla di sfida risponde Arlecchino, raccontando le sue vicende fino alla sua cattura, dall'alto della torre, a Pantalone.

vv. 230-315

*ARLECHINO: Chi grida lì da basso?*

*PANTALONE: Che fai tu là, Arlecchino?*

*PEDROLINO: Come sei andato in cima a quel torrione?*

*DOTTORE: Dimmi il vero, uccellatore, sei a prendere dei rondoni?*

*ARLECHINO: Ve lo dirò, fratelli – non sono qui per mio divertimento: mi ci hanno messo a forza, e vi dirò come è andata la cosa. Io sfidai a far questione con me un certo satiraccio, che*

di forza mi levò la mia Bernetta e la portò con sé, e l'ha chiusa a chiave dentro questa rocca. Costui alla fine balzò fuori per attaccar la questione, ma non venne lui solo, da valoroso, com'ero io, ma da vigliacco poltrone chiamò una moltitudine di satiri brutti cornuti, e tutti insieme mi saltarono addosso per farmi sopruso, tutti mi circondarono e io da valentuomo mi difendevo meglio che potevo, e credimi che di sicuro (se non fossi cascato) ne avrei ammazzati una mezza dozzina, ma la mia triste sorte mi fece lo sgambetto, sicché sono cascato a terra e loro mi saltarono addosso e mi presero. Questi di sporca razza mi volevano mangiare, ma per fortuna arrivò la maga e ordinò loro che mi lasciassero stare, così mi portarono qui su in tale luogo dove sono. Dunque, cari fratelli, prendete il mio buon consiglio, levatevi da questi stradelli [cioè piccole strade], ché se costoro arrivano, vi saltano addosso e vi mangiano tutti e tre per merenda, perché non c'è la maga che vi difenda.

PANTALONE: Orsù, fratelli, [sott. facciamoci] buon cuore/coraggio, voglio che li ammazziamo, e libereremo Arcadia da queste bestie; spero che il Cielo ci aiuti in questa contesa, e quando avremo ammazzati questi satiri arroganti, torneremo in Scozia trionfanti.

PEDROLINO: In tono [ossia in posizione], in tono, soldati, stiamo pur qui a far la posta, e se costoro si accostano, saltiamogli alla vita, menando i colpi di dritto e di rovescio, e sebbene questi cornuti [sott. le] diano con i bastoni gobbuti, non possono fare del male a noi, che siamo armati.

DOTTORE: Io non ho paura, e non li stimo un ai, se fossero centomila, e non avrei travaglio, ché sono fantino da rendere la pariglia. Non ho io il pettorale e lo schienale? Non ho io i miei bracciali? La culatta e i costali? E questo gran rotellone, che resisterebbe alla saetta e al tuono? Già ho fermo il pensiero di non voler attaccare contesa con loro, ma stare solo in difesa, e poiché sono un mariolo farò un turetto da buon spagnolo [immagine per eccellenza di soldato, per esempio il Capitano]. Voglio fare in questo modo (state a sentire il mio stratagemma, se è sottile!), lascerò che mi tirino giù a strascico (poiché già sono armato ché non sentirò nulla), senza muovermi per niente, finché io non veda che sono stanchi. Poi come non avranno più fiato di menare le mani (clac!), arrabbiato come un cane, salterò loro addosso furioso in preda alla rabbia, e li triterò tutti come è la salsiccia.

PANTALONE: Facciamoci animo, fratelli, gridiamo tutti forte: olà, o dalle porte?

TUTTI UNITI: Olà, o dalle porte?

#### v. 248: maratella

cfr. BUMALDI, *Vocabolista bolognese...*, cit., p. 178: «detta dal nome *Marathon*, che è il finocchio, perché se le foglie del finocchio sono un'infinità di verdi verghette legate insieme, così maratella significa moltitudine grande di cose congiunte insieme, ed unite».

#### v. 252: me tols in mezz

VENERONI, *Dizionario italiano e francese*, cit., p. 780, «togliere in mezzo, enfermer, enclorre l'ennemy [...]»; cfr. *Raccolta di tutte le voci scoperte sul vocabolario ultimo della Crusca e aggiunta di altre che ivi mancano di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Venezia, stamperia Radiciona, 1760, p. 106, «vale ingannare», quindi lett. 'circonvenire'.

#### v. 258: gambarola

'sgambetto', cfr. TIRABOSCHI, *Vocabolario...*, cit., p. 587.

#### v. 304: tr'sacch

cfr. BUMALDI, *Vocabolista bolognese...*, cit., p. 246, «*Trasacco a trasacco*, cadere rovescio, come fanno i sacchi quando si gettano in terra dalle spalle cariche»

#### v. 305: ngotta

FERRARI, *Vocabolario bolognese-italiano*, cit., p. 389, da *nec gutta quidem*, 'niente, nulla'.

v. 309: chiacch

«chioccolare alcuno, vale percuoterlo con ispessi colpi di mano o altro, onde venga il suono detto *chiocch chiocch* o *chiacch chiacch*», dal BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 626; A. GAUDENZI, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna; studio seguito da una serie di antichi testi bolognesi inediti in latino, in volgare, in dialetto*, Torino, E. Loescher, 1889, p. 245.

v. 235: A'... fradei

ennesima scena di raccordo, in cui un personaggio racconta le proprie vicende per recuperare il proprio filone narrativo, con effetti comici derivati dalla 'eroicizzazione' vanagloriosa della propria resistenza ai satiri (che in realtà si era conclusa con preghiere umili, oltre che ridicole).

vv. 261-263: Sti... star

ancora una volta il satiro è simbolo di fame ferina, non di altri istinti corporei, molto più realisticamente di quanto succeda nelle pastorali canoniche: con le maschere si assiste a una regressione ai bisogni primari.

Ancora una volta, Ismenia ambigualmente interviene a salvare sì la vita al personaggio dell'arte, ma sempre con una gentilezza a metà, dato che ordina il suo imprigionamento.

vv. 273-275: Orsù... liberemo

le maschere qui si assumono, inconsciamente, il ruolo eroico che invece spetta a Learco e alla sua 'clava', ossia la vittoria fatale sui 'mostri' d'Arcadia: ancora una volta la loro perspicacia intuisce istintivamente la realtà, per quanto con toni comici.

v. 303: sinti... sutil

il Dottore, fedele alla sua fama, cerca di organizzare razionalmente la guerra, applicando una strategia di logoramento: la teoria però non tiene in conto della pratica, come vedremo, perché sarà lui a stancarsi per primo, appesantito dall'armatura, cui non è abituato.

\*\*\*

**SCENA SESTA (V, 6)**

- **Scontro (fallimentare) fra Pantalone, Pedrolino e il Dottore e Ulfone.** Pantalone, Pedrolino e il Dottore cercano di prendere d'assalto la torre, nonostante la paura, ma ciascuno di loro viene sconfitto e fatto prigioniero dal satiro Ulfone.

vv. 320-324

*PEDROLINO: Fratello, mi cago addosso.*

*PANTALONE: E io mi piscio.*

*DOTTORE: Fratelli, voi conoscete il mio intento, io non mi muovo e non dico nulla.*

vv. 331-334

*DOTTORE: Avvicinati, poltrone, prova ora a toccarmi un pochino, vieni avanti, fatti vicino, dammele, e non aver paura che mi muova.*

vv. 336-338

*DOTTORE: Sebbene tu mi sfidi, so ben io di certo che non voglio essere primo a cominciare.*

vv. 340-344

*DOTTORE: Ingiuriami, insulta [strapazzare per 'maltrattare, denigrare'] quanto ti pare e piace, ch   io sto fermo e taccio, e finch   non ti vedo stufo e stanco non aspettar che io mi muova e ti ammazzi.*

vv. 347-362

*DOTTORE: O bene, o bene, cos   ti volevo io, mena ben, dai di fiato, tira ben gi   a due mani, affrettati bene, dalle forte, adesso ho ristoro, [non] ti sei ancora stancato? Piano, piano, fermati un poco, satiro maledetto, ch   questa armatura non fa bene il suo effetto/dovere. Io chiedo una pausa, solo cos   per un pochino, che mi sistemo lo spallaccio [parte dell'armatura che protegge la spalla], perch   quel tuo bastone mi rovina un braccio. Ma accidenti, non mi dai bada? E sei venuto alla conquista [lett. 'alla presa, a fare prigionieri'], hai ragione, ti ho inteso, mi tiri in prigione, non accade altro.*

vv. 364-374

*PEDROLINO: Pantalone, solo in due siamo rimasti, e quale provvedimento/soluzione si trova al nostro caso?*

*PANTALONE: Di morir prima che giammai si dica che due valenti soldati sono fuggiti da un satiro.*

*PEDROLINO: O bene, o bene, salta fuori, poltrone, o l  , che stai a fare, io sono il boia, che ti voglio squartare.*

v. 376

*PEDROLINO: Io non ti credo.*

vv. 386-383

*PEDROLINO: Fermati, e non tirar gi   anzitutto; e se vuoi fare questione, facciamo prima i patti. Metto due condizioni, fondate in cosa onesta, che facciamo a darcele piano e non toccare la testa.*

vv. 386-388

*PANTALONE: Su, Pedrolino coraggioso, comportati bene, tira da valoroso, ch   quando hai vinto ti voglio fare sposo.*

vv. 390-394

*PEDROLINO: Purtroppo    vero, fratello,    perch   sono cascato, questo    stato il bordello [cio   'un macello, un disastro'], lascia che mi levi su, ch   torner   di nuovo a far questione.*

vv. 398-408

*PANTALONE: O infelice sfortunato.*

*PEDROLINO: Costui mi trascina via, addio, vecchietto, vai a dormire senza scaldarmi il letto.*

*PANTALONE: Non voglio che si intenda che un Pantalone, che    stato nicolotto, e dei pi   bravi sul ponte, non possa fronteggiare un satiro. Che fai tu, infelice bestia, ascoltami, sporco, esci fuori, brutto orco, torna in tanta malora, ch   non sarai vivo tra mezz'ora.*

vv. 412-417

*PANTALONE: Bullo, non far scemenze, mena pur le mani se sai menarle, che ti potr   giovare.*

*PANTALONE: Tieni, ladro, tieni questo colpo, non credere che mi stanchi.*

vv. 420-422

*PANTALONE: Oh è brusco, per davvero, ché questa bestia mi ha ingarzullito, o infelice Pantalone, cosicché sono partito.*

*PANTALONE: Sventurato Pantalone, [pur]troppo mi accorgo che il gatto ha preso il topo.*

v. 336: T'arà l'asi a sfidar

*avèir l'asi*, 'per quanto', FERRARI, *Vocabolario...*, cit., p. 101, voce *asi*.

v. 350: spess'ga ben

cfr. BOERIO, *Dizionario...* (1829), cit., p. 615.

v. 356: a fida

lett. 'dilazione' nel pagare i debiti, lessico giudiziario chiamar *affida*: cfr. M. FERRO, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia, Andrea Santini, 1845, vol. I, p. 56.

v. 413: frappade

cfr. B. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto Veneziano*, a cura di N. Vianello, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959, p. 143.

v. 420: garba

*garbo*, veneziano per 'acerbo, aspro, brusco, forte', cfr. CONTARINI, *Dizionario tascabile...*, cit., p. 182

v. 421: da senno

cfr. P. FANFANI, *Vocabolario della lingua italiana*, parte 2, vol. 2, Firenze, Le Monnier, 1855, p. 1465.

v. 420: inzorliò

cfr. G. TIGRI, *Canti popolari toscani raccolti e annotati*, Firenze, Barbera, 1856, p. 395.

v. 316: Chi è... morte?

la rima, con effetto di eco, raccorda efficacemente le due scene, sottolineando il contrasto tra il coraggio 'premeditato' e la paura concreta al momento dell'attuazione: «fradei me caghi adoss. / E mi me ghe pisso». Il linguaccio scatologico, nella sua comicità bassa, risalta in contrasto al coraggio sfoggiato poco prima dalle maschere, prima dell'apparizione del satiro, che ancora una volta si distingue per la paradossalità del suo linguaggio, scisso fra il tono alto nel parlare di Ismenia e la bestialità dei suoi appetiti («E ben spero da lei / per guiderdon degli alti miei sudori / le vostre carni in don, ch'io le divori»), notando che "alto sudore" era un'espressione dell'*Adone* mariniano IX, 15, v. 2).

v. 317: ecco ruoto la clava

Ulfone ripete le stesse parole (cfr. v. 167) con cui aveva accettato da Ismenia il ruolo di campione.

v. 331: Accostat... prova

il Dottore è l'unico che coraggiosamente prova a mettere in atto il suo piano elaborato in precedenza, sfidando il satiro per stancarlo; ovviamente il piano non riesce e il Dottore ha la peggio, sentendo l'effetto del suo stesso piano su di sé («Pian pian, fermat un poch»). Sulla sua scia, anche Pantalone sentirà un moto di orgoglio, contagiando anche Pedrolino («De morir prima



che zà mai se diga / do valenti soldai / da un satiro xe scampài»), pur cercando di mettere condizioni sulle modalità di combattimento. Tocca infine a Pantalone tentare, ovviamente senza successo.

v. 382: *ch'a' fem a darse pian*

per quanto non arrivi al punto di mettere 'condizioni' ridicole a un combattimento, anche nella *Spagnolàs* di Andrea Calmo (atto III, battuta 49, pp. 70-71 dell'ed. della Lazzarini) si trova un personaggio, proprio bergamasco, che durante una zuffa intima all'avversario di non fare troppo sul serio: «BERGAMASCO: Ah ribaldó, ti tra' de ponta? Mena plà, ch'a' no s'amazém» («Ah ribaldo, tiri di punta? Mena piano, che non ci s'abbia ad ammazzare»).

v. 402: *nicoloto*

i nicolotti erano una delle due fazioni di Venezia (l'altra erano i castellani): le due combattevano sul ponte di S. Barnaba, ancora oggi noto come Ponte dei Pugni. Cfr. R. ZAGO, *I Nicolotti: storia di una comunità di pescatori a Venezia nell'età moderna*, Abano Terme, Francisci, 1982; sul Ponte dei Pugni, G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Gio. Cecchini, 1863, vol. II, p. 153.

\*\*\*

## SCENA SETTIMA [V, 7]

- **Arrivo di Learco, scortato da Filandro, pronto a battersi contro il satiro Ulfone.** Sopraggiungono Filandro e Learco, che chiede e ottiene il permesso di combattere per primo contro il campione di Ismenia.

v. 431: *Alcidi*

gli eroi maschili giungono insieme, fregiandosi entrambi del titolo di 'Alcide' che implicitamente Ruspicano aveva assegnato, con la clava di Ercole, a Learco. Campione di Ruspicano resta Learco, che chiede il permesso al principe di battersi per primo.

v. 435: *innostri*

da *innostriare*, 'adornare con ostro', quindi 'imporporare'. L'immagine del sangue che annaffia/disseta tornerà nella scena seguente.

v. 455: *s'adoppa:*

*addoparsi*, per 'mettersi dietro, nascondersi'.

\*\*\*

## SCENA OTTAVA [V, 8]

- **Scontro vittorioso di Learco contro il satiro Ulfone.** Learco si scontra con Ulfone, avendo la meglio; al perdente, privato del pegno di Ismenia e della libertà, viene concessa la grazia della vita.

vv. 460-461: *Ganimedi... Giacinti*

se nella scena precedente i due protagonisti si erano dichiarati Alcidi, qui il satiro li descrive secondo figurazioni mitologiche di uomini effeminati, ossia Ganimede, amato da Giove, e Giacinto, amato da Apollo, e infine Narciso, innamorato di se stesso. Da notare il sottofondo fonico, sempre un tamburo, che però prima, per le maschere, serviva a contrappunto della loro ridicolaggine, qui invece a sottolineare l'epicità marziale del momento.

vv. 463-464: *e... la sete*

l'immaginario della scena è dominato dal concetto del sangue come liquido, già anticipato nella scena precedente.

v. 471: *Ahi, che terribil possa*

il momento della lotta è segnato da uno scambio di battute veloci, in versi brevi con rime bacciate o alternate, distendendosi in rime più distanziate e talvolta imperfette, solo con assonanza.

v. 489: *ma non la libertade*

torna ancora il concetto di libertà: stavolta però negata proprio da chi più l'ha ricercata lungo tutta la storia. Learco intende trascinare con sé Ulfone in trionfo in Scozia: il satiro accetta passivamente, con lealtà quasi cavalleresca nell'onorare il rispetto dovuto al vincitore.

\*\*\*

## SCENA NONA [V, 9]

- **Celebrazione del trionfo di Learco.** Sopraggiunge il mago Ruspicano, inneggiando alla vittoria di Learco sul satiro di Ismenia, decretando la liberazione di tutti i prigionieri.

vv. 407-509: *siano... allegrezza*

le parole festose di Ruspicano segnano esplicitamente il momento di svolta 'comico' nella trama, con il passaggio da premesse cupe a esiti felici – in realtà ancora non definitivi: Ismenia non è ancora sconfitta.

\*\*\*

## SCENA DECIMA [V, 10]

- **Liberazione dei prigionieri.** I prigionieri, usciti dalla tremenda prigione di Ismenia, festeggiano la ritrovata libertà, in particolare le maschere dell'arte, ora libere di tornare in patria, di cui sentono sempre fortemente la mancanza. Ruspicano, al suono di una musica celeste, invita tutti a dirigersi al tempio di Amore, per ringraziare della grazia ricevuta.

vv. 515-520

*ARLECHINO: O Arlecchino, per miracolo scampato alla fame rabbiosa di questi satiri infami e tolto di prigione tutto pieno di gioia dal valoroso Learco.*

vv. 521-572

*ARLECHINO: Ah, satiro, becco cornuto, non ho di te più alcuna paura, sebbene tu mi stia a fare la faccia cupa.*

*PANTALONE: Siamo infine venuti fuori dalla ristretta prigione, o infelice Pantalone, magari fossi tu così adesso a Mazzorbo, o sul Lio, a Zafusina, a Caorle, o a Murano, per trovarti più vicino a Venezia.*

*DOTTORE: Così fossi io a Panara, o a Castelfranco Emilia, o alla Samoggia, al Ponte, allo "Ospitalaccio", o fossi io al Chiù; benché io non sia più nella prigione, vorrei entrare a Bologna e fare una corsa a precipizio fino a casa mia.*

*PEDROLINO: Così come sono uscito fuori di questa rocca, così potessi ancora tornare in Italia alle nostre contrade, che prima di andare alla mia Val Brembana, vorrei visitare molte vallate. Prima andrei volentieri in Val di Zoldo, tralasciando Val di Manca, Val di Senza, Valle Doglia, Valtravaglia, valle Vecchia, val di Chiuro, Valle di Antigorio, e venti altre valli, dove non ho parenti o conoscenti. Da Val di Zoldo andrei di tirata fino in Val Formaggia, e di qui in Val di Son e Val di Gust [Val di Giust?], che è luogo assai leggiadro, poi al paese di mia madre, che fu dalla Valtellina, proprio sotto a Tirano, continuando poi il cammino della Val di Sole per la Val Levantina, fin laggiù a Valcalepio e Val Seriana, dove per vedere ben tutto non lascerei indietro Val di Lucerna, né Val di Lucernone [o Onsernone], anzi andrei di tirata fin fuori di Val Bragara [Val Braga?], e sotto Val Panzona [Valpantena o forse la località Panzone], per Valle Intrasca fino alla Val Camonica, con Val d'Ossola, e dritto per la Valpellina. Troverei Valchiavenna, e giungerei al luogo di gran piacere, dove mio fratello Giannetto è andato a prendersi moglie, che è la Valle Martina, e qui salutati parenti e amici mi ritirerei al mio paese.*

v. 522: vergott più de pagura

lett. 'alcunché di paura', vd. *vergott* in S. ZAPPETTINI, *Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persone e specialmente per la gioventù*, Bergamo, Tipografia pagnoncelli, 1859, p. 532.

v. 523: cera scura

cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. regia stamperia, 1839, vol. I, p. 274.

v. 525: Panara

fiume al confine tra Modena e Bologna, vicino a Samoggia e Castelfranco, cfr. A. SCOTO, *Itinerario, ovvero nova descrizione dei viaggi principali d'Italia [...]*, Vicenza, Francesco Bolzetta libraro in Padova, 1615, p. 11.

v. 533: Spedalàzz

"Ospitalaccio", cfr. P. GUIDOTTI, *Il Reno, vena sanguifera della città: Bologna*, in «Strenna storica bolognese», XXXIX, 1989, pp. 195-212: 200; L. CREMONINI, *Castel Maggiore com'era...e com'è*, Firenze, Alinea, 1988, p. 180.

v. 534: c'mod

da *quomodo*, tra i vari significati anche 'benché', cfr. FERRARI, *Vocabolario...*, cit., p. 202.

v. 537: d' lanza lunga

‘a precipizio’, vd. «d' lanza longa», cfr. F. M. LONGHI, *La Séccia Ruba*, in ID., *La Batracomiomachì val a dir la Guèrra di Ranucc' cun i pondg e la Séccia Ruba dèi Tassòn*, Bologna, Antonio Chierici, 1838, p. 153; *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno in ottava rima aggiuntavi una traduzione in lingua bolognese con alcune annotazioni nel fine. Parte III che contiene Cacasenno*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1741, p. 185.

v. 543: 'ontera

‘volentieri’, cfr. ISELLA, *Lombardia stravagante...*, cit., p. 240.

v. 551: Val de Son

Cfr. L. ALBERTI, *Descrizione di tutta l'Italia e isole pertinenti ad essa*, Venezia, Giovan Maria Leni, 1577, p. 411, vd. tavola iniziale.

vv. 524-572: Semo... país

il momento di festa diventa, per le maschere dell'arte, momento di rievocazione delle patrie, che tanto amano rispetto a qualsiasi Arcadia: domina il solito gusto elencativo. Pantalone ricorda luoghi veneti: Mazzorbo, isola della laguna veneta a ovest di Burano, poi Lio (da *lido*), distinguibile in Piccolo (nella zona di Cavallino-Treporti) e Maggiore (Jesolo), Fusina (anticamente detta Lizza Fusina, qui Zafusina, nei pressi di Marghera), Caorle, Murano. Il Dottore parla invece del Panara o, meglio forse, del Panaro, il fiume che tocca, con il suo corso o il suo bacino, Modena, Ferrara e Bologna; poi di Castelfranco Emilia, la valle del Samoggia, lo “spedalazzo” di Castel Maggiore, Borgo Panigale con il Ponte (un ospedale, a meno che *spedalazz* qui sia proprio riferito a Pont), infine la solita osteria del Chiù. Pedrolino, bergamasco, parla invece delle valli del Nord Italia (forse inventandosi o almeno giocando su qualche nome): possiamo tentare di riconoscere Val Brembana, Val di Zoldo, Val di Manca, Val di Senza, Valle Doglia, Valtravaglia, valle Vecchia (o ‘val Vegia’ in dialetto bergamasco) in territorio di Peia, val di Chiuro (in Lombardia), Valle di Antigorio, Val Formaggia, Val di Son, forse Val di Giust, Val Levantina, la svizzera Valtellina, Val di Sole, Valcalepio, Val Seriana, Val di Lucerna, Val di Lucernone, forse val Braga(ra), la località Panzone in Valtellina, Val Intrasca, Val Camonica, Val d'Ossola, Valpelline, Valchiavenna, Valle Martina.

didascalia: sinfonia di stromenti

il ricorso al termine tecnico della didascalia, poi sottolineato anche dalle parole di Ruspicano, si prepara l'ennesimo momento musicale, sempre in linea con le leggi di verosimiglianza narrativa.

v. 586: inciderà... faggi

altro motivo ariostesco-tassiano, combinazione di due situazioni diverse: Erminia che, durante la sua famosa pausa pastorale, incide il nome di Tancredi sulle corteccia degli alberi (*Ger. lib. VII*, 19-20: «ne la scorza de' faggi e de gli allori / segnò l'amato nome in mille guise, / e de' suoi strani ed infelici amori / gli aspri successi in mille piante incise / [...] / Indi dicea piangendo: “In voi serbate / questa dolente istoria, amiche piante”») e l'epigramma amoroso di Medoro innamorato di Angelica (*Orl. fur. XIX*, 36; *XXIII*, 129). Da notare che nelle fonti il senso era infelice o ironico: Tancredi non ricambia l'amore di Erminia, e le iscrizioni di Medoro provocheranno la follia gelosa di Orlando (quindi causando nell'*Ismenia*, in termini di riprese, una specie di *hysteron proteron*). È una rivisitazione colta del motivo andreiniano della necessità di narrare la storia.

v. 586: orni

‘frassini’ (da *fraxinus ornus*).

vv. 589-601: Ecco... vita

ancora una volta, all'immagine trionfale di Amore «duce» si associa l'idea di libertà, caratteristica primaria di un'Arcadia governata da Amore e dominata dal suo tempio, dorato «perché mantiene in sé l'età de l'oro». Il madrigale è lo stesso cantato dagli amorini in chiusura della prima scena del quarto atto, all'arrivo di Ruspicano in Ibernica.

\*\*\*

### SCENA UNDECIMA [V, 11]

- **Scontro tra Ruspicano e Ismenia.** Ismenia, congedata con rabbia la falange tartarea, che l'ha tradita per Ruspicano, intraprende un duello di magia direttamente con il mago, il quale tenta invano di convincerla alla resa e alla pace, acconsentendo al matrimonio tra la figlia e il principe scozzese. Ruspicano neutralizza gli attacchi di Ismenia e, tirato fuori un fucile, le spara; siccome ancora Ismenia pare non volersi arrendere del tutto, Ruspicano sfodera un ultimo attacco magico, invocando piogge e fulmini contro la rocca di Ismenia, che svanisce.

v. 606: O tartarea falange...

La fitta sequenza di interrogative denota lo stato alterato di Ismenia, e il suo sdegno culmina in una conclusione alquanto 'legalistica': Plutone si è lasciato corrompere da Ruspicano a dimenticare l'impegno precedente con Ismenia; oppure sono stati ingenui i demoni a seguire gli ordini di Ruspicano sulla parola, senza assicurarsi formalmente del suo legame con il loro infero signore.

v. 635: Ahi, che non si dovea...

Venuto meno l'aiuto di Plutone, sovrano degli inferi, già invocato a metà dramma e qui criticato per il suo voltafaccia, Ismenia si rivolge agli altri due sommi dei a capo dei regni del mondo: Nettuno, padrone del mare, che già l'aveva aiutata, si può ipotizzare, ad attuare la tempesta a inizio dramma, e Giove, sovrano del cielo. Seguirà poi un'altra invocazione nella stessa scena, stavolta a tutti e tre gli dei della solita 'triade'.

La triplice invocazione ricorda una situazione simile in un libretto, *La maga fulminata* di Benedetto Ferrari (vd. l'introduzione), che pure vede per protagonista una maga 'empia', in maniera però opposta a Ismenia, cioè esplicitamente blasfema, oltre che eroticamente compromessa: se Ismenia verrà pure in un certo senso 'fulminata' da Ruspicano, ma alla fine redenta alla causa d'Amore, l'Artusia di Ferrari non trova alla fine pietà.

v. 637: lettere di credenza

la forma 'lettere' è attestata per esempio nella *Ger. lib.*, dove anzi ricorre proprio per indicare «lettere [...] di credenza e di saluto» (I, 70, v. 6).

v. 663: cornice

'cornacchia'.

v. 664: Pica

'gazza'.

vv. 672-682: come maga... lontano lido

Il discorso di Ruspicano, per quanto improntato alla riconciliazione, mostra venature misogine: come maga, cioè come donna capace di intervenire a suo piacere nella realtà, Ismenia non merita altro che condanna; come regina invece le spetta ogni onore, purché rinneghi ogni velleità di vendetta e conceda le nozze tra la figlia e il principe nemico, figlio dell'assassino del marito e usurpatore del trono. Per Ismenia questi sono due aspetti inscindibili della sua identità, tanto che apertamente qui rivendicherà di aver usato la magia per influire sulle relazioni politiche anglo-francesi.

Sulla declinazione particolare del solito simbolismo vegetale andreiniano in questa scena, con quercia, olivo e «steril selce», si rimanda a quanto discusso nell'introduzione.

La contrapposizione tra i due maghi si gioca a un livello che assume anche risvolti metateatrali: Ruspicano invita a «temprar lo sdegno», secondo un criterio di temperanza e moderazione (si ricordi che lo sdegno è un tratto tipico delle maghe, in particolare quelle ferite nell'amore, Armida per prima); Ismenia invece resta ancorata al «furor, giusto sì, benché adirato». Alla fine Ismenia è destinata alla sconfitta, sia come personaggio magico sia come regista, maga di scena, ruolo in cui è stata scalzata dall'arrivo di Ruspicano, che ha usato le stesse armi della maga contro di lei, prevedendo ogni sua mossa: da notare che Ruspicano non pronuncia incantesimi propri, limitandosi a neutralizzare l'operato di Ismenia e a chiedere che questa «cangi pensiero». Questo ultimo intento però viene realizzato non grazie a incantesimi, ma attraverso un colpo di fucile, che «trasporta l'incendio» nel petto di Ismenia, quasi con un trapianto di pensiero: un mago di teatro, «arte tremenda» capace di influire sul pensiero degli spettatori, più che di magia, come ha ben evidenziato MORETTI, con *Arcadia maledetta...*, cit. Segue poi, per esigenza spettacolare, una scena di tempesta e fulmini — con funzione di commento, quasi, spiegando che il colpo di fucile era stato un fulmine frutto di artificio umano: il fulmine è una replica 'soprannaturale' dello sparo, stavolta tradotto nell'immagine più tradizionale e comprensibile di un fulmine magicamente invocato, che atterra la maga definitivamente, inserendo Ismenia nella folta schiera dei 'fulminati' — ma già lo sparo era stato sufficiente a bloccarla, permettendole di pronunciare soltanto l'inizio di un'invocazione magica (la solita triplice invocazione). La canna del fucile batte la canna cinta di «steril selce».

\*\*\*

## SCENA DUODECIMA [V, 12]

- **Lieto fine: le divinità d'amore ristabiliscono l'armonia.** Giove, intervenuto con i suoi fulmini, incarica Venere e Amore di ristabilire la pace: le divinità decidono le future nozze delle varie coppie amorose (comprese quelle di Ismenia con Aidano), prima del ritorno in patria, festeggiato soprattutto dalle maschere dell'arte, che si preparano a narrare le vicende una volta tornati a casa.

vv. 870-915

*DOTTORE: Disse il vero l'Ariosto, chi va lontano dalla sua patria vede tali meraviglie che a dirle non si crede. Adesso sì che riconosco che partire da casa fu la mia ventura, che sarei stato per Bologna cento e un anni, e camminato giorno e notte, per contrade e strade, e non mi sarei imbattuto in casi così belli. Che non ho visto io andando girando il mondo? Non ho visto bei paesi, nobili città? Mari, valli, e laghi, fiumi? Varie genti e costumi? Pianure, colline e monti? Giardini, orti e campagne? Boschi e deserti e grotte? E d'ogni sorta di animal d'aria, d'acqua e*

terra? Perfino l'ippogrifo, e perfino uomini selvaggi, perfino diavoli infernali, venuti per via d'incanto aspro e crudele, e quel che importa, i primi dei del Cielo. Sebbene abbia passato qualche burrasca, sono però contento, e non lo considero più un male né me ne lamento. Parrò ormai uno stivale, quando torno a casa, io saprò dire delle cose straordinarie e che hanno del meraviglioso; che a sentir la mia voce raccontare in bravaria, per vera e certa, questa cosa che ho appena vissuto, quelli che mi staranno vicino resteranno incantanti, lì a bocca aperta.

PANTALONE: Ma parliamo di me, quando vado al Brogio e gli racconto tutte queste faccende, quei, che non se ne intendono, mi faranno perdere (povero me) il cervello, a giurare che è vero e che non sogno.

PEDROLINO: Io non so che dire, quando sono al mio paese, ché questi scherzi e spaventi che ora in bene, ora in male si sono andati volgendo, ho il cervello così confuso che non distinguo le tenebre dalla luce.

ARLECHINO: Io sempre darò lode alla signora Venere qui, e a suo figlio, che è stata la ragione che io goda Bernetta.

#### vv. 936-958

ARLECHINO: Come, non è doveroso osservare la tua promessa alla dea? Io, io sono obbligato, che io sono quello che ho ricevuto il favore, essendomi stata donata la mia Bernetta dalla madre d'Amore. Come dice il proverbio di mia nonna, nessuno è tanto ingrato che a chi gli ha fatto il dono di una porchetta non gli presenti almeno una braciola.

DOTTORE: Bernetta, tu hai ragione, e tu, Arlechino mio bello, sei un uomo dabbene di stampa sopraffina, o insomma alla fin fine la torta è stata divisa in tal maniera che ogni uomo ha la sua parte. Suvvia, si rinunci a favore di Marte a spade, e spiedi, e spuntoni, non si faccia più a botte, seguiamo la bella dea e il suo figlio, che ha sbandato la guerra, e vogliamo portare la pace in Inghilterra.

#### v. 894: stival

cfr. G. PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano, ragionato e comparato alla lingua comune [...]*, Torino, Libreria Editrice di Enrico Moreno, 1869, p. 546.

#### v. 898: bravaria

radunanza dei nobili, cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1872, vol. IV, p. 187.

#### v. 902: broio

cfr. Boerio, *Dizionario...* (1829), cit., p. 72: «tutto il tratto della Piazzetta di S. Marco, ch'è verso il palazzo ducale, dove concorrevano la Nobiltà patrizia in vesta a brogliare pubblicamente per ottenere le cariche lucrose o d'onore che si disponevano dal Maggior Consiglio e anche dal Senato [...]».

#### v. 954: spid

un tipo d'arma, cfr. N. ONORATI, *Dizionario di voci dubbie italiane con la dichiarazione, antica, e moderna [...]*, Napoli, Vincenzo Mazzola-Vocola, 1783 p. 168.

#### v. 957: santanà

cfr. FERRARI, *Vocabolario...*, cit., *Appendice*, vol. 2, , p. 50: lett. 'sbandato, messo in disordine'.

#### vv. 795-799: Dagli Olimpi... l'ali

L'esordio di Giove conferma l'interpretazione del 'fulmine', ossia dello sparo contro la persona di Ismenia e dei lampi contro la sua rocca, come atto punitivo, secondo una lunga tradizione mitica

di fulminati che va da Prometeo a Don Giovanni: qui sono elencati vari monti che rimandano a episodi mitologici di superbia punita, ossia la gigantomachia (quando i giganti, in rivolta contro gli dei, per scalare l'Olimpo misero i monti Ossa e Pelio uno sopra l'altro) e la lotta di Tifeo contro Zeus, che lo fulminò inseguendolo fino in Siria o, secondo altre versioni, nel Caucaso, famoso perché tra le sue cime era stato incatenato il titano Prometeo. A questo segue tuttavia la conversione di Ismenia, in nome della pace portata dall'olivo, per finalmente «fugar l'ira e 'l furore». Torna anche l'uso solenne del lessico giuridico, con gli statuti finali di Amore, volti a garantire il lieto fine.

Ismenia pare quasi un'altra persona, mite e sottomessa, quasi davvero avesse 'cambiato cuore' dopo il colpo di sparo, tanto da accettare il fato di consorte dell'uomo che le ha ucciso il marito e tolto il regno.

v. 844 e sgg. *Tu dunque Ismenia...*

La ripartizione delle coppie di innamorati, con solo un accenno ammiccante e allo stesso tempo quasi nobilitante alla 'devota' Bernetta (che non perderà tempo ad applicare con sfacciataggine lei stessa, come già altre volte, il medesimo gioco nobilitante e ammiccante, nel dichiarare comicamente che farà anche lei il primo figlio bastardo in onore di Venere e Amore) ha il duplice scopo di creare la classica 'coppia destinata', a capo di una stirpe gloriosa, ma anche più in generale di stabilire la vera legge di Arcadia capace di conciliare la passione amorosa e la liceità della temperanza: si potrà «godere» di amore per mezzo di «imeneo», cioè grazie a un'istituzione civile – unire Venere e Diana attraverso il governo di Giunone, tornando così circolarmente al prologo. La compresenza di maschere e divinità in scena produce un effetto esilarante nel 'temperarsi' di comico ed epico, gli statuti di Amore affiancati al proverbio della nonna di Arlecchino, uniti nel segno della cultura letteraria sotto il nume tutelare di Ariosto.

v. 869 e sgg.: *Al dis el ver l'Ariost...*

Andreini qui coniuga, con l'immane gusto elencativo, il solito motivo della necessità di narrare le vicende accadute in accezione dichiaratamente ariostesca, citando verbatim (in dialetto) da *Orlando furioso* VII, 1 (p. 146: «Chi va lontan da la sua patria, vede / cose, da quel che già credea, lontane; / che narrandole poi, non se gli crede, / e stimato bugiardo ne rimane: / che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede, / se non le vede e tocca chiare e piane. / Per questo io so che l'inesperienza / farà al mio canto dar poca credenza»), ossia non a caso il canto di Alcina, evidenziando il senso della storia: è necessario tornare alla realtà civile, dopo aver sperimentato le meraviglie di Arcadia (e, fuor di metafora, le meraviglie del teatro), forti però di una nuova consapevolezza sulla propria identità - interessante notare che sono le maschere, sin dall'inizio, i veri portatori di questa consapevolezza sulla vera natura dell'Arcadia. Per un discorso più approfondito, si rimanda sempre all'introduzione.

\*\*\*

## SCENA DECIMATERZA (V, 13)

- **Coro di fanciulli pastorelli.** Un coro di giovani pastorelli, con rami di alloro e ulivo in mano, canta festeggiando la vittoria d'Amore, entrando nel tempio.

didascalia: *Coro di fanciulli pastorelli... cantando*

Ennesima e ultima occasione verosimilmente (per funzione e per posizione) musicale, con la finale celebrazione del 'trionfo' di Amore, con rami di olivo in segno di pace e di alloro per la



gloria, in bocca a un coro di fanciulli, fanciulli come Amore, questo paradossalmente anche ritratto come Amore duce (riportandoci ai *Trionfi* petrarcheschi), in maniera simile a come era iniziata la storia nel prologo. Fanciulli pastorelli: non solo per l'ambientazione, ma forse anche ricordando un'altra comparsa di Amore nei panni di pastore – il magistrale prologo dell'*Aminta*, paradossalmente, dove Amore aveva rinnegato la propria immagine di fanciullo giovane e inerme, lui dio saggio, antico e potente.



# APPENDICE



# Materiali testuali

## *Olivastro e dintorni*

a) *Lo sfortunato poeta, rime piacevoli con una essagerazione in prosa dello stesso - 1606*

LO  
SFORTUNATO  
POETA,  
*Rime piacevoli*  
con una essagerazione in prosa<sup>365</sup>  
dello stesso.  
DI GIOVAN BATTISTA ANDREINI  
Comico fedele.

IN MILANO, | per Girolamo Bordoni e Pietromartire | Locarni. 1606. |  
*Con licenza de' superiori*

### *A chi legge*

È così sfortunato, questo SFORTUNATO POETA, che non ha cuore di spiegar questo suo lino a quei desiderati zeffiri delle persone grandi, poich'egli è pur troppo certo e sicuro che molti e molti spiegarono già le vele delle loro speranze a simili aure fidandogli l'amato legno e le preziose merci delle fatiche loro, per ridursi a porto felice e tanto desiderato, e che nel maggior bisogno mancandogli il vento, che stimavano al loro desiderio secondo, restarono privi d'aiuto in preda all'acque; onde sopraggiunti da impetuosa tempesta della disperazione, furono quasi absorti: e a pena ebbero tanto di spirito, che fusse bastevole a condurli all'arenoso lito; ond'egli, scaltro in questo, s'ha eletto al suo picciolo legno altra scorta non

---

<sup>365</sup> Nella stampa si trova un segno manoscritto tra *con* e *una*: forse «et», se non uno scarabocchio.  
Per comodità si aggiunge qui, nella trascrizione de *Lo sfortunato poeta*, la numerazione delle ottave, assente nell'edizione originale del 1606.

volere, né altro aiuto, che quello uno del remo della sua debil penna, e la sola guida di quei sfortunati cigni che già su le rive di Meandro e di Caistro,<sup>366</sup> stanchi e rochi per tanto a l'aure infruttuosamente cantare, si riposano: bramoso (se non ad altro) di giungere almeno al porto che accoglie ogni sfortunato POETA; e per fine a voi cortesi Lettori inchinandosi, vi prega in simili poetiche azioni quella felicità, che a lui (crede fin dalle fascie) venne vietata.  
Di Milano il di 20 giugno 1606.

Di voi gentilissimi lettori servo umilissimo  
lo sfortunato fabricatore di castelli in aria.

Sfortunato de' Sfortunati,  
Sconosciuto Poeta.

### ESSAGERAZIONE DELLO SFORTUNATO POETA

Se col focile della fatica va giornalmente lo studioso percuotendo le dure selci del monte alpestro della Virtù, per trarne chiare faville, onde s'accenda la Face dell'Immortalità, che dalle cieche tenebre dell'oblio lo diffenda, ad altro fine (cortesissimo lettore) non lo fa egli che per dimostrare quanto un uomo vaglia, il quale nel vile ozio non si marisca: tacciano pure, anzi per sempre s'ammutischino coloro che baldanzosi ardiscono di dire che s'affatichino questi per la ricompensa sola, che sperano dedicando l'opere loro alle persone grandi: poiché se a tal fine si movessero alcuno non oseria più bagnando la penna, vergare pur una carta per picciola che sia; che per mia fe' gli esempi degli scrittori tanti sono, e gli esempi dei mal remuneratori tanti e tanti, che né lingua così faconda avrei in dettare, né mano così indefessa e veloce in scrivere i pregi e le sventure di quelli, e l'ingratitude di questi. Che gli esempi dei mal riconoscitori sieno molti, ben lo sanno quegli egregi scrittori e quei poeti illustri che in ricompensa delle loro gravi fatiche, chi d'un grammercé e chi d'una vestaccia bisunta è stato premiato. E certo (pare a me) che a questi ricevitori di poemi e istorie sia intervenuto (e sia detto con licenza dei buoni) come a quel rustico villano, il quale per non conoscere il valor di ricca gemma, o la rifiuta, o poco la gradisce: ma sì come quella, per esser capitata in mano di chi più tosto stringer dovrebbe proporzionatamente la zappa, che portar gemma in dito, non perde della nobiltà e grandezza sua, così ancora la fatica di colui non perderà punto del suo valore, né lascerà d'esser preclara ed illustre; talché la cagione che muove o famoso poeta od altro dotto scrittore non sarà l'ingordigia dell'oro, ma la gloria d'una eterna fama. La cagione poi della scrotese remunerazione pare a me ch'ella cagionata sia da quella maledetta ardentissima sete che al tempo d'oggi hanno molti dell'oro, non s'accorgendo che cercano di vivere molte e molte ore poveri, per morire una sol'ora ricchi. Invero è così grande questa ingordigia di questi Midi novelli, e questa cecità loro, che di mestieri sarebbe che la facondia mi servisse per penna, e 'l sudor per inchiostro, quando a pieno trattar io ne volessi. O quanto risplende la generosità in ogni umano soggetto, s'è povero, tutti dicono: «O felice te, che sotto spoglia così umile, cuopri ed ammanti anima così grande»: s'è ricco poi, e nobile, tutti lo inchinano, tutti lo laudano, tutti lo ammirano e dicono:

---

<sup>366</sup> *Su le rive di Meandro e di Caistro*: fiumi dell'Asia Minore, sede canonica dei 'cigni' poetici, già per esempio nei versi di T. Tasso, *Qual più rara e gentile*, cfr. B. BASILE, *Il tempo e la memoria: studi di critica testuale*, Modena, Mucchi, 1996, p. 121.

«O te felice, che nascendo tra le grandezze, e alle grandezze le conoscesti ancora, che minor gloria non è l'essere appo gli altri glorioso, che conoscer la sua gloria in se medesimo». Ho veduto (ed è pur vero) molti e molti personaggi, e per nobiltà e per ricchezze e per dignità e per fama illustri, quali bene spesso incontrando con i loro servi, distinguer l'occhio non sapeva, né lo intelletto discernere, chi di loro fusse peggio vestito, o 'l padrone, o 'l servo, tanto questa ingordigia gli rende penuriosi. Alla naturale avarizia di questi, che nell'animo gli accende il fuoco di tal desiderio, non mancano degli spiriti gentili, li quali vanno inaffiando e accendendo maggiormente questo fuoco con l'aura delle buone lingue loro, che per rendersi conformi al voler del loro signore con parole che spirano fiamma d'affetto le dicono che bene fa ad esser parco, sì nel vestire, com'anco nel vitto, soggiungendo che solo basta il nascer grande, e che basta solo aver la presenza maestevole. Canzoni sono queste di Cabalao:<sup>367</sup> per mia fe', che se fossero tanti Ettor{r}i, tanti Achilli ed Absaloni,<sup>368</sup> se compariranno male in arnese, pareranno tanti saltamartini<sup>369</sup> e i più infimi della più vil feccia della plebe.

Non l'intendete, tanto è più bello un vago giardino d'erbe e di fiori adorno, quanto più è colto; la pianta è tanto più fruttuosa, quanto è più fecondata e coltivata; sono tanto più leggiadri i dipinti uccelli, quanto più si tergono le piume; il cavallo del guerriero risplende tanto più superbo, quanto è più di fina piastra armato; di cui a punto leggiadramente favoleggia Esopo,<sup>370</sup> quando lo fa parlar con l'asino, e sì come adorno poi l'asino, lo fa credere un generoso destriero: così ancora devono questi tali grandi, con gli adornamenti dell'anima (ma lasciamo questi, che da pochi oggidì sono intesi e men procurati), con gli adornamenti del corpo almeno differenziarsi dai servi loro. Corpo del mondo, non ve lo 'nsegna la natura istessa saggia maestra? Rimiratelo chiaro ne' brutti istessi, privi d'ogni lume di ragione; non vedete che solo ella chiama re degli altri animali quelli solamente che hanno alla loro generosità e nobiltà la spoglia conforme? Però il leone tale vien detto tra i terrestri, l'aquila tra i volatili, e la balena tra' pesci; ed è insomma (come disse il Poeta)<sup>371</sup> che tal or cresce una beltà un bel manto. A quelli poi che dicono che basta avere un bel testone riccio, quasi da porre fra i medaglioni d'argento, d'oro e di preziose misture, per chiuderlo nell'errario delle antichità, rispondo: che pochi questi sono, e che perlopiù mi sembrano tanti Esopi; ma dato che fossero tali, io non concedo però che la loro ragione prevaglia e militi: imperciocché, che valerebbe al sodetto re de' quadrupedi, se solamente andasse altiero del superbo capo di leone, e poi il resto sembrasse di vilissimo animale miserissima spoglia? Ma poiché la penna è temprata di fresco e ho il calamaro assetto, né mi manca carta, conviene ancora che liberamente io scriva quanto<sup>372</sup> il vero m'insegna ed il cuore mi detta. Or tu, saggio lettore, in

---

<sup>367</sup> *Cabalao*: si rimanda alle informazioni qui date nell'introduzione.

<sup>368</sup> *tanti Ettori, tanti Achilli ed Absaloni*: figure regali importanti dell'antichità, i primi due dall'*Iliade*, il principe di Troia e il figlio del re Peleo, il terzo dalla Bibbia (cfr. Dante, *Inf.* XXVLLL, v. 137), figlio ribelle di re Davide.

<sup>369</sup> *Saltamartini*: «1. a. Giocattolo costituito da un pezzetto di legno leggero (talvolta anche da un semplice guscio di noce) a forma di ranocchia, munito nella parte cava di una molla che, appena posata in terra, scatta e gli fa fare un piccolo salto. b. Altro nome del *misirizzi*. 2. Denominazione region. di varî insetti ortotteri caratterizzati dallo sviluppo delle zampe posteriori che li rendono atti al salto, e in partic. della cavalletta verde (*Tettigonia viridissima*). 3. fig. Bambino vivace, irrequieto, che non sta mai fermo. 4. ant. Pezzo di artiglieria leggera lungo 15 calibri atto a lanciare un proietto di 4 libbre, in uso nei sec. 16° e 17°», citando dalla Treccani (<http://www.treccani.it/vocabolario/saltamartino/>).

<sup>370</sup> *Esopo*: la favola in realtà viene da Plutarco, nella cui finzione narrativa è Esopo a raccontare (S. JEDRKIEWICZ, *Il convitato sullo sgabello: Plutarco, Esopo ed i Sette savi*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997, p. 50). La storia narra di un asino (anzi, mulo) della Lidia che, specchiatosi in un fiume, si crede bello e grande come un cavallo, cioè la cavalla sua madre, e comincia a correre; ma poi si ricorda con vergogna del padre, un asino.

<sup>371</sup> *come disse il Poeta*: cfr. Ariosto, *Orl. fur.* XXVIII 12, v. 4: «che talor cresce una beltà un bel manto».

<sup>372</sup> Nella stampa è scritto *quando* invece di *quanto*.

questo punto da' bando ad ogn'altra cura, e cortese m'attendi. Non sono al fine le persone grandi cagione di così fatto enorme fallo, dico del loro natio splendore, degenerando di negar le dovute mercedi altrui, che benissimo sanno che *omnis labor*, etc.<sup>373</sup> poscia che l'oro non sarà mai piombo, né l'aquila civetta, ma la cagione di così fatto disordine sono certe sanguisughe da oro, che gli stanno al fianco ognora, dicendo: «Signore, direte, farete, arricchirete, e crediate sicuro ch'oggi bisogna tirar giù la visiera, e dare ad amici e a nemici, chi vuol porre le verghe d'argento e d'oro sotto terra per riparare le cattive fortune e i colpi di guerra»; e non s'avvedono questi infami ciarloni tanto indegni, quanto graditi consiglieri, che per difendere il lor signore dalle guerre accidentali, lo mantengono in una guerra continua d'animo, che ognora lo traffigge. E soggiungono ancora pieni d'un finto zelo: «Signor, tanta gravezza di spese (sia detto con pace della generosità vostra) non mi par buona: crediate, signore, a chi nacque vostro servo, e tale vi crebbe sin dalle fascie: A che far di tanta corte? Alla quale se spesso non donate, dice che sete qua, che sete là, e se donate, voi stesso impoverite e vi nodrite in cambio de' servi, tanti nemici, che per le pubbliche piazze detraggono alla vostra fama, attribuendo a vizio quello ch'è virtù. Che tanto sovvenire agli appetiti del popolo? L'appetito del quale è insaziabile, non contentandosi (come la natura insegna) del poco: il popolo è per apunto un polledro disciolto, ponetegli la briglia di molti dazi, e spesso inventate nuovi modi di far dinari, ch'io ben molti agevoli additarovvene. A che tener tanti musici? Non v'accorgete che pagate gente che cantando vi farà finalmente piangere? A che tener tanti schermitori? Non vedete che ad altro non studiano, se non d'inventar colpi franchi, di cavar occhi e di dar stoccate sicure? Signore, tutti sono colpi risoluti che traffigono la vostra borsa nel più intimo. A che tener tanti comici? Ah non v'avvedete che giornalmente ne' teatri pubblici vanno scuoprendo i difetti altrui e vi vanno con la dolce violenza de' brevi dilette soavemente mungendo la borsa? A che tenere alfine tanti poeti? Io per me non so quello che ne vogliate fare: loro non vogliono mangiare se non a ragione di canzonette alla pindarica, e quando poi gli salta quel diavolo di quel furor poetico nel capo, guardati PETRARCA, vanno intirizati, tutto il mondo al loro spasseggio è poco, e spendono più gravità che insieme tutti non farebbero gli Hidalghi di Spagna; e se alle loro voglie e richieste, per indecenti che si sieno, non compiaccete non solo di voi, che principe e padrone gli siete, ma degl'istessi genitori dirian male, e oseranno metter anco la bocca in Cielo: non niego però che, conformandosi col suo stato e con la sua dignità, ch'ella le renda quel tributo di generosità che se gli deve, di modo ch'ella non faccia, ch'ella non dica, ch'ella non doni, ma sovvengavi, signore, che *prima Caritas* etc.<sup>374</sup> e che ad un precipe conviene aver più riguardo al futuro che al presente; poiché alla fine voi, signore, siete precipe, e tale nato: queste sì fatte azioni poco vi ponno aggiungere di lode e molto esservi di danno, che quando bene tutte le lodi si volessero porre insieme, non sarebbero bastanti a lodarvi: voi solo sete, o signore invito, di voi stesso sonora tromba, voi la Fama alata, voi insomma il Tempio della Gloria e della Eternitade istessa». Che ti pare, lettore, di queste persuasioni, non sono elle piene d'affetto? Non paiano scaturire dalle viscere del cuore? Ah saprei ben io a questi soffismi rispondere: che giova esser nato aquila se deve ruspar come gallina? Che giova esser nato grande, se deve aver l'opere da plebeo? Il dir «sete nato grande», e questo basti? O ci vuol altro: non consiste per giurare a fe' da grande l'esser grande, ma in avere i costumi conformi al nome e alla nascita. Che occorre esser bello, e non essere amato? Esser virtuoso, e non esser stimato? Esser celebre pittore, e nessuno laudi né ammiri le figure sue? Essere esquisito cantore o sonatore, e mentre ch'egli suona e canta, gli ascoltanti schiacciassero con i

---

<sup>373</sup> *Omnis labor*: l'espressione proverbiale completa è «*omnis labor optat praemium*».

<sup>374</sup> *Prima Caritas*: altra espressione proverbiale in latino, sullo stampo di «*prima caritas incipit a se ipso [oppure ab ego]*».



denti nicciole?<sup>375</sup> O non sarebbe egli tenuto d'aiutar quella moresca, col dar del chitarrone sul capo a questo e quello? Così, e non altrimenti interverrebbe a quelli che vengono gonfiati tanto con lo sgonfietto della vanagloria: anzi dirò con lo sgonfietto del desiderio di gonfiar la borsa d'oro: e sopra questo formo un pensiero, e poi faccio fine. La vite, ancorché nata vaga e bella e con privilegio di far preziosa bevanda, atta ad esser in vaselli d'argento e oro riposta, alle più superbe mense gustata, ed atta per sua natura a rallegrare ogni cuore, nondimeno, se 'l vignaiolo non le recide i tralci e non la purifica, diviene deserta, s'infronda, e 'n vece d'uva saporita e dolce, produce lambrusca acerba e aspra; e quel vino che già da gran precipi gustossi in vasi d'oro, or cangiato sapore e scemato di condizione, i rustichi villani durano fatica a berne in una scorza di faggio; la vite è 'l grande, il vignaiolo sono i poeti e altri saggi scrittori, li quali, se con la bipenne radente della lor purgata penna non vanno troncando a questa vite i tralci del tempo nocivo e dell'ozio, aprendo l'adito alle virtuose e generose azioni, sempre la di lei nativa grandezza mante<ne>ndo, in breve i lunghi, spessi e frondosi pampini dell'oblio amantandola l'oscurerebbono in guisa che più si parlerebbe del Potta da Modona<sup>376</sup> che di colui che si stimava d'esser nato così glorioso e di poter da sé solo mantenersi famoso al mondo. Oh quanto dir potrei, ma mi giova vincer me stesso e, superando gli affetti miei, qui terminar questa essagerazione. Gradite dunque l'affetto di chi v'ama e v'onora, poich'è gran parte d'immenso onore godere da altri d'essere amato e onorato: e crediatemi certo che più sarete gloriosi per essere amati che per essere odiati: non sdegnate, non sdegnate d'udire cantare i vostri pregi, ché se la memoria de' vostri fatti egregi non si sostiene e perpetua con l'immortal canto de' cigni, ben tosto sparisce il suono di lei: e la gloria cantata si fa maggiore. Lasciansi, lasciansi in grazia omai gl'ingrati costumi alle persone barbare, senonché, fatto il mondo parlante, dirà: che indegnamente le dignità possedete, e che degnamente ne dovrete esser privi: e dirà insieme che per accidente nascesto grandi, ma che per natura sete villani. Deh splenda a voi la gloria, e vi siano esempio gl'invitti costumi di quel famoso duce, il quale, portato su le nere ali delle quattro aquile sue,<sup>377</sup> a contemplare il sole e le cose celesti in sembianza di terreno sole raggi di costumi celesti d'ogn'intorno sparge. Arreca luce al mondo tutto il sole; apporta luce similmente di grandezza e di magnanimità VINCENZO GONZAGA<sup>378</sup> per lo mondo tutto: quindi ha che vibra i chiari raggi della sua serenissima prosapia nella bellica Francia, nella temuta Spagna, nella vezzosa Flora,<sup>379</sup> ne' bei campi lottaringhi, nell'augusta Savoia, e in altre infinite parti, ma che? Pur gli mirò sovente, ma con occhio diverso il fero Trace, il quale così abbagliato ne restò, e cieco resteranne mai sempre, in modo che inoltrarsi vano saralle di Pietro ai gran confini, quasi rapace lupo, per involare a così sacrosanto pastore dal cristiano ovile le care pecorelle sue; temendo il perfido ognora, di non mirar VINCENZO tale quale già lo mirò quando con l'oro e con il ferro fece in Ungheria<sup>380</sup> così sanguinose e memorande prove, delle quali giamai il fero tiranno non si ramenta, che non ne sospiri, geli e tremi. Che più, o chiaro sole, che non contento di dilatare sotto il cerchio della luna i raggi tuoi, verso l'empireo cielo ardentemente li vai vibrando: quindi ha che più vaga e luminosa quell'altra sede si dimostra: e ben fede ne fa sicura il BEATO giovinetto ALVIGI GONZAGA,<sup>381</sup> il quale fatto al suo fattore appresso da lui

---

<sup>375</sup> *Nicciole*: 'nocciole'.

<sup>376</sup> *Potta da Modena*: vd. la spiegazione nel commento all'*Ismenia* (I, 1).

<sup>377</sup> *Quattro aquile sue*: dello stemma araldico dei Gonzaga, complicatosi nel corso dei secoli, fanno parte quattro aquile nere a partire dal 1433.

<sup>378</sup> *Vincenzo Gonzaga*: Vincenzo I Gonzaga (1562–1612), duca di Mantova, protettore dei Fedeli.

<sup>379</sup> *Flora*: metafora per Firenze.

<sup>380</sup> *In Ungheria*: si fa riferimento alla spedizione ungherese di Vincenzo I Gonzaga contro i Turchi, nel 1595, insieme alle truppe imperiali di Rodolfo II d'Asburgo.

<sup>381</sup> *Aluigi Gonzaga*: san Luigi Gonzaga (figlio primogenito di Ferrante Gonzaga), gesuita, beatificato sin dal 1605.

impetra e sparge poi influssi di grazie, non solo sopra l'amata MANTOVA, ma sovra il mondo tutto. Insomma sì come nel cielo è solo un sole, così nel mondo è un solo VINCENZO, in nobiltà, in fede, in generosità, in accoglier virtudi, in pace e in guerra. Quindi ha che i più canori cigni lasciano Meandro, Castro, e Tamigi,<sup>382</sup> anzi Elicona istessa, e lungo le smaltate sponde ricoperte di smeraldi e di rubini del placido e cristallino, ma però famoso Mincio gorgheggiando vanno; quindi ha che, riserbando de' Greci e de' Romani l'altero costume, fa che sotto il popolo manto di MANTO sua s'accolgono mille teatri, dove l'idiota impari e dove il saggio miri (quasi in puro cristallo) il pregio di virtude; quindi ha che mille generosi cavalieri fioriscono in l'armi; quindi ha che fra mille musici suoni si cantano le sue glorie; quindi ha che mille celesti sirene lasciano i più intentati mari, bramose di cantare i pregi suoi, se bene al soave e armonioso rotare delle giranti sfere canta l'Eternità gl'incliti suoi vantì. Dunque questo chiaro e luminoso sole seguino questi, ch'io le prometto sicuro un perpetuo giorno.

\*\*\*

**LO  
SFORTUNATO  
POETA,  
*Rime piacevoli.***

**DI GIOVAN BATTISTA ANDREINI  
comico Fedele**

- 1 Di gran duci non canto, o d'alti regi  
gli alteri gesti e le sublimi imprese,  
o di selve frondose i vaghi fregi,  
o di Marte o d'Amor le gravi offese;  
canto i poveri al mondo odiati pregi  
di POESIA, e l'ore in ciò mal spese:  
ciò canto: e scorgo già per meraviglia,  
stringer le labra ed inarcar le ciglia.
  
- 2 Tu dunque, o Musa, a cui di verdi allori  
l'aurea chiomma frondeggia in Elicona,  
tessi a la cetra mia carmi sonori,  
ond'io cinga al mio crin vaga corona:  
tu spiega gli almi tuoi sovrani onori,  
tu i gran biasmi del mondo ardata suona,  
che 'nvan miro la meta e fiso gli occhi,  
se tu l'arco e lo stral non curvi e scocchi.
  
- 3 Vago d'un verde alloro, un giorno prendo

---

<sup>382</sup> *Tamigi*: altro nome di fiume (inglese), che si aggiunge alla lista di quelli già citati in riferimento ai 'cigni' poetici – difatti dopo si menziona l'Elicona, monte consacrato ad Apollo e alle Muse.

di venerando veglio alto consiglio,  
il qual sì disse: «S'oggi il vero comprendo,  
hai degno spirito in sì bell'opra, o figlio;  
co' gran cigni t'andrai di Flora ergendo,  
né fia di Morte che t'assalga artiglio;  
suda in seguirli, stile avrai canoro,  
e lieto cingerai eterno alloro.

- 4 Tu con norma sì chiara, e sì vivace,  
potrai modo trovar d'abietto e vile,  
splender di gran tesor pompa verace,  
e nobil farti con purgato stile;  
e del Tempo malgrado ingordo, edace,  
sarai di virtù eterna eterno aprile,  
sarai tromba a te stesso, ed ogni polo  
sarà termine angusto al tuo gran volo.
- 5 E di purpureo vel gli omeri ornando  
non curerai dei regi manti il pregio,  
e d'alloro al tuo crin pompa spiegando  
le due corone stimerai vil fregio;  
che qual eccelso dio mille tornando  
col canto in vita andrai, con stil sì egregio,  
che ciascun<sup>383</sup> d'esser morto avrà desio,  
per risorger da l'ombre e da l'oblio.
- 6 Ogni precipe invitto, ogni re forte  
t'inchinerà, ti sarà ogni alma ancella,  
ed a le note tue sovrane e scorte  
sarà fida ogni ostil gente rubella;  
fora la lingua e brando e lancia forte,  
a gettar l'oste fuor d'armata sella,  
qual novello orator Cineas<sup>384</sup> facondo,  
alor che Pirro guerreggiava il mondo.
- 7 A te vivo sacrar le gemme e gli ori  
vedrai schiera infinita ed anelante;  
e fra musico suon di vari cori  
te condurre ad ognor lieto e festante;  
mille donzelle pioggia di bei fiori  
da l'alte loggie spargeranti avante:  
e fra voci confuse udrai gran suono,  
che dirà tu del Ciel se' il bello e 'l buono.
- 8 E morto poi, gli effigiati marmi,

---

<sup>383</sup> Nella stampa è scritto *ciascuu* invece di *ciascun*.

<sup>384</sup> *Cineas*: diplomatico greco, discepolo di Demostene e amico del re Pirro, che lo mandò come suo ambasciatore a Roma nel 280 a.C.

gli aurati bronzi e le colonne altere  
ergeranti pompose, e d'alti carmi  
lugubri esequie ti faranno, e nere;  
chi dirà ch'a ria morte hai rotte l'armi;  
chi, cetra ti fu il Ciel, corde le sfere;  
chi fenice aurea, e chi Orfeo t'appella.<sup>385</sup>  
chi<sup>386</sup> del Ciel tu sii base, e chi gran stella.

- 9 Partiti dunque, ed a l'impresa ardito  
lo spirto esponi, la ragion, la salma,  
che 'n breve acquisterai grido infinito,  
e sarai di te stesso e tromba e palma;  
partiti, figlio, parti, o core ardito,  
d'alloro ornati il crin, di gloria l'alma,  
parti, ch'io parto, e già scorgo che i dei  
t'intesson palme eterne, ergon trofei».
- 10 Quinci a l'alba, al meriggio, al nero occaso  
a sì gran cigni il guardo io volgea fiso,  
spiando in lor del sacro almo Parnaso<sup>387</sup>  
l'opre e gli arcani ancor del Paradiso;  
tal ch'io m'affido il dorso al bel Pegaso  
premere un dì con assai lieto viso,  
prendo la penna, anzi la dura pena  
cantando per sembrar dolce sirena.
- 11 Né quinci i' saprei dir se fur le stille  
de la fronte e del sen ch'ornar le carte,  
o ver purgato umor, poich'onde mille  
spargean le stanche membra in ogni parte;  
or spirando dal sen calde faville,  
sazio l'opra in seguir lasciava in parte,  
né volgea così tosto altronde il passo,  
ch'io tornava (qual Sisifo)<sup>388</sup> al gran sasso.
- 12 E quasi tristo augel nemico al sole  
mi chiudeva in angusto ostel romito,  
e quinci sussurrando alte carole  
candido cigno festeggiava ardito;  
quinci lo spron di POESIA pur vuole  
ch'io non curi del dì raggio gradito,  
fatto consiglio Apollo entro Parnaso

---

<sup>385</sup> *Fenice aurea...* *Orfeo*: la fenice è simbolo di rinascita e in generale di successo dopo un periodo oscuro; Orfeo è nella mitologia greca il famoso poeta che sapeva commuovere la natura intera e perfino le divinità inferie con il suo canto.

<sup>386</sup> Nella stampa è scritto *Ghi* invece di *Chi*.

<sup>387</sup> *Parnaso*: famoso monte sacro alle Muse.

<sup>388</sup> *Sisifo*: famosa figura della mitologia greca, condannata a spingere un masso su per un monte, per poi vederlo rotolare di nuovo giù alla base, e ricominciare continuamente la fatica.

che la lucerna mi fosse alba e occaso.

- 13 E quando (lasso) alcuna volta il fianco  
adagiava notturno, ortica il letto  
sembrava in uno al destro lato, al manco:  
onde forz'era pur ch'al mio dispetto  
m'addormissi, in vegghiar macero e stanco;  
indi al primo del ciel diurno effetto,  
l'esca, il fucil prendeva, il zolfo il sasso,  
per star vent'ore a poetar per spasso.
- 14 O quante volte, o quante al freddo verno  
tutto dal capo gelido a le piante,  
del sen la man scaldava il caldo esterno,  
o de le gote il mantice soffiante:  
indi in lungo aspettar furor superno,  
la fronte percotea la man tremante,  
e bestemmiando Apollo e la dott'arte,  
rodei penne, e squarciai ben mille carte.
- 15 Ma se parlar d'un sì penoso stato  
volessi quando avvien ch'il leon serva,  
pari lo stato mio al più dannato  
vedreste che là giuso a Pluton serva:  
già in sembrarlo un sudor stillo infocato,  
si dilegua la vita, e si disnerva;  
dunque meglio tacer sarà, cred'io,  
che poco dir del gran suplizio rio.
- 16 Stranie cose in narrar, ma però vere:  
mentre che tal furor ebbi in la mente,  
le tante e care mie gioie primiere,  
mi sembravano al cor spina pungente:  
de le dotte pindariche maniere  
fatt'era solo immitatore ardente:  
di Dante e del Petrarca ognor parlando<sup>389</sup>  
ponea Cerere e Bacco<sup>390</sup> e gli agi in bando.
- 17 A me stesso già fatto odioso pondo,  
ogni cosa negletta e vil stimava,  
e sovente dicea che male al mondo  
(fuorché 'l saggio) ogn'altr'uom il suol stampava;  
e che stato felice e più giocondo  
avea quel più che POESIA gustava:

---

<sup>389</sup> *Pindariche... Petrarca*: 'pindariche' vale *poetiche* per *sineddoche* (Pindaro viene visto in genere come referente per la poesia lirica); seguono nomi dei più famosi poeti italiani.

<sup>390</sup> *Cerere e Bacco*: sono rispettivamente metafora di pane, cibo (Cerere è la dea dei campi e della fertilità), e vino (di cui è patrono Bacco).

e che le mense laute e i vini eletti  
eran di gente vil vili diletti.

18 Ma la tenera mia famiglioletta,  
non solita a cibarsi in Elicona,  
or lenta mi chiamava, ed or con fretta,  
dicendo: «È già, signor, sonata nona»;  
e perché mi mancava una rimetta  
sol per finir (qual Ceba)<sup>391</sup> una canzona,  
in mal punto (dicea) ingordi andate,  
poich'altro che mangiar mai non bramate.

19 Alfin, l'opra lasciando ancor confusa,  
mi levo irato, e forte l'uscio aprendo,  
do segno d'ira; e scopro con la musa  
che fortemente mormoro e contendo;  
ma perch'io bramo da la mente ottusa  
più cibo trar, che fra di lor sedendo,  
inghiotto i cibi; e rapido e volante  
(silenzio imposto) riedo a Febo<sup>392</sup> inante.

20 E di me stesso vago, qual superbo  
pavon, spiego le rime, e in un festeggio;  
poscia io dicea: «Qual mai più nobil verbo  
cigno formò ne l'eliconio seggio?  
Onde perciò ben entro al cor riserbo,  
che già molti moderni a tergo i' veggio:  
gli antichi non dirò, ma so che pago,  
resterà ognun d'un stil fiorito e vago».

21 E di me stesso in poetar già fuori  
oblio di pulizia la sì bell'opra,  
tal che l'inchiostro e i tepidi sudori  
fan che 'l volto e le man lorde mi scopra;  
fuggon dal viso i giovenil colori,  
e par del suo pallor morte il ricopra:  
lunga faccio la barba, irsuta, incolta,  
torvo lo sguardo, sozza chioma, e folta.

22 Tal che da l'esser mio fatto diverso  
mi consiglia ciascun per mia salute,  
a non essere in ciò cotanto immerso,  
ché del gioire oblio l'ore dovute;  
questi m'appella rio fantasma sperso,  
quegli, ch'io porgo al sen gravi ferute,  
onde seguendo il cominciato stile

---

<sup>391</sup> *Ceba*: forse Ansaldo Cebà (Genova, 1565 – Genova, 1623), poeta barocco.

<sup>392</sup> *Febo*: appellativo di Apollo, dio greco del sole e della poesia.

sarò Parca<sup>393</sup> a' miei di nel verde aprile.

23 A questi i' rispondea: «Gente negletta,  
seguite pur d'alto gioire il gusto,  
ch'altro ad un cor sublime non diletta  
che premer di virtude il calle angusto;  
questa è 'l tesor ch'alma gentile alletta;  
questa è 'l vessil d'immortal gloria onusto;  
questa dà vita a morte, e fa nel cielo  
sfavillar fra le stelle il mortal velo.

24 Pur quando volle alfin alto furore,  
fido l'opera mia al mare, al vento:  
ed a pena dal porto uscito fuore,  
«riedi, folle nocchier», già dirmi sento,  
«altro legno convienti, e lin migliore,  
se varcar d'Elicona il mar se' intento;  
riedi pria che 'l tuo legno faccia, o folle,  
le digiune del mar fauci satolle».

25 Di Momi e Zoili<sup>394</sup> una falange altera  
erano questi, che con guance smorte,  
con torvo sguardo, e veste lunga e nera  
«riedi, riedi, o nocchier», gridavan forte;  
ond'io, vago che 'l parto alfin non pera,  
riedo veloce per le vie più corte;  
l'opra gli fido; poi la tornan tutta,  
sferzata, mesta, e di gran sfregi brutta.

26 S'atroce è 'l duol del genitor che 'l figlio  
a la nudrice vago e bello fida,  
poi scorga spento in lui la rosa e 'l giglio  
di sua beltà, colpa l'iniqua e 'nfida  
dical, chi provò al cor sì crudo artiglio;  
ma la gente ribalda non difida  
di svelarmi del ver la finta luce,  
che 'n sì barbaro stuolo ognor riluce.

27 Comincia il venerando ser Bigotto<sup>395</sup>  
d'Aristotile addur sentenza greca:  
e quinci ad una ad una tutte l'otto  
qualità di sue favole m'arrecà;<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> *Parca*: una delle tre dee greche incaricate di snodare e tagliare i fili delle vite degli esseri umani, scegliendo quando farli morire

<sup>394</sup> *Momi e Zoili*: figure simbolicamente rappresentative di critici e maldicenti: Momo (già protagonista del *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*), dio della maldicenza stessa e della beffa, e Zoilo, antico e severo commentatore dell'autore di Iliade e Odissea, la «frusta» d'Omero.

<sup>395</sup> *Ser Bigotto*: come i seguenti nomi di critici, è un esempio di *nomen loquens*.

- ser Nanquem pur cerca gettarmi sotto:  
salta in campo don Zurlo,<sup>397</sup> e a luce bieca  
minaccioso mi sgrida e pugna audace,  
sol per mostrare ogni mio dir fallace.
- 28 S'ingiglia, impruna, s'aculla e s'attomba,  
s'abbella, smarma, s'impingua e torreggia,<sup>398</sup>  
dicon ch'è un suon che 'n verso mal rimbomba,  
com'efferato ancor, come lumeggia:<sup>399</sup>  
e che sepolte ognor dovriansi in tomba,  
quelle tener, con quel novello echeggia,  
con amaroso, artato, e centomila,  
quasi sembran su le dita avere in fila.
- 29 Poi soggiunser: «Figliol, lo stil sì ornato  
non ha punto del ver: fa di mestiere  
che 'l concetto dal cor puro cavato  
poggiar ti faccia a le stellanti sfere».  
Io dissi: «Mio signor, un vino acquato  
per .... voi m'insegnate oggi di bere;  
pigliate un tratto voi la carta inante,  
che sì, che vi scrivete un torreggiante?»
- 30 «Non è più 'l tempo, o 'l mio gentil signore,  
che l'uom porti i calzon lunghi a braghetta:  
che s'a la carne non si fa il sapore,  
oggi resta sul tondo erma, e soletta;  
ma se l'attuffi dentro un buon licore  
come mastichi, e inghiotti alor con fretta;  
così un POETA d'una vena fiacca  
steril si noma, e 'n conversar ti stracca».
- 31 Ond'un spiegando (disse) alti furori:  
«Canto l'armi pietose e 'l capitano».  
«Le donne, i cavalier, l'arme, e gli amori»  
odi l'altro cantar con stil sovrano:

---

<sup>396</sup> *Otto qualità*: secondo Aristotele, corroborato poi dall'*Ars poetica* di Orazio (cfr. F. BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, introduzione, testo e note a cura di G. Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 93, citando dalla *Poetica* aristotelica volgarizzata da Castelvetro), una 'favola' epica o drammatica deve presentare otto qualità, ossia mostrare «che sia tutta, grande, una, possibile, *ouk epeisiododes*, cioè è non ripiena d'uscite superflue e vane, meravigliosa, involuppata, e dolorosa».

<sup>397</sup> *Nanquem... Zurlo*: ancora casi di *nomina loquentia*, antitetici: un nome all'insegna del *latinorum* e un altro quasi dialettale (*zurlo*, con cui si intende uno stato di agitazione e irruenza, in dialetto veneto vale 'trottola' o anche 'persona di poco cervello', vd. Treccani: [http://www.treccani.it/vocabolario/zurlo\\_res-3edddcc00-13ec-11e4-a818-00271042e8d9/](http://www.treccani.it/vocabolario/zurlo_res-3edddcc00-13ec-11e4-a818-00271042e8d9/)).

<sup>398</sup> *S'ingiglia... torreggia*: serie di neologismi, con dittologie antitetiche (*S'ingiglia/impruna, s'aculla/s'attomba*).

<sup>399</sup> *Lumeggia*: lumeggiare è una tecnica pittorica, che consiste nel dare rilievo con colori più chiari alle parti più luminose del soggetto.



e chi farà che i detti, almi e canori,  
verghin l'aurate carte al mondo invano?  
Dei greci e dei latin megl'è dir poco,  
ch'augel oggi sembrar palustre e roco.

- 32 O quanto meglio vi sarebbe, o saggi,  
con virtù dimostrarvi almi e sagaci,  
che a le fatiche altrui facendo oltraggi,  
empi Momi esser detti, e tarli edaci:  
ma che? Pur di virtù gli alti messaggi  
vostri s'attendon: già ne fan loquaci:  
già, già, d'averne par l'auree fatiche,  
per sferzarle con scope e con ortiche.
- 33 Deh pongasi in non cale il vizio antico,  
l'altrui macchie coprite e difendete,  
ch'unqua non fia che guadagnate un fico,  
ma da ciascun beffati ognor sarete;  
non scordate per.... quel ch'io vi dico,  
se non che l'angue in sen vi chiuderete,  
com'alor fu, quando che osaste (e basta)<sup>400</sup>  
poner le mani in troppo degna pasta.
- 34 Chi vide mai accaneggiato toro  
abbavato muggire, e sì soffiante,  
quanto efferati alor mirai costoro,  
a le mie voci, a le querele tante?  
Non mi perdo perciò: più m'avvaloro,  
e mi pongo la turba zoila inante,  
e tra calci, e tra sassi e rotte teste  
riportai spoglia di squarciata veste.
- 35 O quante volte dissi al ciel rivolto:  
«S'è del compor sì la radice amara,  
il frutto che sarà? S'ho mesto il volto,  
come l'alma sarà di gioie avara?  
Ma poich'io son nel laberinto involto  
tu, Musa, al calle obliquo il fil prepara,  
così Arianna tu sarai novella,  
io Teseo a minitauri oste rubella».<sup>401</sup>
- 36 Alfin, con lume di sovrani amici  
rendo l'opera mia degna del giorno;  
tal che malgrado quei tirran nemici  
d'egregia stampa in un l'amanto ed orno;

---

<sup>400</sup> Nella stampa è scritto *bestia* invece di *basta*.

<sup>401</sup> *Arianna... rubella*: riferimento al mito di Teseo e Arianna: la fanciulla aiutò Teseo a uscire dal labirinto del Minotauro grazie a un filo che, snodato lungo il percorso compiuto, permise di ritrovare l'uscita dopo aver ucciso il mostro.

e perché i lustri ognor varchi felici  
del Tempo ad onta, e de la Morte a scorno,  
darla m'accingo ad un signor ch'al mondo  
per gloria e per valor non è 'l secondo.

- 37 Quinci e quindi rimbomba ognor la fama  
ch'un sì nobil desio m'accende il core;  
onde questi m'accoglie, e quel mi chiama  
inarcando le ciglia per stupore;  
ma perché il lungo errar ricerca ed ama  
dinari molti in così gran sudore,  
ricorro pronto a quello amico, e questo,  
lor chiedo dieci e venti scudi impresto.
- 38 Soggiunsi: «Io certo so ch'al mondo è noto  
ch'una fatica tal merta grand'oro,  
e ch'unqua il mio desir non fia che voto  
sen reste in sì pregiato almo lavoro».  
Stette l'amico a questi detti immoto,  
poi disse: «In fede mia, che dar ristoro  
non posso a tal desio (mi duol, fratello),  
ch'un massa e un toppa mi votò il borsello».<sup>402</sup>
- 39 Dissi alor fatto dal bisogno ardito;  
«Or s'è dolce il nomarmi a voi fratello  
non sdegnate il mio dir, merto infinito  
n'avrete: io pure un altro voi m'appello:<sup>403</sup>  
già, già il suon de la fama è al cielo ascenso  
che brama il prence un uom del mio cervello:  
sì ch'io spero oltre l'oro oltre l'argento,  
seco l'ore varcar lieto e contento.
- 40 Felice quel ch'a la sua sorte crede,  
e credendo l'accoglie e stretta tiene,  
ciò far debb'io, poiché giamai non riede,  
quando irata al mortal volge le rene.  
Oh se 'l Ciel cotal grazia alfin concede,  
come trarvi vorrò di mille pene;  
e per aver del mio desio vittoria,  
udite (dissi) la dedicatoria.
- 41 “Prencipe invitto, che di Marte il dorso,  
e di Minerva (gran fenice) premi,

---

<sup>402</sup> *Massa... toppa*: termini del gioco della zara: «Toppa, è anche termine del giuoco della zara, col quale da chi tira i dadi s'accetta lo 'nvito fattogli, al quale invito si dice Massa» (Crusca IV ed.); si intende che ha perso i soldi nel gioco.

<sup>403</sup> *Un altro voi*: espressione proverbiale, per cui l'amico è un altro se stesso: cfr. Cicerone, *Laelius de amicitia* XXI, 80 e XXV, 92, «verus amicus [...] est enim is, qui est tamquam alter idem», «Nam cum amicitiae vis sit in eo, ut unus quasi animus fiat ex pluribus [...]».

ed imponendo a gente ostil il morso  
di stelle t'orni fra i sentier supremi:  
povero cigno a la tua reggia è accorso  
quasi a suo nido, per finir gli estremi  
giorni suoi faticosi: umile intanto  
t'inchina, e 'l tuo valor spiega il suo canto»).

- 42 La lettera udita, al sovvenir già pronto  
si mostra de l'amico ai duri mali,  
e disse: «Al desio vostro, il mio confronto  
sproni, e feltre darovvi, e buon stivali»;  
io che giamai sperava un tale affronto,  
gli amici nomai forte disleali;  
da lui mi parto, rapido e volante,  
a vender libri io ravoigei le piante.
- 43 A tal che per molt'ore e molti giorni  
d'essere ansioso a la bramata meta,  
fo ch'al borsel (libri vendendo) torni  
lo spirto, con assai bianca moneta;  
indi a le casse mie mille ritorni  
facendo, vendo panno, lino e seta,  
scarpe, calzette, alfin mobilia tanta,  
che di più feci ancor lire settanta.
- 44 Alfin malgrado degl'ingrati tanti,  
per dimostrar, che de l'altrui fo senza,  
fei da un oste un caval ponermi avanti,  
che volava (giurommi) in conscienza;  
io pronto in man pongo di Roma i guanti,<sup>404</sup>  
e da cento vicin prendo licenza:  
salto ratto a caval, ma più veloce  
gettommi al basso la bestia feroce.
- 45 Fu il cader tuono, e fu il caval saetta  
pronto a cacciarsi nel fetente ostello;  
m'aitan questi ed altri con gran fretta,  
chi mi netta il tabarro e chi 'l cappello,  
alfin accorto che la bestia innetta  
sen portò su la groppa il mio fardello,  
a furia di badili e rastri tanti  
fan gli stallier, ch'ella mi rieda inanti.
- 46 Poi mi disser: «Signor, su allegramente,

---

<sup>404</sup> *Di Roma i guanti*: i guanti di Roma erano rinomati all'epoca: «These gloves were famed throughout Europe and it is recorded that, in 1625, on his first visit to Rome, Nicolas Poussin the celebrated painter was entrusted by a M. de Chanteloup to procure for him a pair of the scented gloves, which he duly obtained from the shop of Signora Maddelena, then the most widely patronized of Roman perfumers», R. GENDERS, *A History of Scent*, London, Hamish Hamilton, 1972, p. 124.

non dubbate che più faccia un tal fallo,  
crediatene, signor, per.... vivente  
ch'è una pecora umil questo cavallo;  
forse avverrà, che con lo spron pungente  
lo pungeste: su su pronto a cavallo,  
a cavallo, signor, che vi prometto  
ch'ai nostri detti seguirà l'effetto».

- 47 Giamai quell'uom ch'a la fune è legato,  
over chi sta per farsi trarre un dente,  
tanto non sente il cor tristo e gelato,  
quanto alor mi scorgei mesto e languente;  
alfin pensando al poverel mio stato  
e che forz'era di partir repente,  
dissi: «Il Ciel mi conduca; addio, restate»:  
ai gridi il caval parte, a le sassate.
- 48 Giamai quando la luna a noi minaccia  
che sveller brama il vento arbori mille,  
tanto rossa non scopre in ciel la faccia,  
quante calde il mio volto arser faville;  
ma s'è ben caldo il volto, il seno agghiaccia,  
e mi pungon le carni, e versan stille,  
ch'orma in terra il rozzon giamai non stampa,  
ch'ombroso o fugge, o cade, o pure inciampa.
- 49 Passato alfin de la cittade il ponte  
tutta la patria miro a po le spalle;  
poi dissi con vivace allegra fronte:  
«Pur sicuro, o ronzin, calpesti il calle»;  
tre miglia feci ognor trotando pronte:  
ma giunto il traditore a certe stalle,  
sentì scuoter la biada entro un crivello,  
e di correr colà volse il cervello.
- 50 Io che scorgo che l'uscio è sì piccino  
dove rapida entrar la bestia intende,  
e che stando a caval egro e meschino  
di capo e braccia forz'è ch'io mi rende,  
tiro la briglia, ma 'l restio ronzino  
di calci ed anitrir partito prende,  
or s'alza al cielo, or par caduto il veda,  
ed or s'aggira sì ch'è forza io ceda.
- 51 Da gran fame il caval corre assalito  
a la stalla qual lupo ingordo ad agna,  
né di smontar scorgendo alcun partito,  
forz'è ch'aiuto i' chiami, e forte i' lagna;

ma da veruno essendo (ahi lasso) udito,  
il suo corso seguir ei non sparagna,<sup>405</sup>  
io percuoto ne l'uscio: e vuol mia stella  
ch'ei dentro io fuor restassi in su la sella;

- 52 e alorché franto son ben cento miri  
correr veloci al mio cader mortale,  
e per accrescer doglia ai miei martiri  
s'ho mal chiedemi un viso di stivale;  
«manigoldo» (soggiunsi in gran sospiri)  
«son tutto sangue, e tu mi di' s'ho male?»  
Gli tiro un libro, gli percuoto un fianco,  
ed ei vibrami un sasso ardito e franco.
- 53 E certo che 'l poltron mi rompea gli occhi  
se non era la turba intorno amica:  
mi rizzan questi, il duol fa ch'io trabocchi,  
ond'al portarmi uop'è faccian fatica;  
e pria che l'ora vespertina scocchi,  
di partir forz'è pur ch'a l'oste i' dica;  
«Riede il rozzon, l'ammiro», e dissi: «O Dio,  
pur io ritorno al precipizio mio».
- 54 Alfin ora temendo il calcio o 'l dente  
a cavallo mi pon la turba folta,  
e tengo dal cader fatto prudente  
la chioma del cavallo al braccio attorta;  
né così tosto addio dett'ha la gente,  
che di rompermi il col voce s'ascolta;  
volli smontar, ma ognun sì mi rincora,  
che preso ardir «va' là» (dissi) «in buon'ora».
- 55 Alfin fra mille oltraggi e gran tracolli,  
su l'ora apunto che la rana gracchia  
e lascia il gregge i paschi erbosi e molli  
men giunsi a l'osteria de la Cornacchia;  
«tristo nunzio» (diss'io) «fra questi colli  
mi s'appresenta, e 'n sì frondosa macchia:  
voglia il Ciel che 'l balen che 'l sen m'agghiaccia  
scorta a fier turbo di ladron non faccia».
- 56 Ciò detto, ecco apparir con chioma attorta  
l'oste, che 'n man teneva una corsesca<sup>406</sup>  
e a ciascun fianco una pistola corta,  
qual fammi d'alloggiar grata richiesta;  
io con cor palpitante e faccia smorta,

---

<sup>405</sup> *Sparagna*: 'risparmia'.

<sup>406</sup> *Corsesca*: arma in asta con ferro in cima.

- rimirando quell'armi e la foresta,  
dissi: «Vorrei più oltre anco avanzarmi,  
se ben di riposar l'ora già parmi».
- 57 «Troppo è tardi» (rispose) «o 'l mio messere»;  
e ratto del caval prese la briglia,  
scavalcommi, e per darmi da sedere  
comparve a un fischio la bestial famiglia;  
lo stallier puttaneggia, e 'l cameriere  
l'attacca anch'egli, e al mio fardel s'appiglia;  
talch'io dissi: «L'ostello (al parer mio)  
è Dite orrenda u' si bestemmia Dio».
- 58 Una tela di stoppa ispida ed unta  
dai tarli ricopria rosa baltresca;  
muffo pan, nero sal, vin con la punta  
v'arrecan sopra, e un catin d'acqua fresca:  
cipolla, erbaccia, ad oglio infetto aggiunta  
mi fu salata in così nobil tresca;  
e sovra d'un boccal lucerna ardente  
languido lume torbido e stridente.
- 59 Una minestra d'insepolte mosche,  
una zampa di bue argente e dura,  
cotte al fumo, esche forno alfin sì fosche,  
ch'ai cani avrien cred'io fatto paura;  
ma perch'è forza il letto, io riconosche  
de' pidocchi temendo gran congiura;  
chiamai più volte il cameriere, or l'oste,  
ch'alfin (mossi a pietà) mi dier risposte.
- 60 Si fé inanzi un mustaccio a la vallona  
tutto sfrigiato, e disse: «I' vi prometto,  
che se la cena è stata a la carlona,  
che i danni rifarete entro un buon letto»;  
poi disse ad un de' suoi: «A la corona  
(camera principal) guidal soletto,  
ma pria facciamo il conto, e poi n'andate,  
a ristorar le membra affaticate».
- 61 Stanco soggiunsi: «È così poco il conto,  
che tempo in ciò sarà ben domattina».  
Irato egli rispose, e disse pronto:  
«Non voglio porre a man cotesta spina».  
Subito il mio volere al suo confronto,  
e dissi: «Soldi tre l'insalatina,  
quattro il pan, cinque il vin, e del dormire  
ditel voi, ch'io per me ciò non so dire».
- 62 Egli fiso mirommi, e disse altero:

«E che sì ch'or la testa i' ti fracasso?  
Dove la biada e 'l fien lasci? O ser Piero?  
Venite un poco in qua, padron gradasso»:  
partissi il tanaglion, giunse il severo  
scorticator, col figliol detto Crasso,  
con scimitarre al fianco, e pistolette,  
e disser: «Che rumor? Olà, che frette?»

- 63 Pensi ciascun s'era fra i sbirri e 'l boia,  
e se bipenne avea radente al collo.  
L'oste alor venezian mi disse: «Moia»,  
«cospettazzo del Di', no se' sadollo?»  
Io dissi: «Questo a me poco dà noia,  
e Dio volesse che lugesse Apollo,  
ché più stimo il viaggio ch'ho da fare,  
che 'l dinaro, e 'l tra voi qui riposare».
- 64 «Villanaccio poltron nato d'un zocco»  
(soggiunse il figlio) «cinque lire io voglio;  
e poiché tu qual zingaro, o vil scrocco,  
ratto ponga il tuo piè fuor del mio soglio»;  
mesto rimasi a questi detti, e mocco,<sup>407</sup>  
e le lire pagai, ch'eran sul foglio:  
mi scacciar; poi mi disser: «Ti ricette  
or d'alocchi il gran letto, e di civette».
- 65 La stagion fredda, e 'l ciel torbido e oscuro  
fer che ria tema e gran tremor m'involse:  
ritorno, e di picchiar pur m'assicuro  
finché di piscio un gran boccal mi colse;  
onde per rasciugarmi un caldo muro  
de la cucina a presso mi raccolse;  
mi franse il terren l'ossa, e tanto veglio,  
che miro alfin del ciel l'aurato specchio.
- 66 So ch'al rizzarmi io non fui punto pegro,<sup>408</sup>  
e qual mastin scossa la polve, o bracco,  
vestito resto; e 'n dipartirmi allegro  
sonnacchioso non son, non son più stracco;  
presi il caval dal digiunar fatt'egro,  
e a l'ordin posto il mio farder gli attacco;  
poi dal dur letto mio preso congedo  
saglio a cavallo, e con lo spron lo fiedo.

67 L'oste con tutta quella trista razza

---

<sup>407</sup> *Mocco*: “restè moc”, ‘restare stupefatto/confuso’ in piemontese, cfr. G. PASQUALI, *Nuovo dizionario piemontese-italiano, ragionato e comparato alla lingua comune [...]*, Torino, Libreria Editrice di Enrico Moreno, 1869, p. 333.

<sup>408</sup> *Pegro*: ‘pigro’, cfr. BOERIO, *Dizionario...* (1856), cit., p. 486.

alfin lasciai; e giunto a una vallaccia  
ver' me pur vuol Fortuna far la pazza  
facendomi assalir dai can da caccia;  
fra i lontan corni «piglia, amazza, amazza»,  
voce s'ascolta ch'ogni fera scaccia;  
qui m'accolsero in cerchio, e latran forte  
minacciando col dente e strage e morte.

- 68 Ai duri morsi, ai così fieri assalti  
de la turba canina indarno esclamo;  
si scontorce il caval, radoppia i salti,  
e al suo nitrir novo soccorso io chiamo;  
ma i can scoprendo i cor di duri smalti  
sembrano dir: «Sbranarti or or vogliamo»;  
cade il caval dai can fatto languente,  
ed altri i panni mi squarciar col dente.
- 69 Dal caval mi sviluppo, e con prestezza  
prendo di cari libri una sacchetta,  
la qual del mio furor porge contezza,  
a la turba canina e maledetta;  
alfine il venator con gran fierezza  
(ciò visto) i can di richiamar s'affretta;  
giunto alfin, or con calci ed or con sassi,  
fece altrove al rio stuol muovere i passi.
- 70 Pur quando vuol la mia penosa lite,  
stanco il ronzin lasciando in su la sabbia  
dissi: «Mi sia ciascun cortese e mite,  
acciò che l'oste a molestar non m'abbia;  
la morte del caval fur le ferite  
dei can caccianti e di lor cieca rabbia;  
deh pronti a me, signor, fate una fede  
di quanto io chiedo, ch'ognun chiaro il vede».
- 71 Cortese ognun, chi Gianambrogio Archito  
scrivendo (dice) affermo; e ser Pasquale  
accerta che 'n la valle io sol romito  
da cani molti fui trattato male;  
Panunzio e Mopso scrivon ch'assalito  
fui sì, ch'io giunsi quasi al di letale,  
e che pronto ciascun senza intervallo  
diria la storia del meschin cavallo.
- 72 Da lor partendo un nobile congedo  
i' prendo; e fatto a piè cento e più miglia,  
lungo il Tebro<sup>409</sup> superbo il piè già vedo,

---

<sup>409</sup> *Tebro*: il fiume Tevere.



- in cui entrar un marinar consiglia;  
 io che son stanco al suo voler già cedo,  
 e 'n barchetta a giacere il cor s'appiglia,  
 se bene il nocchier vecchio, e 'l legno stanco,  
 facean stupidi gli occhi e 'l volto bianco.
- 73 Ad or, ad or per le fessure tante  
 zampillavano l'acque, e 'l ventre empiva  
 del navicello, ond'ognor preci sante  
 del Cielo io rivolgeva a la gran Diva;  
 ma s'un gran tuon già sgomentommi inante,  
 or mi bagna la pioggia, e al sen m'arriva,  
 poiché 'l cielo s'annerà, e strepitoso  
 fulmini avventa, e fassi diluvioso.
- 74 Così tumido il Tebro il tergo estolle,  
 che par ch'osi inondare il ciel superno,  
 talché la sorte ria (lasso) pur volle,  
 accrescer del mio core il duolo interno;  
 ma questo è nulla; corre il fiume, e bolle,  
 e temesi de l'onde il moto alterno,  
 e sì rapido fugge il miser legno,  
 che ben de l'ultim'ora a noi dà segno.
- 75 La notte tutta fino al novo sole  
 pugnando andammo con le mortal onde,  
 tanto ch'alfin pur fida stella vuole  
 scoprirne di salvezza amica fronte;  
 indi al lido sbarcando, a una gran mole  
 uopo è andar molto pria che 'l sol tramonte;  
 né a pena a mezzo il corso i' fui guidato,  
 che da infidi ladron fui svaligiato.
- 76 Non saprei dir s'han gli arbor rami tanti,  
 quante coi calci offese, e con gli schioppi,  
 mi fecer quei superbi armati fanti,  
 nel tormi dei quatrin quei pochi groppi;<sup>410</sup>  
 indi io seguì il mio sentier con pianti,  
 e colà giunsi a passi lenti e zoppi;  
 onde fu forza alfin per minor male  
 di ricovrarmi a un povero ospitale.
- 77 In quel fetor sì rio, in quello inferno  
 di quelli che lagnar sentonsi ognora,  
 egro stetti gran pezza d'un rio verno,  
 senza speme d'averne ad uscir fuora;

---

<sup>410</sup> *Groppi*: *grosso* è un sacchetto o involto di monete, cfr. G. M. A. BARETTI, *A dictionary of the English and Italian languages [...]*, London, W. Strahan [...], 1771, alla voce *grosso*.

alfin virtù di tema o di governo,  
uscii quando le corna il Tauro infiora;<sup>411</sup>  
cessato il mal m'andava riavendo,  
d'elemosine ch'io giva cogliendo.

- 78 Ma perch'io pur stimava gran vergogna  
il girmene ad ognor lemosinando  
cercai con l'unto di sbandir la rogna,  
poiché 'l tempo novello gia chiamando,  
sanato in parte, i' parto; e 'l core agogna  
d'un gran signor l'opre esaltar cantando;  
così formo un sonetto, e gl'elo dono,  
e 'n premio ottengo ch'un grand'uomo i' sono.
- 79 Io che ciò non bramava, in man la penna  
prendendo, narro la mia mesta istoria;  
poi la Musa al bisogno l'ali impenna  
sì che 'n eroico stil canto sua gloria.  
D'allori ei canta, e di ferrata antenna,  
(alte lodi a lui date) e di vittoria:  
poi nel fin disse: «Or colga il pensier vostro  
per carta carta, e per inchiostro, inchiostro.»
- 80 S'io maledii d'Apollo l'aure lira,  
e 'l veglio ancor, che mi scoprio tal arte,  
dical colui, ch'ognora in ciò martira,  
e verga con sudor ben mille carte;  
«folle» (dissi) «è colui ch'ognor desira  
cantar metri d'Amore o ver di Marte,  
o l'opre egregie di mortal signore,  
poiché l'oglio si perde, anco il sudore.
- 81 O quanto meglio con sovrano diletto  
cantar saria del Re che 'l Cielo inchina:  
o 'l vergineo spiegar eccelso affetto  
de la sacra di Dio alta Regina:  
tal face in l'avvenir m'avvampi il petto,  
che del Cielo cantar opra è divina:  
che nulla da mortai s'ottien compensa,  
e cento il Ciel per un largo dispensa».
- 82 Così lasciando quell'indegno chiostro  
doppo mille infortuni e strani eventi,  
a Partenope i' giunsi; e ricco d'ostro  
il mio prence vid'io fra paggi venti;  
l'alma s'allegra: e del mio vivo inchiostro  
tratto dal core, e con sospiri ardenti

---

<sup>411</sup> *Quando... infiora*: in aprile, sotto il segno del Toro, a inizio primavera, cfr. Petrarca, *Tr. Am.* I, vv. 4-5.

- asciutto, sperai premio ed almo e giusto,  
l'opra sacrando ad un novello Augusto.
- 83 E pria che l'alba con la man di rosa  
spargesse mille fior dal sen d'argento,  
e la rondine vaga ed amorosa  
sciogliesse il canto al destar l'uomo intento,  
mi sveglio, sorgo, adorno, e a la famosa  
magion del prence i' me ne vo contento;  
colà giunto, ognun dorme: a tredici ore  
s'apre il portone alfin con gran furore.
- 84 Indi miro il chiavier d'un occhio senza  
più lordo assai, ch'un cuoco d'un pollacco;  
«maledetta» (diss'io) «cotal presenza,  
ch'or mi slena, e mi rende così fiacco»;  
poi nel parlar odo ch'è da Fiorenza  
il guercio rio, il fier mastino, il cacco;<sup>412</sup>  
qual disse: «o che volete da quest'otta?  
Cazzica vi farà la testa rotta.<sup>413</sup>
- 85 Il signor ha nemici, e qui d'intorno  
non gira alcun, che non vi lasci il pelo»;  
io dissi: «Amico sono, e qui soggiorno  
per mostrar ver' tal prence un fido zelo»;  
soggiunse alor: «Farete poi ritorno  
quando Apollo si libra in mezzo al cielo,  
alor forse averrà l'alta eccellenza  
vi faccia dar da qualcheduno udienza».
- 86 Indi ei si parte, e a punto tal mi lascia  
qual uom cui molto sangue esca dal naso;  
pur volle il Ciel ch'un uom di fina rascia<sup>414</sup>  
adorno tutto ivi scorgessi a caso:  
portava questi unguenti, taste e fascia,  
e d'amatista e d'or superbo vaso:  
umil l'inchino: né mi vuol parlare,  
che disse: «Io vado un prence a medicare».
- 87 Altri mi disse: «Vo correndo al molo»;  
altri, ch'è intento a far segare i marmi;  
l'un che va in Spagna per le poste a volo;

---

<sup>412</sup> *Cacco*: Cacco o Caco, mostro – variamente raffigurato, in genere con tre teste e in grado di sputare fuoco – della mitologia greca, che rubò parte della mandria dei buoi di Ercole (che li aveva sottratti a Gerione); fu ucciso dall'eroe. Si trova in rima sempre con *fiacco* già in Pulci, *Morg.* XXVII, 11, vv. 7-8. Cfr. Virgilio, *Aen.* VIII, vv. 193-267; Ovidio, *Fast.* I, vv. 547-78 e Dante, *Inf.* XXV, vv. 25-28.

<sup>413</sup> *Otta... rotta*: (Crusca IV ed.) *otta* sta per 'ora', 'volta'; *cazzica* è esclamazione volgare, «Cappita, Canchero, Cazzo, e simili».

<sup>414</sup> *Rascia*: 'razza'.

l'altro i destrieri ad avvezzar va in l'armi;  
e chi gli avvisi arrega d'ogni polo;  
e chi<sup>415</sup> a incider sen va nei bronzi i carmi;  
chi agli astori,<sup>416</sup> ai falconi, ai can da caccia  
i cibi arrega, sì ch'ognun mi scaccia.

- 88 Cento volte, e di foco e in un di ghiaccio,  
il volto i' feci a simili risposte;  
e già mi sembra ver, che nulla abbraccio  
come chi 'n l'aura le sue voglie ha poste;  
pur tanto alfin sicura fronte i' faccio,  
ch'entro a le stanze del signor riposte;  
l'opra le dono; ei con allegra fronte  
«tornate» (disse) «pria che 'l sol tramonte».
- 89 Non credo mai chi fu in prigion serrato  
senza speme d'uscirne, uscendo tanta  
scopri allegrezza, quanto alor beato,  
tenni chi l'opre di gran prence canta;  
tutte quell'ore sovra il don pregiato  
giva pensando; e dissi: «S'a la pianta  
pari il frutto sarà, ch'ho da ritrarne,  
potrò d'un ricco don superbo andarne».
- 90 Un'ora un lustro, ogni momento un anno,  
mi sembrava in sì lunga sofferenza,  
talch'io pur riedo al fortunato scanno,  
che premea così degna alma presenza;  
ond'egli pronto chiama e Cola e Gianni,  
quai presti da lui fur con<sup>417</sup> reverenza;  
gli parla di segreto: io m'allontano,  
poi Gianni<sup>418</sup> torna con gran coppa in mano.
- 91 «Che sì» (diss'io) «che mi si dà da bere?  
Che sì, che d'un buon pro mi vuol pagare?»  
E forte in me pugnando un tal pensiero,  
mi sentiva nel seno il cor spezzare;  
poi disse il prence: «Il vostro gran sapere  
l'oro dell'Indie invan potria premiare;  
io son suo, questa casa e questi doni»,  
e mi getta nel sen venti cianfroni.<sup>419</sup>
- 92 Abbavato<sup>420</sup> mi parto, e sì soffiante,

---

<sup>415</sup> Nella stampa si trova scritto *che* invece di *chi*.

<sup>416</sup> *Astori*: uccelli rapaci, talvolta impiegati nella falconeria.

<sup>417</sup> Nella stampa si trova scritto *cor* invece di *con*.

<sup>418</sup> Nella stampa si trova scritto *Gianne* invece di *Gianni*.

<sup>419</sup> *Cianfroni*: *cianfrone* è moneta spagnola, corrispondente a mezzo ducato.

- ch'Austro sembrava, ed Aquilone in giostra:  
 e crucioso andando, e bestemmante  
 d'uomo arrabbiato altrui ben dava mostra;  
 ponendo poi le mie sventure avante  
 dissi: «Fra quanto il sole attorno inostra,  
 inargenta la luna, ed il mar bagna,  
 alcun di me più non s'afflige o lagna.
- 93 Or qui trovomi (lasso) senza panni,  
 anzi misero veggio, ché i dinari  
 avuti son la carta che 'n molti anni  
 vergai cantando in mille eventi amari:  
 or bramai, or temei ai fidi scanni  
 de la patria tornar, tornare ai cari  
 amici, ch'io lasciai con gran dolore,  
 e sfogar fra di lor parlando il core.
- 94 Ma 'l timor per la morte del cavallo,  
 e dei fieri ladroni il gran spavento,  
 fan ch'io stimi il ritorno un grave fallo,  
 talch'io resto vie più tristo e scontento;  
 ma poco avendo nel borsel metallo,  
 pungermi il fianco un spron di partir sento»;  
 talch'io lasciai quel pessimo contorno,  
 voci tali formando a l'aure intorno.
- 95 «Povera ognor n'andrai tu, POESIA,  
 del mondo a l'una fino a l'altra sponda,  
 poiché de' grandi l'empia sete, e ria,  
 d'aver d'argento, ed or l'urna feconda  
 fa ch'ognun talpa in rimirarti sia:  
 onde a ragion, d'Apollo o mesta fronda,  
 strepita, poché 'l Ciel ben vide come  
 doveansi ognor spregiar tue verdi some.
- 96 Ah pur è ver che gli almi imperadori,  
 cinger solean d'allor verde corona,  
 ed or apprezzan più vil gemme ed ori,  
 che quanto allor frondeggia in Elicona:  
 ma son di ciò cagion certi signori,  
 che stanno al fianco di sì gran persona,  
 i quai tolti dal rastro e dal badile  
 cingon poi ricco brando, aureo monile.
- 97 Questi quei tarli son, quei lupi ingordi,  
 ch'han del ben del lor prence il tergo onusto,

---

<sup>420</sup> *Abbavato*: lett. 'con bava alla bocca', cfr. *Il nuovo risarcito Convitato di pietra* I, 7, v. 905 (p. 447) e *La Maddalena lasciva e penitente* I, 6 (p. 97).

e poscia ne' fallaci empì ricordi,  
d'arricchirsi soli han sete e gusto;  
questi sembrano marmi ed aspi sordi  
de' poveri in udire il parlar giusto,  
ma arpie sembrando di terrena mole,  
pongon la carestia nei rai del sole.

98 O se udissero i cancheri e l'accuse,  
che i poveri li dan per lo suo pane,  
ed i POETI per veder deluse  
(colpa lor) le bell'opre alme e sovrane;  
o come apprezzeriano l'alte muse,  
ed usciria dagli antri e Bacco e Pane,  
ma la gente al rubar intenta e avvezza,  
poco i POETI e i poverelli apprezza.

99 Sa ben nomargli ognun sozza canaglia,  
(e sia detto con pace ognor de' buoni)  
e che sol per le piazze dir li caglia,  
a fe' da cavaliere, e pei saloni;  
ed è pur ver che sono nespoloni,<sup>421</sup>  
maturati in un letto di vil paglia,  
soliti a star fra i porci in una buca  
se ben dicon "noi siamo gli occhi del Duca".

100 Qual mai corso o mastin del tor l'orecchio  
si vide importunar co' fieri denti,  
qual mai sì pronta è al fior dorata pecchia,  
quanto a l'orecchio lor del prence intenti?  
Infìn se mangia, posa o s'apparecchia  
a letto gir sono costor presenti:  
talché non voglion mai partirsi i crudi,  
senza grazie impetrar o rubar scudi.

101 È vostra, e non d'altrui grandi la colpa;  
ch'il tarlo v'insegnò por fra le vesti?  
Qui (crediate) non val scusa o discolpa,  
con dir ch'al vostro ben costor sian desti;  
ve lo dirò: vi leveran la polpa  
sotto care maniere e finti gesti:  
e ne riportan<sup>422</sup> già (chiaro è 'l vederle)  
per stracci seta e per pidocchi perle.

102 Dite: "Qual gloria è aver tal razza a canto?"  
Mal con l'aquila sta corbo o civetta;  
signori, il ver dirovvi ardito e franco,

---

<sup>421</sup> *Nespoloni*: tipo di pianta.

<sup>422</sup> Nella stampa si trova l'errato *ripontan*.

pomposa schiera vi sia gente eletta:  
chi porta croce od aureo brando al fianco  
si sdegna di mirar questa vil setta:  
gente a cui si fa notte inanzi sera,  
gente da stregghia,<sup>423</sup> gente da galera».

103 Alfin monti varcando, e piani e valli,  
giunsi a FELSINA mia città fastosa,  
e qui senza interpor mezzi o 'ntervalli,  
men vado ove quel vecchio avea sua posa:  
rispose un saggio: «Ohimè ne' vital calli  
orma non stampa più l'alma famosa;  
così volle la Morte, ed al Ciel piacque  
l'alma aver, l'ossa i frati alfin de l'acque».

104 Del caro ostello mio lascio i confini,  
e vado al tempio che 'l gran veglio accoglie,  
e d'arpe e di trombon, cetre e violini,  
odo concerto, entro le sacre soglie:  
forz'è che l'ossa venerande inchini  
per render paghe del mio cor le voglie;  
ed, al musico suon fatto in esequie  
d'un'alma tal, dissi: «A te il Ciel dia requie».

105 Poi la tomba incidendo, piansi, e dissi:  
«Pur oggi al mio destin protervo cale  
ch'io rieda a te, qual io per te già vissi,  
avanzo miserabil d'ospedale;  
quanto poggiando ad Elicona scrissi,  
oggi teco l'accolga onda letale:  
poiché d'alloro or fassi, e poesia  
carte per sarde, e insegne d'osteria».

106 Né a pena son dal sacro tempio uscito,  
dagli sbirri assalirmi e legar sento,  
e seco è l'oste del caval, ch'ardito  
disse: «Invan di fuggire avrai talento»;  
per San Mamol ne vo tutto smarrito  
tale onor riportando, e tale argento;  
giunto al torron la stanza mia regale  
fu la prigionie alfine, e l'ospedale.

FINIS

---

<sup>423</sup> *Stregghia*: 'striglia'.





## b) *L'Olivastro sfortunato poeta* (manoscritto vs. stampa) - 1642

### Nota preliminare:

Per esigenza di uniformità, si è usata la numerazione delle ottave presente nella stampa del 1642 anche per il conteggio delle ottave nel manoscritto, in modo da rendere i riferimenti univoci; in caso di ottave completamente tolte e sostituite nella stampa rispetto al manoscritto, si usa nella colonna del manoscritto la formula 'ex' prima del numero di ottava.

Data la loro ampiezza, si anteppongono subito qui sotto i testi 'teorici' liminari della stampa del 1642 (dedica e avvertimento dell'autore a chi legge), prima cioè della parte di vero e proprio confronto testuale fra il testo del manoscritto fiorentino (sulla sinistra)<sup>424</sup> e il testo della stampa del 1642 (sulla destra).<sup>425</sup>

Si riportano anche le note marginali manoscritte, in grassetto, di seguito alla rispettiva ottava a fianco della quale sono poste nell'originale, ponendo il segno > per indicare la parentesi graffa, quando presente, che collegava la singola nota alla rispettiva ottava; si rileva in grassetto pure la parola o l'espressione cui la nota si riferisce all'interno dell'ottava interessata.

A causa di difficoltà meramente tecnico-informatiche di numerazione delle note, si pongono le stesse a fondo pagina facendo riferimento alla colonna di destra, cioè al testo della stampa; qualora ci siano osservazioni da fare sul testo del manoscritto, si pone il rimando alla nota vicino al numero dell'ottava a stampa e si indica a inizio nota "(ms.)". Se occorrono annotazioni critico-testuali, sono indicate in nota in maniera discorsiva, non trattandosi qui di un'edizione critica.

---

<sup>424</sup> G. B. ANDREINI, *L'Olivastro sfortunato poeta. Poema Piacevole. Al ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana Quinto, autore Gio. Battista Andreini Fiorentino, tra i Comici Fedeli detto Lelio*, con frontespizio (non datato) alla c. 213r e con cc. 213v, 236v, 237v bianche (ms): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1395, cc. 213r-258v, ossia il manoscritto.

<sup>425</sup> G. B. ANDREINI, *L'Olivastro o vero Il poeta sfortunato. Poema Fantastico. All'altezza serenissima di Ferdinando II gran duca di Toscana. Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici detto Lelio*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1642, ossia la stampa.

<Dedica (stampa del 1642)>

Serenissimo Gran Duca,  
offriva l'antichità a' loro dei (Serenissima Altezza) non tanto candide colombe, dipinti pavoni, infiorati giovenchi, quanto infausti pipistrelli, stupidi gufi ed oscuri scarafaggi. E nondimeno così gli uni come gli altri erano graditi.

Riceva intanto (come riverente la ne supplico) nello stesso modo l'Altezza Vostra Serenissima (nume terreno), non potend'io tributare voti sublimi, questo OLIVASTRO Poeta sfortunato, insieme con l'autore di lui, che umilmente prostrati davanti l'Altezza Vostra Serenissima sotto così gran patroncinio cercano di ricovrarsi; ché 'n così fatta guisa convertite le ingiuriose comete, ch'ad Olivastro sopra il capo di continuo pendono, e le stelle Pleiadi, che negli occhi ad ognora gli piovono, in stelle benignissime di Giove, sarà nelle sfortune felice, e io con esso lui fra' miei turbini oscuri, somma serenità di cielo godendo, al mio Serenissimo natural signore patente sarà come ad ognora la casa Andreini virtuosamente il tempo spese, profondo le m'inchino.

Bologna il dì 20 luglio 1642.

Di Vostra Altezza Serenissima  
Suddito e servidore umilissimo

Giovan Battista Andreini

<L'autore a chi legge (stampa del 1642)>

Oggi sì che dovranno di porpora disdegnosa tingersi di Pallade le pallide ulive e ardere nel fuoco dell'ira giustissima d'Apollo i verdeggianti allori, qual volta in su l'anguste sponde dell'augusto RENO ardisca di pullulare e di frondeggiare l'inutile OLIVASTRO.

E pure questo virgulto inaridito e questa fronda insalvatichita e vi si pianta e vi si radica.

Oggi sì che nelle stesse purissime onde che di FELSINA<sup>426</sup> irrigano il nobile petto dovranno que' candidi CIGNI, che per esse diportando si vanno, stupidi rimanere infra di loro comparir veggendo troppo ardimentosi infausto corvo e ridicola civetta.

E pure questi gemini uccelli, l'uno per tutti i raggi solari annerato e l'altro per tutti gli splendori di stelle, amico dell'ombre, e vi crocica e vi atteggia.

Ah che il tutto è solo (e ben esat<t>amente il veggio) poiché del purissimo cielo dell'Isole Taprobane<sup>427</sup> Bologna il costume seco traendo intese che di questa felicità ancor le cose infelici goder potessero, quasi fuoco che nella purità di sé medesimo tutte le cose (ancorché impure) converte.

Odesi pure (e ciò senza favolosa menzogna) ch'entro i persiani confini bellissimo frutto allignar seppe, che di veleno essendo ripieno, nel fortunato passaggio dalla Persia all'Ausonia<sup>428</sup> l'esca sua mortifera vitale alimento divenne.

Salvi (o cortese lettore) ogni mio mancamento l'attendere a teatri e non ad ACADEMIE, dove negli uni si tresca allettando e nell'altre fassi ammirare orando.

---

<sup>426</sup> *Felsina*: nome latineggiante di Bologna.

<sup>427</sup> *Taprobane*: isola leggendaria, forse identificabile con lo Sri Lanka; nell'isola Taprobana è collocata l'utopica civiltà descritta nella *Città del Sole* di Tommaso Campanella.

<sup>428</sup> *Ausonia*: l'Italia, prendendo nome da uno degli antichi popoli italici.

Le castalidi suore si sdegnano di meco trattenermi, poiché proprio di donna ciò far non poteano; tutto giorno per le scene veggendomi fatto il vago delle Ippolite, delle Beatrici, della Diane, dell'Ortensie, che vezzose e virtuose atte si rendevano a far sollevare i novelli Parnasi, dov'elleno stabilivano il piede, poiché quando orano indorano e quando cantano incantano.

Orsù, concludiamola alfine, feci questa fatica perch'è virtuosa; sperando eziandio ch'ella dovrà da virtuosi esser gradita, se non applaudita; per quella apertamente conoscendosi quanto alla nobilissima patria di BOLOGNA atenuto io sia, tutti gli anni miei giovenili in quella avendo con qualche studio spesi.

E certo dir non saprei s'è maggiore l'obligazione che si debbe alla patria dove s'è nato o dove s'è educato. So che l'Alpe, genitrice dell'oro, nelle proprie viscere lo cova, l'alimenta e di pregio lo rende; ma pregio senza lode diverrebbe qual volta l'arte educatrice, con fuoco e con martello, nol prendesse a disrozire; come ancora sarebbero vili e imperfette le gemme, se la stess'arte sovra girevol cote non le assuefacesse ad abbellirsi.

Dall'orsa e dal leone nascono informi gli orsacchi e 'nletargiti leoncini; ma l'arte innovatrice e autrice fa che l'una lambendo e l'altro ruggendo, quello che orso e leone non era, tale quali i genitori sono divenga.<sup>429</sup> Voleva ben io toccar questo punto: ma taccio solo, per adito concedere a pellegrini ingegni d'apportar cosa pellegrina in simil fatto.

Dirò bene che dolcissimo sento al paro dell'amor di Fiorenza mia patria l'amor di Bologna, per non acquistarmi nota d'ingrato, vedrassi che di questo mio poema le due mire principali, l'una fu nel dedicare al mio Serenissimo Signore, gran duca di Toscana, l'altra di celebrare Bologna non solo, ma i virtuosi di così famosa e studiosa patria, come parimente i cavalieri e le dame felsinee.

Ver'è che a tutti non è lecito andare a questo Corinto, né 'l toccare di così fatta gloria il punto; ma tutto ad un soverchievole affetto riverente concedendosi, dolcemente mi si condoni e non acido mi si condanni.

In questo mio debile componimento vedrassi almeno che più inchiostro che vino mi compiacqui d'usare nelle etadi di mia vita trascorse, sapendo che dal nero dell'atramentario si cava il candido d'una limpida vita, come per lo continuo forsennato Lio<sup>430</sup> un vermiglio di guancia s'acquista, vero belletto che si conserva (per dir cosa faceta, com'è pure il poema faceto) alla profumeria della Brenta, per darti d'uomo bettolante una perpetua concia.

Se poi a questi seguaci della scuola di Diogene un'ora mille gli paiono, che se n'escia dal tetro delle stampe al lucido di questa luce, con dente d'acuto acciaio, con lingua più che di vipera avvelenata, per trafiggerlo e ucciderlo, e 'n così fatto modo convertire il suo trionfo in asino e in frusta, e la sua tromba in tomba, avvertasi che per discolpa e di lui e di me stesso, che 'n questo mio così fatto capriccio, per iscapricciarmi e per gustarmi, io mi compiacqui d'essere e bembevole e boccaccievole e dantevole, per potermi servire di quelle voci ch'erano della natura d'un poema fantastico; tanto più avendo osservato in molti che se l'allacciano voci tali sparse entro gli scritti loro, ancorché gravi.

Sì che, se a questi primipili<sup>431</sup> di Parnaso fu loro concesso seriamente far questo, chi non dirà che scherzosamente tanto più a me si conveniva? Una canzonetta, un sonetto, un idilio, un madrigaletto, o come in tempo breve dal calamo al papiro oltrapassando fa

---

<sup>429</sup> *tale quali i genitori sono divenga*: probabilmente un velato accenno, da parte di Andreini letteralmente 'figlio d'arte', all'eredità culturale ricevuta dai celebri genitori, Francesco e Isabella Andreini.

<sup>430</sup> *Lio*: titolo di Bacco, «liberatore» dagli affanni.

<sup>431</sup> *primipili di Parnaso*: la parola *primipilus*, -i segnala un'alta carica militare, il centurione che guida il primo manipolo dei triari: appare, declinata al femminile, nell'incipit di una commedia elegiaca di Arnolfo di Orléans, *Lidia*, provocando accesi dibattiti nella critica. Qui, nell'*Olivaastro*, Andreini pare voler ironicamente intendere 'campioni di Parnaso': la sensazione è corroborata dal confronto con Dante, *Paradiso* XXIV, v. 59, e con l'uso del termine ad esempio per la Vergine Maria, salutata come *virginitatis primipila*.

che 'l poetico intento s'ottenga; ma in un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d'inchiostrati composto non è così.

Taccia dunque chi sempre alla fucina della maldicenza infuoca la satirica lingua, o vero per dare a quella tempra più dispietata ne' fieli delle ceraste nelle spume di Cerbero l'attuffi; che bene a questo malevole io protesto, ché s'è vero che ciascuno per quella cosa che pecca, per la stessa vien punito, certissimo ancor render dovrassi che, se tanto dilaterà l'orecchio per udire quanto dilungo la lingua per cicalare, tali accuse de' suoi appassiti e sciapiti componimenti averrà ch'egli ascolti, ché, per soverchio rossore nella faccia dipinto, confuso e deluso, da questi serenissimi confini dipartirassi, per sempre incavernarsi nell'oscurissime latebre dell'Erebo e della notte.

Ma tornando a rannodare il filo già tronco, dico che nel primo canto di questo mio non icastico, ma fantastico capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa tra' miei contadini in sul MINCIO che dadovvero istamparlo in sul RENO,<sup>432</sup> onde fra dotti si leggesse, promisi che alcuna cosa recondita in margine postillata sarebbe; or mutando forma la stampa, mutai seco anch'io pensiero.

Parimente io voleva nel fine d'ogni canto far lo stesso; poi conoscendo che questo volume esser letto doveva da chi, vago d'un continuo leggere, nulla di girsene a letto si curava, mutai pensiero in meglio, e nulla feci.

Gli errori, s'io corregger loro volessi, si converrebbe fare che 'l mio Olivastro imitasse Curzio, che si gittò nella voragine, per conservar Roma sua patria dalla peste illesa,<sup>433</sup> poiché pestiferando anch'egli con la sua conversazione altrui, tal fine se gli converrebbe, certo essendo che in esso non c'è tratto di penna che non sia un tratto di fune.

Ma riducendomi agli errori di stampa, come i maggiori avvertimenti si rimettono e commettono, a chi molto intende così dovransi lasciar loro in balia le cose di minor sentimento colpa si degli errori, che di continuo corrono a briglia disciolta per le stampe, come, per non aver io potuto ad ognora assistere a quelle, per difetto del mio continuo rappresentare.

Circa l'ortografia (o questa è poi cosa d'impazzare), poiché in così fatto camino ortografico, duo non ci sono che v'imprimano orma conforme, e però quanto capricci tanti<i> modi di scrivere, bench'io per viaggiar più sicuro alla via de' migliori mi sia tenuto.

Alfine, per ridurmi alla fine io dico che sì come è segno per l'infermo di certa salute, qualora univoci e unanimi i collegiati medici la sanità gl'indicano, così mi convien dire che questo mio Olivastro, quasi inverminito, nonché incadaverito, avendo avuto dall'assemblea di collegiati cavaglieri e altri nobilissimi spiriti sentenza indelebile che debba cangiare il feretro in passeggio, tutto mi consolai, tanto più quanto che per autorizzare gli aurei detti loro, si compiacquero a pro d'Olivastro stampati si leggessero.

Onde quasi per ispecchio si scorgesse che a così eccellenti giudicatori e famosi cultori non fu disdicevole sovra un tronco sterile far degli ermatenici serti loro un amoroso inserto, onde una oliva inutile, ferace divenuta, contendesse di maggioranza con l'alloro.

Taccio, perch'altri legga e perch'altri vegga che meno gli sfortunati affliger si denno, poiché le buone venture sono come il fungo, che nascono in un sol punto; e Dio ti felicit.

---

<sup>432</sup> *Mincio... Reno*: per sineddoche, i fiumi indicano le rispettive città, Mantova (nei dintorni della quale Andreini aveva il possedimento di Ca' di Mandraghi) e Bologna.

<sup>433</sup> *Curzio*: Marco Curzio, romano, figura leggendaria del IV sec. a.C. che si consacrò agli dei inferi gettandosi in una voragine nel terreno, pur di salvare Roma dallo sprofondamento, sacrificandosi al posto della città.

*manoscritto*

*stampa (1642)*

[FRONTESPIZIO]

[FRONTESPIZIO]

**L'OLIVASTRO**  
SFORTUNATO POETA  
Poema piacevole

**L'OLIVASTRO**  
o vero  
IL POETA SFORTUNATO  
poema fantastico

AL SERENISSIMO FERDINANDO II  
Gran Duca di Toscana Quinto

all'altezza serenissima  
di  
Ferdinando II  
gran duca  
di Toscana

autore  
Giovan battista Andreini fiorentino,  
tra i comici Fedeli detto  
Lelio

autore  
Giovan Battista Andreini,  
tra comici detto Lelio

in Bologna, per Nicolò Tebaldini 1642  
con licenza de' superiori \*

DEDICA A FERDINANDO II [vd. supra]

L'AUTORE A CHI LEGGE [vd. supra]

LO STAMPATORE A CHI LEGGE

POESIE CELEBRATIVE PER L'AUTORE

ARGOMENTO

D'Olivastro a la nascita fatale

**L'OLIVASTRO**  
SFORTUNATO POETA  
poema piacevole

CANTO PRIMO

ARGOMENTO

D'Olivastro a la nascita fatale<sup>436</sup>

<sup>436</sup> *La nascita fatale*: Il tono eroicomico è impostato sin dall'inizio: alla nascita «fatale», occasione in cui ogni divinità fa a gara per riempirlo di doni, si oppone una divinità avversa, come tipico degli eroi epici (si pensi ad Apollo per Agamennone, Poseidone per Odisseo). Tuttavia Olivastro è un eroe particolare, un poeta, soggetto a letteralmente tutti i mali, incarnati da Pandora in persona; il sentimento parodico, rafforzato dalla ripetizione all'ultimo verso, si concentra nelle parole conclusive, «tutto tenta». Siamo di fronte a un nuovo tipo di eroe, che non sempre (anzi, mai) riesce a vedere realizzate le sue ambizioni.

emulando ogni Ciel grazie gli porge;  
gli si oppone Pandora in sul natale,  
Fortuna, Invidia, Amor contra gli sorge;  
adulto poi, per seguitar **Carmenta**,  
tutto fa, tutto ardisce, e tutto tenta.

> *Carmenta, inventrice de' carmi, donna saputa e indovinatrice*

### CANTO PRIMO

1  
Non di garula tromba al suon guerriero  
canto il valor di paladino forte;  
non de lo stral del pargoletto arciero,  
che saetta ancidendo, e non dà morte.  
Sol d'un poeta in lagrimando io spero  
la querula narrar misera sorte;  
forse avverrà che ne riporti vanto,  
e 'l riso mieta seminando il pianto.

2  
Roco fragor di ripercossa pelle,  
alto garir di cavo rame intorto,  
non eccita il mio crin cinger di stelle,  
né risorger da tombe uom che sia morto.  
Non per gracili avene o cennamelle  
modulando a le selve accenti apporto;  
sol m'lessi cantar de l'Olivastro  
fatta cetra la falce e penna il rastro.

emulando ogni Ciel, grazie gli porge;  
gli si oppone Pandora<sup>437</sup> in sul natale,  
Fortuna, Invidia, Amor contra gli sorge;  
adulto poi per seguitar Carmenta<sup>438</sup>  
tutto fa, tutto ardisce, e tutto tenta.<sup>439</sup>

1  
Non di garrula tromba al suon guerriero<sup>440</sup>  
canto il valor di paladino più forte;  
non de lo stral del pargoletto arciero,  
che saetta ancidendo, e non dà morte.  
Sol d'un poeta in lagrimando io spero  
la querula narrar misera sorte;  
forse avverrà che ne riporti vanto,  
e 'l riso mieta seminando il pianto.

2  
Roco fragor di ripercossa pelle,  
alto garir di cavo rame intorto,  
non eccita il mio crin cinger di stelle,  
né risorger da tombe uom che sia morto.  
Non per gracili avene o cennamelle<sup>441</sup>  
boschereccie armonie a l'aure apporto;<sup>442</sup>  
sol m'lessi cantar de l'OLIVASTRO  
fatta cetra la falce e penna il rastro.<sup>443</sup>

<sup>437</sup> *Pandora*: nella mitologia greca, prima donna mortale, che per curiosità aprì il vaso contenente tutti i mali del mondo, affidatole da Zeus con l'ordine di tenerlo chiuso.

<sup>438</sup> *Carmenta*: una delle dee Camene, arcaicamente divinità delle sorgenti, dotate di capacità profetiche e in generale ispiratrici, ragion per cui vennero poi associate alle Muse greche; a Carmenta in particolare è riconosciuta la facoltà divinatoria e il patronato della poesia, anche per l'etimologia stessa che la lega alla parola *carmen*.

<sup>439</sup> *Tutto fa... tenta*: ripetizione, con *variatio*, dell'ultimo verso dell'argomento del I canto: «tutto fa, tutto ardisce, e tutto tenta».

<sup>440</sup> *Non di garrula tromba*: la struttura del *priamel* evidenzia la scelta del genere adottato per il poema di Andreini: non epico-eroico come una *Gerusalemme liberata*, non amoroso-mitologico come l'*Adone*, ma un nuovo genere costruito sul gioco intertestuale e perfino metaletterario, nell'intento parodico verso un genere e per certi aspetti verso la propria biografia di autore letterario, ossia l'eroicomico, destando il riso con le disavventure del povero poeta protagonista.

<sup>441</sup> *Cennamelle*: cennamella o ciaramella, cornamusa (dal latino tardo *calamellus*, diminutivo di *calamus* «canna»).

<sup>442</sup> *Non...*: continua la struttura del *priamel*, attraverso la metafora degli strumenti poetici: non risonanti e solenni il tamburo, non la tromba, non mitici come il riportare un'anima indietro dall'Ade (con riferimento al mito di Orfeo ed Euridice, naturalmente); nemmeno però strumenti pastorali. Andreini si presenta come poeta-contadino (nell'avvertimento «a chi legge» della stampa del 1642 Andreini avverte che si tratta di un «non icastico, ma fantastico capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa, tra' miei contadini, in sul MINCIO, che daddovero istamparlo in sul RENO, onde fra dotti si leggesse»). Le ottave che seguono, nella stampa, ampliano il motivo dell'identità di contadino del poeta che scrive.

<sup>443</sup> *Rastro*: attrezzo agricolo con lunghi denti arcuati, usato insieme all'aratro.

3

Trattar gli aratri e fecondar le zolle  
non sempre ambisce abitor selvaggio  
sovente in Citeron<sup>444</sup> converse il colle,  
in lauro<sup>445</sup> imperial montano faggio.  
Se 'nfra gli erpici<sup>446</sup> e i buoi fu in sudor molle,  
or di plettri e pegasi in avantaggio,  
e poeta e pastore<sup>447</sup> i fogli arando,  
van gl'inchiostri le glebe imporporando.

4

Dove fischia Aquilon,<sup>448</sup> freme Boote,<sup>449</sup>  
dal capo di Pelloro al piè di Calpe,<sup>450</sup>  
grazie ambiscon gli dei porger divote  
a l'aspro albergator d'orribil alpe.  
Quinci<sup>451</sup> musiche son ruvide note,  
candidi cigni, l'oscurate talpe,  
di Pindo<sup>452</sup> il rossignuol grillo e cicala,  
ed a Febo in salir villana scala.

5

Pagliaresco tugurio in Campidoglio  
gode Apollo cangiar fabro gentile,  
e di sua Dafne in un le foglie in foglio,  
come in cetera d'or, siringa umile.  
Socco in coturno<sup>453</sup> e pastorale invoglio<sup>454</sup>  
in porpora di Tiro, in trono ovile,  
vuol che 'l rivolo sia pegasea fonte,<sup>455</sup>  
e roccia alpestra l'eliconeo monte.

---

<sup>444</sup> *Citeron*: montagna della Grecia che è sede di vari miti, nella zona di Tebe (dal monte scesero le pietre con cui si costruirono le mura della città, animate dal suono del poeta Anfione); una leggenda vuole che un giovane, Citerone o Citerione, avrebbe ucciso il fratello Elicone buttandolo giù da un monte, e ai due fratelli, dai caratteri opposti, furono dedicate le due cime dell'Elicona, sacro alle Muse, e del Citerone.

<sup>445</sup> *Lauro*: simbolo di gloria, poetica e regale.

<sup>446</sup> *Erpice*: macchina agricola, trainata da buoi.

<sup>447</sup> *E poeta e pastore*: il binomio pastore-poeta, che già nell'*Adamo* era risultato naturale, qui si associa alle azioni del contadino, in un'immagine che ricorda quella, largamente diffusa, riportata anche dall'Indovinello Veronese.

<sup>448</sup> *Aquilon*: vento forte, da nord/nord-est, molto freddo.

<sup>449</sup> *Boote*: costellazione dell'emisfero boreale, tipicamente associata a cieli primaverili ed estivi, quando si trova alta sull'orizzonte.

<sup>450</sup> *dal capo di Pelloro al piè di Calpe*: Capo Peloro è l'estrema punta nord-orientale della Sicilia, sullo stretto di Messina, dove si collocava Cariddi; *mons Calpe*, la Rocca di Gibilterra. Questi quattro versi sono una perifrasi per 'ovunque, da un capo all'altro del mondo', indicando gli estremi opposti: Aquilone vento del nord, Boote costellazione estiva, Peloro in Sicilia, Calpe in Spagna, rispettivamente al centro e ai confini del Mediterraneo.

<sup>451</sup> *Quinci*: con valore locativo, 'di qui'.

<sup>452</sup> *Pindo*: catena montuosa della Grecia, tradizionalmente sede delle Muse. Qui e nei versi seguenti ogni spazio e oggetto comune della vita contadina viene trasfigurato nella solenne controparte poetica.

<sup>453</sup> *Socco in coturno*: il socco è la calzatura degli attori di commedia, contrapposta al *coturno*, per la tragedia.

<sup>454</sup> *Invoglio*: involucri, materiale che avvolge, quindi veste.

<sup>455</sup> *Fonte pegasea*: l'Ippocrene, fonte alle pendici del monte Elicona (sacro alle Muse), nata da un colpo di zoccolo del mitico cavallo Pegaso, letteralmente fonte di ispirazione poetica per chi vi si abbevera.

vd. sotto ex 11

Rusticana perciò gente silvestra,  
vil **bombero** cangiato in plettro d'oro  
la fortuna di Pindo in seguir destra,  
sirene fur di quell'Aonio Coro;  
com'altri a' rai di stella ognor maestra  
comparti con gravissimo decoro  
**pennelli** industri a ravvivar gli estinti

6

Di muse in Pindo e di sirene in mare  
mercan gli alpini<sup>456</sup> i riveriti onori;  
s'anco i papari<sup>457</sup> appreso il gorgheggiare,  
son di Cefiso<sup>458</sup> i nuotator canori.

La cultrice de' campi, e non volgare  
è Melpomene<sup>459</sup> fatta in sen de' fiori,  
e se d'Anfriso<sup>460</sup> il dio fu già bifolco,  
aratro è 'l plettro, e fan le muse il solco.

7

Ben oso in rete imprigionare il vento,<sup>461</sup>  
inetto a propalar glorie campestri,  
troppo è discorde il suon, rauco il concento,  
ambisco lauri, e cingomi ginestri.

Fu de l'armi il bifolco ognor portento.  
Sasselo il Gige<sup>462</sup> infra i guerrier pedestri,  
e sallo il pastorel d'opere conte,  
ch'a quel gran Felisteo ruppe la fronte.<sup>463</sup>

8 (cfr. ex 11 ms)

D'alpina rupe or qui gente silvestra  
vil bombero<sup>464</sup> cangiato in plettro d'oro,  
d'Ippocrene la fonte<sup>465</sup> in seguir destra  
sirene fur di quell'aonio coro.<sup>466</sup>  
Com'altri a' rai di stella ognor maestra,  
comparti con gravissimo decoro  
pennelli industri,<sup>467</sup> a ravvivar gli estinti,

<sup>456</sup> *Alpini*: immagine di zotico di montagna, affine perciò alla figura del contadino.

<sup>457</sup> *Papari*: le papere.

<sup>458</sup> *Cefiso*: divinità greca, personificazione dell'omonimo fiume, figlio di Oceano e Teti e padre di Narciso.

<sup>459</sup> *Melpomene*: Musa della tragedia, che tra l'altro da Acheloo, dio fluviale, avrebbe concepito le sirene.

<sup>460</sup> *Anfriso*: fiume della Tessaglia, lungo il quale Apollo per nove anni fu costretto a servire da pastore alle greggi di Admeto, come punizione per aver ucciso i Ciclopi.

<sup>461</sup> *in rete imprigionare il vento*: 'tendere le reti al vento' è un modo di dire per indicare un tentativo vano di compiere un'impresa impossibile, un *adynaton* (appare già nel *Discorso sopra la contritione perfetta, e santificante* di Marco Antonio Peregrini, nel 1667, cap. XVII; compare poi in vari dizionari settecenteschi e ottocenteschi di modi di dire).

<sup>462</sup> *Gige*: re della Lidia salito al trono dopo aver assassinato il legittimo re Candaule, di cui Gige pascolava le capre da semplice bovaro; Platone nella *Repubblica* riporta la leggenda di un anello dell'invisibilità trovato da Gige, che gli avrebbe permesso di uccidere facilmente il sovrano dopo aver sedotto la regina, convincendola ad aiutarlo nell'omicidio.

<sup>463</sup> *Il pastorel... fronte*: Andreini fa riferimento al famoso episodio di Davide e Golia, quando il giovanissimo ebreo si offrì di combattere contro il gigante nemico che terrorizzava l'esercito di Saul, spiegando di aver già affrontato i predatori che attentavano all'incolumità del suo gregge, da pastore qual era. Davide uccise Golia dopo averlo colpito nel bel mezzo della fronte con una pietra scagliata con una frombola (un tipo di fionda antica).

<sup>464</sup> *Bombero*: tosc. *vomere*, parte dell'aratro con lo scopo di 'tagliare' il terreno; ha la forma di piastra, ragion per cui viene assimilato ad un plettro.

<sup>465</sup> *Ippocrene*: vd. *supra*, nella nota sulla *fonte pegasea*.

<sup>466</sup> *aonio coro*: l'Elicon, il monte sacro alle Muse, si trovava nella regione montuosa dell'Aonia, in Beozia.



a quei ch'a fecondar fur glebe accinti.

> **Bombero, il vomere.**

> **Pittori, che già furono contadini.**

10

L'onda pigra di Lethe a piede asciutto

varcò, l'onda solcata in Elicona,

il **senese cantor, bifolco indutto**

tesser fiscelle, al crin d'allor corona

fra schiera pastoral Febo ridotto

cecità di fallir, se gli condona;

qual or per Dafne pastorel già lieto

lanuta greggia pasturò d'Ammeto.

> **Questo contadino cantò in epico del Giudizio e fece altre composizioni**

ex 11

Rusticana perciò gente silvestra,

vil **bombero** cangiato in plettro d'oro

la fortuna di Pindo in seguir destra,

sirene fur di quell'Aonio Coro;

a quei ch'a fecondar fur glebe accinti.

9

E se fu mai alcun di gloria onusto,

che pria fosse pastor, indi pittore,

s'ammiri lui, del secolo vetusto,

e del moderno ancor aureo splendore.

La MECA RINITente d'ARBIA al gusto,

l'Anglia, desian di tal PITTURE onore;<sup>468</sup>

nol consente Ragion, che 'n lochi infidi

non stanno opre sì care ai toschì lidi.

10

Pronto Lete a solcar con piede asciutto

solcò, l'onda Castaglia in Elicona,

l'arcidosso cantor;<sup>469</sup> da Febo instrutto

tesséo fiscelle, in splendida corona

e perché tra le selve ebbe ridotto

Apollo, anco ai pastor sue glorie dona;

qualor per Dafne pastorel già lieto

il ricco armento pasturò d'Ammeto.

11

Con pennelli e con penne i DUO famosi<sup>470</sup>

tenzonar di valor d'ARBIA a la sponda;

ambi furo campestri e gloriosi,

letea nel valicar torbida l'onda.

<sup>467</sup> *Pennelli industri*: si noti che la metafora del pennello è tipicamente usata da Andreini in riferimento al lavoro del poeta: si ricordi il «discreto pannel d'alta eloquenza» della *Florinda* (I, 4), variato in «saggio pannel d'alta eloquenza» nella *Saggia egiziana* (p. 97 ed. Palmieri): cfr. SARNELLI, *Col discreto pannel...*, cit. L'accenno alla capacità dell'arte (poetica o meno) di far tornare in vita i defunti è un riferimento al mito di Orfeo ed Euridice, ricollegandosi all'inizio del canto, con la proposizione dell'argomento.

<sup>468</sup> *E se... onore*: il pittore Domenico Beccafumi (1486-1551), detto Mecarino/Mecherino, ultimo grande esponente della scuola senese (cfr. D. SANMINIATELLI, *Beccafumi, Domenico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. VII (1970): [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi_(Dizionario-Biografico)/)), e che prima di pittore si credeva fosse stato pastore, cfr. A. CHIUSOLE, *Dell'arte pittorica, libri VIII; coll'aggiunta di componimenti diversi*, Venezia, Caroboli e Pompeati, 1768, p. 177). Il torrente Arbia passa per Siena.

<sup>469</sup> *Cantor*: forse Giovan Domenico Peri (Arcidosso, presso Siena, 1564 – Arcidosso, 1639), poeta con umili origini, nato in una famiglia di contadini (P. G. RIGA, *Peri, Giovan Domenico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 82 (2015): [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri_(Dizionario-Biografico)/)), autore di «due poemi epici [...] (*La Fiesole distrutta* e *La rotta navale*), parecchi poemi sacri, tragicommedie spirituali sull'esempio di G. B. Andreini, drammi pastorali, una tragedia, liriche, satire, ecc. Produzione vasta, in parte ancora inedita» (L. FASSÒ, *Peri, Giovan Domenico*, Enciclopedia Italiana (1935): [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri_%28Enciclopedia-Italiana%29/)); in particolare pubblicò nel 1637 un poema sul Giudizio universale, il *Mondo desolato* (steso però prima, tra il 1600 e il 1619).

<sup>470</sup> *I duo*: Andreini ricama sulle lodi dei due grandi senesi elogiati sopra, riprendendo il motivo dell'onda del Lete, il fiume infero dell'oblio, che viene varcata e superata dai due, destinati cioè a restare eternamente nella memoria per le loro grandi doti artistiche e poetiche.

com'altri a' rai di stella ognor maestra  
comparti con gravissimo decoro  
**pennelli** industri a ravvivar gli estinti  
a quei ch'a fecondar fur glebe accinti.  
> **Bombero, il vomere.**  
> **Pittori, che già furono contadini.**

14  
Tal fu ruvido, zotico ed estatico,  
quest'Olivastro, di cui parlo armonico;  
più d'altri io son di sua prosapia il pratico,  
e del vetero suo barbano Clonico.

E per TELE e per CARTE ingloriosi  
unqua non fur, né l'OPRA alta e profonda;  
se dai COLORI lor, dai loro inchiostri  
verdeggiar lauri e porporaro gli ostri.

12  
Splendor d'alto lignaggio or qui non vaglia,  
zappe e falci oggi sian garule trombe,  
fu pastorello Orfeo ne la Tessaglia,  
e gli agresti per lui sorgon da tombe.  
Ah, ch'ogni alma ha poter qualor le caglia  
che 'l suo grido a le stelle alto rimbombe,  
tavola ignuda ogn'uom può colorirla  
e d'altissime idee vaga abbellirla.<sup>471</sup>

13  
Con tributo d'argento il rio sonante  
bifolco eterni a la foresta, al bosco;  
canti a flauto soave il festeggiante,  
«questi è 'l cigno di Sorga,<sup>472</sup> il lauro toscano.  
Tu per capraio vil, pennelleggiante,  
d'eternità<sup>473</sup> nel sen ti riconosco;  
su, su, a plettri latini, a cetre argive,  
di RUSTICANI al cielo il pregio arrive».

14  
Tal fu ruvido, zotico ed estatico,<sup>474</sup>  
quest'Olivastro, di cui parlo armonico;  
più d'altri io son di sua prosapia il pratico,  
e del vetero suo barbano Clonico.<sup>475</sup>

---

<sup>471</sup> *fu pastorello Orfeo ne la Tessaglia ...*: in questa ottava Andreini continua a insistere sul motivo della gloria guadagnata attraverso il talento artistico e poetico a dispetto di umili origini, portando puntualmente Orfeo a mo' di esempio per la figura di poeta pastore, capace di animare la natura e di cambiare il destino deciso dalle divinità infernali con il suo canto.

Interessante la sovrapposizione tra arte e poesia dell'ultimo verso, già icasticamente racchiusa in espressioni come «pennel d'alta eloquenza», per cui le *idee* (parola che pur in greco originariamente vale proprio per 'immagini', cosa probabilmente nota ad un Andreini membro degli Spensierati, di formazione neoplatonica) diventano *colori* per decorare un'opera artistica.

<sup>472</sup> *Cigno di Sorga*: fuor di metafora Petrarca, pure di origini toscane, che aveva cantato di Valchiusa, dove si trova la fonte del fiume Sorga.

<sup>473</sup> *Eternità*: parola chiave del lessico andreiniano, ereditato dalla madre Isabella, che alla morte era stata celebrata con una medaglia commemorativa, con il suo ritratto su un lato e sull'altro la figura della Fama, con l'iscrizione *aeterna fama*.

<sup>474</sup> *zotico ed estatico*: come chiariscono gli ultimi versi dell'ottava, il carattere 'stravagante' del protagonista risiede nell'incarnare sin dalla nascita e dalle sue origini una sorta di poco equilibrata *coincidentia oppositorum*, per cui un contadino zotico è in grado di nutrire pensieri e sentimenti elevati da poeta, figlio sia del sole che della luna, giorno e notte insieme: una follia! (Si ricordi l'episodio della *Bisbetica domata* in cui Caterina, per compiacere il marito, asseconda le sue capricciose fantasie sul fatto che in cielo ci fosse la luna in pieno giorno).

<sup>475</sup> *barbano Clonico*: barbano sta per *barba*, 'zio' (Crusca I ed.); Clonico era il nome di un barbuto pastore innamorato nell'*Arcadia* (Prosa VIII) di Sannazzaro, un caso di malattia d'amore grave, collegando così Olivastro all'originaria *prosapia*, stirpe, pastorale moderna per eccellenza.

Non è già lotaringo od asiatico,  
chi corinzio non ebbe, o tetto ionico  
di progenie ben fu (cred'io) bisbetica,  
chi sa, meza luterà, o 'n tutto eretica.

15

Non da selvoso ed arcade paese,  
di **Parrasio** monil, gemma d'Amore  
nacque Olivastro, ch'entro Pindo intese  
torre a Sorga, a Sebéto, il prisco onore.  
Tra gl'Insubri di Como a' campi attese,  
a l'ocaso, al merigge ed a l'albore;  
di virtù giottonia poscia gentile,  
fece calamo d'or ferreo badile.

> **L'Arcadia della Morea, da Parrasio pittore fu  
detta Parrasiache**

16

Da selvosa **Neera** e forosella  
gravida fatta, il pastorel sen nacque;  
nova Casiopea, fulgida stella,

Non è già lotaringo od asiatico,  
chi corinzio non ebbe, o tetto ionico;  
di progenie ben fu (cred'io) bisbetica,<sup>476</sup>  
e per luna e per sol schiatta frenetica.<sup>477</sup>

15

Non da frondoso ed arcade paese,  
di Parrasio<sup>478</sup> monil, gemma d'Amore  
nacque Olivastro, ch'entro Pindo intese  
torre a Sorga, a Sebéto,<sup>479</sup> il prisco onore.  
Tra gl'Insubri<sup>480</sup> di Como a' campi attese,  
a l'ocaso, al merigge ed a l'albore;  
di virtù giottonia poscia gentile,<sup>481</sup>  
fece calamo d'or ferreo badile.

16

Da selvaggia **Neera**<sup>482</sup> e forosella<sup>483</sup>  
gravida fatta, il pastorel sen nacque;  
nova Casiopea,<sup>484</sup> fulgida stella,

<sup>476</sup> *Bisbetica*: «Dicesi d'uomo stravagante, e per similitudine lo stesso che Fantastico. Lat. *difficilis*» (Crusca III ed.).

<sup>477</sup> *Frenetica*: «infermo di frenesia», ossia di «mal ch'offende la mente, conducendola al furore, e alla pazzia», con esempio da «Petr. *Son.* 207. «Ch'i' sono entrato in simil frenesia [*cioè umore, e pensier fantastico*]», dove 'fantastico' vale «da *fantasma*, finto, immaginato, non vero» (Crusca I ed.), e inoltre (Crusca II ed.) «uomo fantastico, significa stravagante, falótico, intrattabile, dall'aver sempre occupata la fantasia. Lat. *morosus difficilis*».

(ms.) *chi sa, meza luterà, o 'n tutto eretica*: espressione metaforica meno centrata sull'idea di stravaganza in generale e più sull'idea di ispirazione satirica, critica, che contraddistinguerà Olivastro.

<sup>478</sup> *Parrasio*: famoso pittore greco antico del V-IV secolo a.C.

(ms.) \* La nota del manoscritto qui si confonde: la pianura meridionale dell'Arcadia era detta Parrasia (Treccani), con Licosura come centro principale; sempre in Arcadia, la città di Parrasia si diceva fondata da Parrasio, figlio di Licaone e fratello di Licasto (un mito fondativo sullo stampo di quello di Romolo e Remo). F. NOVIELLO, *Storiografia dell'Arte Pittorica Popolare in Lucania e nella Basilicata. Cultura figurativa popolare*, Venosa, Osanna, 2014, p. 187 in nota; A. DE ANTONI, *Romolo il lupo, Ciro il cane*, in *Atti del terzo, quarto, quinto incontro genovese di Studi Vedici e Pāniniani*, a cura di Rosa Ronzitti e Guido Borghi, Milano, Quasar, 2006, p. 208.

<sup>479</sup> *a Sorga, a Sebéto*: di nuovo Sorga compare come sede di onore poetico in virtù del Petrarca; con Sebeto forse viene ricordato Sannazzaro (cfr. *Arcadia*, Prosa XII, dove si nomina «il mio picciolo Sebeto»), sulla scia di Clonico menzionato poco sopra e in generale del contesto arcadico-pastorale; o forse Marino, che nell'*Adone* si identifica con il patrio fiume Sebeto (I, 102; IX, 162).

<sup>480</sup> *Insubri*: antica popolazione dell'Italia nord-occidentale; per metonimia, gli abitanti della regione, la Lombardia, dove si trova Como.

<sup>481</sup> *Ghiottonia*: desiderio (il senso di vizio viene poi reindirizzato dall'aggettivo *gentile*).

<sup>482</sup> *Neera*: nome di diversi personaggi mitici, tra cui l'amante del Sole, Elio; è anche il nome di una pastorella amata da Egone, che per questo trascura le pecore, in Virgilio, *Ecl.* III.

(ms.) nota marginale su *Neera*: cfr. G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato*, Venezia, Giovan Battista e Melchior Sessa, 1559, vd. "Neera": «Neera, nome proprio di Donna, celebrata da Scrittori Latini, e nostri» (p. 169).

<sup>483</sup> *Forosella*: *forosetta*, 'contadinella'.

<sup>484</sup> *Casiopea*: costellazione settentrionale (circumpolare, restando cioè nel cielo per l'intera notte nella fascia temperata dell'emisfero boreale), raffigurante l'omonima regina di Etiopia, madre di Andromeda, che scatenò con la sua vanità l'ira gelosa delle Nereidi.

Zefiro, il goditor, farsela piacque.  
Flora s'opponne, e rigide quadrella  
indrizzarle desira a l'erbe, a l'acque;  
suscita sdegni di Pandora al core,  
v'arride Invidia, e vi consente Amore.

> **Neera, donna bellissima da' latini Poeti  
celebrata, e nostri**

17

Agli ozi molli, a' pigri sonni in bando  
da l'ansia di costui, da gloria oppresso,  
trattomi anch'io, qui me ne vo cantando,  
qualor mutolo più star m'è concesso:  
ma perch'aura l'orecchio in lusingando  
narra, ch'al lodator lauro è commesso,  
per far mia cetra umil garula tromba,  
m'apro a volo immortal titolo o tomba.

18

Feritate di ferro, ardor di foco,  
non vorrei ministrato al mio sudore;  
non tutti poggian d'Elicon a loco,  
non tutti i cigni han melodie canore.  
Entro valle alcion mormora roco,  
entro selva uscignuol voci ha sonore;  
di lacunosa valle augello anch'io,  
sarà stridulo accento il canto mio.

19

Vorrei ben or dagli odorati favi,  
ove stillano il mel l'api ingegnere,  
gl'Iblei succhiar di melodie soavi:  
ma, ch'il spira in altrui, non vuol ch'io 'l spere.  
Senza pagine aurate, inchiostri gravi,  
crocito corvo, e cigno piume ho nere:  
Ma, se **Calliopea** placida spira,

Zefiro<sup>485</sup> se l'ammira e 'n sen le giacque.

Flora s'adira, e rigide quadrella  
indrizzarle desira a l'erbe, a l'acque;  
suscita sdegni di Pandora a l'alma,  
v'arride Invidia, e n'ha il Furor la palma.

17

Agli ozi molli, ai pigri sonni in bando  
da l'ansia di costui, da gloria oppresso,  
trattomi anch'io,<sup>486</sup> qui me ne vo cantando,  
qualor mutolo più, star m'è concesso:  
ma perch'aura l'orecchio in lusingando  
narra, ch'al lodator lauro è commesso,  
per far mia cetra umil garula tromba,  
m'apro a volo immortal titolo o tomba.

18

Feritate di ferro, ardor di foco,  
non vorrei ministrato al mio sudore;  
non tutti poggian d'Elicon a loco,  
non tutti i cigni han melodie canore.<sup>487</sup>  
Entro valle aghiron<sup>488</sup> mormora roco,  
entro selva uscignuol voci ha sonore;  
di lacunosa<sup>489</sup> valle augello anch'io,  
sarà stridulo accento il canto mio.

19

Vorrei ben or dagli odorati favi,  
ove stillano il mel l'api ingegnere,  
gl'Iblei succhiar di melodie soavi:<sup>490</sup>  
ma, ch'il spira in altrui, non vuol ch'io 'l spere.  
Senza fogli sublimi, inchiostri gravi,  
crocito<sup>491</sup> corvo e cigno piume ho nere:  
Ma, se **Calliopea**<sup>492</sup> placida spira,

<sup>485</sup> *Zefiro*: vento primaverile, nella mitologia sposo di Flora, la dea dei fiori.

<sup>486</sup> *Trattomi anch'io*: Andreini instaura una corrispondenza tra le umili origini del protagonista e le pretese di modestia dell'autore, dichiarate sin dall'inizio (riprendendolo con l'espressione *garula tromba*), tra l'altro infrangendo l'aura impersonale tipica del narratore epico – si ricordi che nelle rime «piacevoli» del 1606 narratore e protagonista coincidevano, dato che il racconto era narrato in prima persona. Si notino anche i giochi allitteranti, che proseguono nell'ottava successiva: *lodator lauro, titolo tomba, feritate ferro foco*.

<sup>487</sup> *Non...*: lo schema anaforico, reiterato, recupera la struttura del *priamel* dell'incipit, ribadendo il topos modestiae, contrapponendo ai regali cigni altri uccelli, simbolici della più umile ispirazione poetica del 'canto' dell'autore.

<sup>488</sup> *Aghiron*: 'airone'.

(ms.) *alcion*: uccello marino, martin pescatore.

<sup>489</sup> *Lacunosa*: da *lacuna*, «Ridotto d'acqua morta» (Crusca I ed.), 'laguna'.

<sup>490</sup> *Gl'Iblei*: è famoso sin dall'antichità il miele ibleo, prodotto principalmente dal timo, che cresce rigoglioso sui monti Iblei (cfr. Servio Onorato, *Vergilii Bucolicon librum*, VII, vv. 37-40).

<sup>491</sup> *Crocito*: vd. lat. *crocito*, -are, 'gracchiare'.

<sup>492</sup> *Calliopea*: Calliope, Musa della poesia epica.

tebano il canto avrò, tracia la lira.

> **Calliopea, così da Ovidio appellata; è Calliope  
Musa**

20

Or, per non dar voraginoso il salto  
l'Icarie piagge a' rai del Sol varcando,  
il CAMPESTRICO mio (ch'umile) esalto  
le **parnasidi** vuol cetere in bando.

**PENIA** or tu, del **SEIANO** assisa in alto  
sul pegaseo Melpomene assembrando,  
Musa omai qui t'ingigi, e 'l tuo Parnaso  
rimbombi al suon di miserabil caso.

> **Parnasidi, le muse da Parnaso dette.**

> **Penia dea della Povertà.**

> **Seiano, cavallo delle disgrazie.**

tebano<sup>493</sup> il canto avrò, tracia<sup>494</sup> la lira.

20

Or, per non dar voraginoso il salto  
l'Icarie<sup>495</sup> piagge a' rai del Sol varcando,  
il campestro<sup>496</sup> mio, ch'umile esalto,  
vuol d'Euterpe<sup>497</sup> la cetra io ponga in bando.  
**PENIA**,<sup>498</sup> or tu, del **SEIANO**<sup>499</sup> assisa in alto  
sul Pegaseo<sup>500</sup> Melpomene assembrando,  
Musa omai qui t'ingigi, e 'l tuo Parnaso  
rimbombi al suon di miserabil caso.

21

Penuriosa Penia e tu, Seiano,  
d'ogni calamità sol calamita,<sup>501</sup>  
tratti cetra discorde or qui tua mano,  
a le sventure tu, destrier, t'aita.  
Spalanchi in faccia altrui le porte Giano,<sup>502</sup>  
d'Olivastro a la guerra inferocita,  
né cessi mai finch'a disciolto freno  
non giunga a' poli alte miserie in seno.

(ms.) nota marginale del manoscritto su Calliopea: cfr. Ovidio, *Fasti* V, 80, «Prima sui coepit Calliopea chori».

<sup>493</sup> *Tebano*: il cosiddetto ciclo tebano era un gruppo di poemi epici centrati sulle vicende mitologiche di Tebe: ad oggi perduti, hanno tuttavia ispirato la drammaturgia antica e moderna, in particolare con la storia di Edipo e la saga dei Labdacidi.

<sup>494</sup> *Tracia*: Orfeo, il poeta per eccellenza, era nativo della Tracia.

<sup>495</sup> *Icarie*: nella mitologia greca, Icaro è il figlio di Dedalo, il quale fabbricò delle ali per fuggire dal labirinto del Minotauro che avevano progettato e nel quale erano stati imprigionati per impedire che ne rivelassero il segreto; tuttavia Icaro disobbedì alle raccomandazioni paterne di non volare troppo vicino al sole, che sciolse la cera con cui le ali erano attaccate al corpo, facendolo precipitare. Qui è assunto a simbolo di arroganza.

<sup>496</sup> *Campestrico*: 'campestre', quindi sostantivato 'abitante della campagna', ossia il protagonista e soggetto stesso dell'opera.

<sup>497</sup> *Euterpe*: musa della poesia lirica.

<sup>498</sup> *Penia*: dea della povertà, in greco. L'autore si sceglie una nuova 'musa' ispiratrice, adatta alle gesta del protagonista, e per questa un degno destriero, così come Pegaseo lo è per la Musa della tragedia: vicende non tanto gravi, quanto «miserabili».

<sup>499</sup> *Seiano*: leggendario cavallo appartenuto a Gneo Seio che, secondo Aulo Gellio e Giulio Modesto, sarebbe stato apportatore di disgrazie, nonostante la straordinaria bellezza e le nobili origini dell'animale (discendente dai cavalli di Diomede Tracio, che Ercole aveva portato ad Argo dalla Tracia), causando la morte del proprietario, al punto da diventare proverbiale.

<sup>500</sup> *Pegaseo*: sottinteso 'cavallo', cioè Pegaseo, il cui colpo di zoccolo aveva fatto sgorgare l'Ippocrene, fonte sul monte Elicona (sacro alle Muse).

<sup>501</sup> *Calamità...calamita*: in questa ottava Andreini amplia l'immagine di Penia e Seiano, concedendosi giochi di parole paranomastici.

<sup>502</sup> *Giano*: dio bifronte romano delle porte, il cui tempio aveva le porte chiuse in tempo di pace e aperte in tempo di guerra; qui, fuor di metafora, la 'guerra' che le sventure procurano continuamente alla vita dello sfortunato Olivastro.

22

Tu del Trace o terror, non ti sia greve  
roco cigno gradir, fragil ghirlanda;  
da la cicuta il mel l'ape riceve,  
e 'n vil palude il sol suo' raggi manda.  
Entro le man del pastor l'acque beve  
il rege, e cara gli è coppa e bevanda;  
così tu d'Olivastro accogli il suono,  
ciò che dare ei ti può, ricevi in dono.

23

Con Talia, per le scene, o GRAN TOSCANO,  
spaciando, l'Euterpe io posi in bando;  
cetra umil tasteggiò languida mano,  
i teatri (cicala) inassorda<n>do.  
Suddito poi d'ETRUSCO EROE sovrano,  
riverenti or men vo, carmi sacrando;  
ma, perché plettro d'or non mi s'aspetta,  
tacciami cigno, a diletta civetta.

24

Or s'avverà che volentier s'ascolti  
povero stil (benché figliol de l'Arno),  
festevoli quest'occhi a Pindo volti,  
co' be' cigni d'Etruria anch'io m'inarno.  
Flora già mi produsse; indi rivolti

22<sup>503</sup>

Tu del Trace o terror,<sup>504</sup> non ti sia greve  
d'umil cigno gradir fragil ghirlanda;  
da la cicuta<sup>505</sup> il mel l'ape riceve,  
e 'n vil palude il sol suo' raggi manda.  
Entro le man del pastor l'acque beve  
il rege, e cara gli è coppa e bevanda;  
così tu d'Olivastro accogli il suono,  
ciò che dar ei ti può, ricevi in dono.

23

Con Talia, per le scene, o REGE TOSCO,  
reccitator posi Elicona in bando;<sup>506</sup>  
benché infermo ne l'un, ne l'altro fosco  
d'intelletto, tal guado in valicando  
suddito poi qual or mi riconosco  
d'etrusco EROE,<sup>507</sup> men vo carmi sacrando:  
ma perché pletro d'or non mi s'aspetta,  
tra voi cigni sarò corbo, o civetta.<sup>508</sup>

24

Ma s'unqua fia che volentier s'ascolti  
povero stil, là dove inonda l'Arno,  
festevoli miei<sup>509</sup> carmi a Pindo volti,  
ne faran risonar Sebeto, e Sarno.<sup>510</sup>  
Flora già mi produsse;<sup>511</sup> indi rivolti

<sup>503</sup> Si trova scritto *postor* nel manoscritto, al quinto verso.

<sup>504</sup> *Tu del Trace terror*: Andreini si rivolge al dedicatario e protettore, Ferdinando II de' Medici, molte delle cui azioni erano state tese ad arginare la potenza turca, per esempio inviando aiuti all'impero nella lotta contro il comune nemico: cfr. F. CARDINI, *Il turco a Vienna: storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, Laterza, 2015, cap. 15 e I. COTTA STUMPO, *Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 46 (1996): [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-de-medici-granduca-di-toscana\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-de-medici-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>505</sup> *da la cicuta*: Andreini espande ancora, in una struttura parallelistica (origine 'improbabile' di un effetto positivo + soggetto + verbo, con un'inversione degli ultimi due elementi alla terza occorrenza), il *topos modestiae* centrato sulla possibilità di veder nascere effetti positivi e, metaforicamente, buona poesia anche da contesti e individui umili per origini o doti, specie se di fronte alla benevolenza di un magnanimo protettore, la cui grandezza si riflette sui protetti, esaltando doni poetici pur modesti (un motivo tipicamente encomiastico).

<sup>506</sup> *Con Talia... in bando*: Andreini qui ricorda la sua carriera teatrale passata, all'insegna di Talia, cioè la Musa della commedia, per cui non si era potuto dedicare a opere di poesia o arte vera e propria, scritta (metaforicamente Elicona in generale, ma nella versione manoscritta con maggior leggerezza l'autore scrive più in dettaglio Euterpe) – ovviamente esagerando la condizione di attore come ostacolo, dato che in realtà la professione scenica non precluse mai all'Andreini la strada della produzione letteraria 'scritta' –; ora invece, pur riconoscendo le proprie scarse doti di poeta, si vota ai versi in onore del proprio protettore.

<sup>507</sup> *Etrusco eroe*: Ferdinando II, il dedicatario, 'etrusco' perché della Toscana, anticamente terra etrusca.

<sup>508</sup> *Civetta*: torna il gioco metaforico degli uccelli, prendendo a esempio per se stesso di nuovo il corvo gracchiante e la stridula civetta al posto del melodioso cigno, per significare la modestia e stranezza, stravaganza anche dissonante della propria opera.

<sup>509</sup> Nell'edizione del 1642 è scritto *miel*.

<sup>510</sup> *Sebeto, e Sarno*: due fiumi campani, già nella tradizione letteraria assunti a simboli di gloria poetica. Marino in particolare nell'*Adone* elenca il Sarno nella sequenza dei fiumi meridionali (IV, 31) chiusa dal Sebeto, il fiume con cui identifica la propria poesia.

miei passi fur (né peregrino in darno)  
a la Sena, al Danubio, in modo ch'io  
poco vidi la patria, il duce mio.

> **Alludendo a regali ricevuti dal Re di Francia  
dall'Imperadore colà servendo**

25

Grato però ei mi raccolse, e sempre  
beneficomi la real sua destra;  
che soave di cor, dolce di tempre,  
pregalo pure, ogni fortuna hai destra;  
terren Giove al giovar fa che si stempre  
a la sinistra in or, oro a la destra:  
ma, s'a pioverci l'or nembo è benigno,  
candidissimo ancor n'è Giove in cigno.

26

Astrea, tu 'l sai, colà del Serchio in riva,  
s'a raccorciar **litigioso impaccio**,  
con sua penna al mio ben varco n'apriva,  
qualor tema il mio cor fece di ghiaccio.  
Null'ha di ben chi del suo ben si priva.  
Null'ha di mal chi di suo appoggio ha 'l braccio,  
ché, se regge un Anteo (superbo) un mondo,  
l'Alcide è questi, di sei globi al pondo.

> **Per una pretensione che l'Autore aveva di  
buona somma di denari in Lucca, S.A.S. di  
Toscana raccomandandolo con lettera particolare  
all'Ecc.mo consiglio**

27

S'è fallo il mio, ombre apportando<sup>434</sup> al sole,

miei passi fur, né peregrino in darno<sup>512</sup>  
il Danubio mi vide, e Senna, ond'io  
godei poco la patria e 'l rege mio.

25

Ei però grato mi raccolse, e sempre  
beneficomi<sup>513</sup> la real sua destra;  
che soave di cor, dolce di tempre,  
pregalo pur, ch'ogni fortuna hai destra;  
e per altrui giovar, par che distempre  
e la sinistra mano oro, e a la destra:  
ed è così pacifico e benigno,  
che Giove sembra alor converso in cigno.<sup>514</sup>

26

Astrea,<sup>515</sup> tu 'l sai, che là del Serchio<sup>516</sup> in riva,  
il mio a sé dar litigioso impaccio,<sup>517</sup>  
dove la penna sua varco m'apriva,  
mi distrusse del cor la tema e 'l ghiaccio.  
Null'ha di ben chi del suo ben si priva.  
Null'ha di mal chi ha di suo appoggio 'l braccio,  
ché, se regge un Anteo<sup>518</sup> (superbo) un mondo,  
l'Alcide è questi, e di sei globi ha il pondo.<sup>519</sup>

27

<sup>511</sup> *Flora già mi produsse*: fuor di metafora Firenze, *Florentia*, città natale di Andreini (nato il 9 febbraio 1576, secondo i registri battesimali dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze).

(ms.) Si ripete il concetto di essere nato a Firenze, sull'Arno, cambiato poi nella stampa in un riferimento al protettore.

<sup>434</sup> Nel manoscritto si trova *opportando*.

<sup>512</sup> *né peregrino in darno... Danubio... Senna*: Andreini viaggiò più volte con la propria compagnia in Francia e in area germanica (cfr. scheda biografica), ancora una volta prendendo a simbolo le immagini dei fiumi per metonimia; per le sue attività ricevette spesso ricchi doni dai protettori (senza viaggiare *indarno* dunque); cfr. *Corrispondenze*, vol. I, p. 125: (scrivendo da Parigi) «i donativi sono assai migliori di quelli dell'altra volta, si che spero di portare alcuna cosa di buono in Italia»

<sup>513</sup> *Beneficomi*: lode della munificenza del proprio signore, in contrasto con il ritratto negativo del mecenate tirchio, o meglio reso tirchio dalle cattive parole di malvagi consiglieri, che passa dall'*essagerazione* delle «rime piacevoli» del 1606.

<sup>514</sup> *Cigno*: Giove si trasformò in cigno per sedurre Leda, generando i Dioscuri.

(ms.) *pioverci l'or*: il riferimento è anche ad un'altra trasformazione di Giove, che si trasformò in pioggia d'oro per possedere Danae, madre di Perseo.

<sup>515</sup> *Astrea*: dea della giustizia.

<sup>516</sup> *Serchio*: per metonimia la città di Lucca, dove passa il fiume Serchio.

<sup>517</sup> *Litigioso impaccio*: si riferisce alla questione che sorse per un debito di Andreini a Lucca, dove finì perfino in prigione e fu salvato dall'intervento di Ferdinando II e soprattutto Mattias de' Medici; ne parla nel *Litigio*, per

tua pietate m'implori ancor perdono;  
gradir vasto ocean rivolo sole,  
di **vil pittor** falli esaltati sono.  
Altri l'Ecuba annosa ammira e cole,  
datasi tutta al miniarsi in dono.  
Scorza rustica ancora in selva, in mare,  
dolce racchiude il mel, perle più rare.  
> **S'allude al pittor Capugnano, che per dipinger  
tanto male, tanto fu apprezzato.**

28

Ben sul gielo infecondo inesto i fiori  
de' giardini di Pindo e d'Ippocrene,  
qualor credo cultor mio fior t'infiori,  
com'al canto agguagliar cigni e sirene.  
FERDINANDO L'EROE tacito onori  
chi armoniche non ha voci **camene**;  
trepida ancor (novo Fetonte al crollo)  
a suo' pregi accordar le cetre Apollo.  
> **Camene le Muse**

29

Mio facondo tacer, di quel tacciuto,

S'è fallo il mio, ch'ombre apporti al sole,  
tua pietate m'implori oggi perdono;  
gradir vasto ocean rivolo sole,  
di vil pittor<sup>520</sup> falli esaltati sono.  
Altri l'Ecuba annosa ammira e cole,  
postasi tutta al miniarsi in dono.  
Scorza rustica ancora in selva, in mare,  
dolce racchiude mel, perle più rare.

28

Ben sul gielo infecondo inesto i fiori  
de' begli orti di Pindo e d'Ippocrene,  
qualor cred'io che 'l mio giardin t'infiori,  
ed agguagli in cantar cigni e sirene.  
FERDINANDO<sup>521</sup> l'eroe tacito onori  
e l'esaltin le Grazie e le Camene;  
ch'io temerei da quel parnaseo monte  
fulminato cader novo Fetonte.<sup>522</sup>

29<sup>523</sup>

Meglio or dunque è 'l tacer che 'l dar tributo<sup>524</sup>

---

cui si rimanda all'introduzione. Se gli accenni già alle nozze di Ferdinando II con Vittoria della Rovere e, più avanti, alla peste, oltre ai riferimenti alle opere di Giovan Domenico Peri, permettono di collocare il manoscritto negli anni trenta inoltrati del Seicento, tale dettaglio biografico ci porta addirittura ai primi anni quaranta.

<sup>518</sup> *Anteo*: gigante figlio di Posidone, che prendeva forza dal contatto con la terra, onorando il tempio paterno con i teschi delle proprie vittime, finché non fu ucciso da Eracle, l'Alcide, che lo vinse tenendolo sollevato dal suolo.

<sup>519</sup> *Sei globi*: sono i sei bisanti, o palle, presenti nello stemma mediceo.

<sup>520</sup> *Vil pittor*: Giovannino da Capugnano, detto «il Pittoraccio»: cfr. *Giovannino da Capugnano, il Pittore Ritrovato*, <http://web.tiscali.it/lepiumesullacitta/giovannino.htm>. «Così chiamato dal luogo ov'era nato sulle montagne. Sognossi questo villano di saper dipingere, senza mostrarvi una minima disposizione», C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, vol. II, p. 86; «Costui preso da un piacevole delirio di fantasia si fece a credere di esser pittore [...]. La sua maggiore abilità era far croci per le cantonate e dar vernice a' cancelli. Si mise poi a lavorare de' paesi a tempera, ove con mostruose proporzioni vedevansi le case minori degli uomini, gli uomini più piccioli delle pecore, e queste men grandi degli uccelli. Applaudito nel suo contado, per ostentarsi a maggior teatro, dalle natie montagne passò a Bologna; vi aprì casa, e a' Carracci, che soli pareangli sapere alquanto più di sé, richiese un giovane da istruire nel suo studio», L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della reale corte di Toscana*, Tomo secondo, Parte seconda, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1796, p. 161; «Capugnano (Zuanino da) villaggio del territorio bolognese ebbe non meritata celebrità ai tempi dei Carracci», cfr. S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano, Schieppati, 1830-1833, tomo I (1830), p. 275; «di genio e d'immaginativa tanto lepida e strana, che le sue tele son pregiate e richieste dagli stessi regnanti, onde si trovano nelle reali pinacoteche, frammiste ai dipinti dei sommi artisti d'Europa», in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna, ritratte e descritte*, tomo IV, Bologna, tipografia di S. Tommaso d'Aquino, 1851, p. 77. Cfr. G. PERINI, *Giovannino da Capugnano: leggenda biografica e realtà storica*, «Gente di Gaggio», XVIII, 1998, pp. 110-120.

<sup>521</sup> *Ferdinando*: poi *Fernando*, il dedicatario, Ferdinando II granduca di Toscana.

<sup>522</sup> *Novo Fetonte*: nella mitologia greca Fetonte, figlio di Apollo, pregò il padre di lasciargli guidare il carro del sole; ne perse tuttavia il controllo, provocando disastri, al punto che Zeus per fermarlo dovette fulminarlo – pena solitamente riservata a chi pecca di arroganza contro gli dei.

<sup>523</sup> (ms.) *Arpocrate*: dio egizio, figlio di Osiride e Iside, il fanciullo Horo.



ch'attinger non si pò che 'n meditando;  
o tacer memorabile e devuto,  
pria ch'a l'imo cader d'alto poggiando.  
Del tacer dammi, Arpocrate, il tributo,  
s'oscura basso stil pregio ammirando;  
tacciasi pur; ch'a sublimarlo parmi  
gli scarpelli sien penne e fogli i marmi.

30

Di tua porpora intanto al nobil prezzo,  
barbaro ardito, ad eternarmi osai;  
alenato io non sono, a' premi avezzo,  
troppo a corsa lontana il piè lentai.  
Se 'l primo non avrò l'ultimo prezzo  
non averrà che mi si toglia mai  
sia di **Cillaro** il d'or ricco domasco;  
e 'l **Seiano** in trofeo ergane il fiasco.  
> **Cillaro Cavallo di Castore e di Polluce**  
> **Seiano Cavallo di sfortune apportatore**

32

Qual popon temporeccio, alorché ferve  
Sirio anelando a la stagion bollente,  
che 'n su florida mensa altri conserve  
viscere a rinfrescar, fegato ardente,

di mendicate lodi al gran FERNANDO;  
sommò vanto sarammi aver tacciuto,  
che senz'ali a le stelle irne poggiando.  
Stupido a simil lampo, al pregio muto,  
non vo' d'Icaro il caso andar tentando,  
sol d'uopo sia che 'l suo gran vanto sveli,  
chi per penne avrà stelle e 'n fogli i cieli.

30

Pur s'avverrà che 'ntento al nobil prezzo,  
quasi barbaro ardito, il piede allenti  
benché non bene a ricchi premi avezzo,  
potrei palma goder d'alti ardimenti.  
Tutti i nodi e ritegni hor quinci io spezzo,  
pungammi il fianco ognor palle pungenti,  
mi desta al palio già tromba festiva,  
felice Clio,<sup>525</sup> se a sì gran meta arriva.

31

Ah s'unqua fia ch'al rimbombar di squille  
a lo scopo d'onor m'ecciti il suono,  
il mio piè nel trattar penne e faville  
forse n'avrà di ricco pregio il dono.  
Pur se destrier di Castore o d'Achille  
a conseguir non sia premio sì buono,  
almen s'io non godrò d'aureo broccato,  
di cipolle vedrommi il crine ornato.<sup>526</sup>

32

Qual popon<sup>527</sup> temporeccio,<sup>528</sup> alorché ferve  
Sirio anelando a la stagion bollente,<sup>529</sup>  
che 'n su florida mensa altri conserve  
per rinfrescar l'avara sete ardente,

<sup>524</sup> *Tacer*: queste ottave sono tutte giocate su una preterizione continuata in lode di Ferdinando II, per spiegare la scelta eroicomica dell'*Olivastro* invece di quella, per esempio, di un poema epico in onore del protettore, secondo il motivo del *topos modestiae*.

<sup>525</sup> *Clio*: Musa della storia, forse qui intesa in generale per narrare la storia di Olivastro come se fosse una vicenda epica, ciononostante osando con quest'opera mirare in alto, a gloria eterna e premi ambiti, una volta raccolto il coraggio per cominciare l'opera.

(ms.) *Cillaro*: uno dei cavalli dei Dioscuri, insieme a Xanto, nome anche di uno dei due stupendi cavalli di Achille. Viene ripreso nella ottava successiva nella stampa del 1642.

(ms.) *domasco*: per *dommasco*, 'damasco'. Nella stampa del 1642 diventa invece *broccato*.

<sup>526</sup> *Di cipolle*...: espansione del concetto dell'ottava precedente, con risvolti anche ironici: se prima Andreini si augurava un felice successo alla propria impresa, ora contempla anche la riuscita negativa, celebrata con una corona tutta particolare, di cipolle invece che di alloro.

<sup>527</sup> *Popon*: *popone*, 'melone', «Frutta notissima. Lat. *melopepon*» (Crusca I ed.)

<sup>528</sup> *Temporeccio*: 'maturo': «Temporeccio, *opportun, de saison, mot du peuple*», G. VENERONI, *Dictionnaire Italien et François*, Paris, Compagnie des libraires, 1749, tomo I, p. 479.

<sup>529</sup> *Sirio anelando*...: la stella Sirio si trova nel Cane Maggiore e brilla alta d'inverno, ma comincia ad apparire d'estate; il suo sorgere indica l'inizio del tempo della mietitura, nel corso dell'anno.

odoroso lo fiuti; e già ti serve  
trinciato a satollar brama cocente;  
assaggiatolo poi, s'aborre e sputa;  
quel che s'ama talor più si rifiuta.

33

Tal di floride frondi in apparato  
d'eliconica mensa a' lauri in seno,  
alto signor, a saporar t'è dato  
grato mellon di novellizie or pieno.  
Tu lo fiuta, indi fiedilo fiutato,  
va' de la buccia a ritrovarne il pieno;  
e se pessimo fu cibo di valle,  
se a le stelle poggiò, cada a le stalle.

34

Nasce il fungo, e s'invecchia in sul natale,  
perché barbe ei non ha, radici in modo  
ch'allignar deggia ad altri arbusti eguale,  
entro molle terren dicendo: Io godo.  
Quinci l'opera mia, qual fungo frale,  
languida stanne in sul terren mal sodo:  
ma, se fungo da te colto e gradito,  
imbalsimisce, al ciel fungo impietrito.

35

Legger poeti de la prima schiera  
conviensi a lui che d'Aganippe ha sete:  
ma pur nel tempo de la primavera  
tra mille arabi fior, vil fior cogliete.  
Gode industrie pittor far che Megera  
stia delle Grazie in sen placide e liete;  
che quant'è più l'opposito maggiore,  
il bel diletta e ti fa car l'orrore.

36

Se favellar qui mi s'ascolta in carte  
di popone, di barbaro e di fungo,

odoroso lo fiuti; e già ti serve  
trinciato a satollar brama cocente;  
assaggiatolo poi s'aborre e sputa,  
se non è sua bontà qual fu creduta.

33

Tal di floride frondi in apparato  
di castalida<sup>530</sup> mensa a' lauri in seno,  
sovrana altezza a saporar t'è dato  
grato mellon di novellizie or pieno.  
Tu lo fiuta, indi fiedilo<sup>531</sup> fiutato,  
va' de la buccia a ritrovarne il pieno;  
e se pessimo fu cibo di valle,  
da le mense d'eroi, cada a le stalle.

34

Nasce il fungo, e s'invecchia in sul natale,  
perché barbe non ha, radici in modo  
ch'allignar possa agli altri arbusti eguale,  
quasi in molle terreno affisso chiodo.  
Quinci l'opera mia, qual fungo frale,  
languida stassi in sul terren mal sodo:  
ma, se fungo da te colto e gradito,<sup>532</sup>  
imbalsimisce, al ciel fungo impietrito.

35

Legger poeti de la prima schiera  
non può chi sempre d'Aganippe<sup>533</sup> ha sete:  
né men nel tempo de la primavera  
rose, e dipinti fior, coglier potete.  
Pennelleggiar pittor gode Megera<sup>534</sup>  
infra le Grazie<sup>535</sup> amorosette liete;  
che quanto è più l'opposito maggiore,<sup>536</sup>  
appare il bello, e rimiriam l'errore.

36

Se favellar qui mi s'ascolta in carte  
di popone, di barbaro e di fungo,

<sup>530</sup> *Castalida*: la fonte Castalia, dal nome della ninfa che si gettò in una sorgente del santuario di Delfi per sfuggire ad Apollo, era consacrata alle Muse e donava ispirazione poetica a chi si abbeverasse ad essa.

<sup>531</sup> *Fiedilo*: da *fiedere*, 'ferire': 'feriscilo', cioè 'taglialo', a partire dalla buccia.

<sup>532</sup> *Da te*: si riferisce sempre al dedicatario, Ferdinando II.

<sup>533</sup> *Aganippe*: nome alternativo della fonte dell'Ippocrene, sacra alle Muse, sulle pendici dell'Elicona. Qui, fuor di metafora, significa che chi è curioso di poesia e arte non può dilettersi solo dei grandi geni, ma deve interessarsi anche dei poeti apparentemente minori.

<sup>534</sup> *Megera*: sorella di Aletto e Tisifone, è una delle tre Erinni (o Furie), raffigurate come donne alate dai capelli di serpenti.

<sup>535</sup> *Grazie*: le tre divinità della gioia di vivere e dell'abbondanza, assimilabili alle Cariti greche.

<sup>536</sup> *più l'opposito maggiore*: l'immagine del fungo tra gli alberi nell'ottava precedente, come dei fiori semplici vicino alle rose e di Megera a fianco delle Grazie qui, produce un contrasto (*opposito*) tra bello e brutto che mette in risalto la bellezza e genera meraviglia. Andreini continua a espandere il motivo apologetico del *topos modestiae* per giustificare la scelta dell'argomento.

non sen rida irrisore; unica è l'arte,  
con vil mezo, ad eroe qualor ne giungo.  
Mercurio il gallo, e lo scorpione ha Marte,  
né da civette men Pallade sgiungo;  
dunque fungo, mellon, barbaro anch'io  
offro inchinando degli ETRUSCHI il DIO.

37

Tu del cristato augel simbolo (e scopo)  
che 'l tempo accusa e 'l riposar ci toglie  
critico accusatore, a cotant'uopo  
depon cinica lima, invide voglie.  
Favoleggian gl'inchiostri; ombra d'Esopo  
fannosi a diletta, per varie soglie;  
trascorrevole intanto il fren gli lascia,  
né malevolo or tu gli arrega ambascia.

38

D'importuno latrar cessi il Licisca,  
al poeta servendo ogni rimaccia;  
or fie ch'attica sia, dacia, o **sirisca**,  
vorrà spesso dir capo, e dirà braccia.  
Pur ch'abbia al crin pampinea **basilisca**,  
altri a' lauri di Clio volga la faccia;  
chiaro or fia che favelle, or fosco in zifra,  
oscurissimo poi con voce **grifra**.  
> **Sirisca, di Soria**  
> **Basilisca, uva salvatica. Pli.**  
> **Grifra, voce greca, dinotante cosa occulta**

39

Sono figli del Sol pazzi e poeti,  
che gli uni al solleon rabbidi stanno,

l'irrisor non sen rida; unica è l'arte,  
se con vil mezo, a nobil meta io giungo.  
Mercurio il gallo, e lo scorpione ha Marte,<sup>537</sup>  
né da civette Pallade disgiungo;  
dunque fungo, mellon, barbaro anch'io  
offro inchinando degli ETRUSCHI il dio.<sup>538</sup>

37<sup>539</sup>

Questi or quali si sian fragili inchiostri,  
critico accusator, placido ascolta;  
nati sono abortivi a' giorni nostri,  
per popolar falange al gaudio volta.  
I lauri apprezzo, e riverisco gli ostri:<sup>540</sup>  
ma ad altro la mia Clio oggi è rivolta;  
vuol di pampani<sup>541</sup> e d'uve intessitrice,  
ghirlanda nel mio crin cinger felice.

38<sup>542</sup>

Quell'onda aganippea conversa in mosto,  
forma il liquor che a favellar m'invita;  
così la pica,<sup>543</sup> entro il suo gozzo posto  
vino inzuppato, ha lingua più spedita.  
E perché 'l vero è dentro il vin<sup>544</sup> riposto,  
come il detto latin saggio l'addita,  
tutto asperso di vin con cetra e canto,  
darommi il ver di favellarvi il vanto.

39<sup>545</sup>

Sono figli del Sol pazzi e poeti,  
che gli uni al solleon rabbidi<sup>546</sup> stanno;

<sup>537</sup> *Mercurio il gallo, e lo scorpione ha Marte, / né da civette Pallade disgiungo*: sono animali sacri alla rispettiva divinità elencata, per quanto animali vili o inquietanti.

<sup>538</sup> *degli Etruschi il dio*: sempre Ferdinando II, sovrano della Toscana, cioè di quella che anticamente era il cuore dell'Etruria.

<sup>539</sup> (ms.) *cristato augel*: il gallo, appunto, «che 'l tempo accusa, e 'l riposar ci toglie».

(ms.) *Esopo*: scrittore greco (VII-VI secolo a.C.), famoso per le sue favole.

<sup>540</sup> *Ostri*: le porpore, vesti eleganti di rosso cupo, appannaggio dei potenti.

<sup>541</sup> *Pampani*: toscano per *pampini*, foglie, germogli della vite. Al posto dell'alloro, simbolo di poesia alta, eroica, Andreini cinge la propria testa del frutto di Bacco, il dio del vino, dell'ubriachezza, del riso, poiché le sue pagine sono scritte «per popolar falange al gaudio volta».

<sup>542</sup> (ms.) *dacia*: cioè 'greca'; nel manoscritto si trova scritto *lacia*, probabilmente un refuso.

(ms.) *grifra*: rime in «-IFRA: Zifra, voc. comune; Grifra, cosa occulta, vocabolo greco per grifa», in DI FALCO Benedetto, *Rimario*, Napoli, Matthio Canze e Iannes Sultzbach, 1535. *Zifra* sta per 'cifra', cioè *in cifra*, cifrato, oscuro.

(ms.) *Pli.*: sta per Plinio, il Vecchio, che parla dell'uva «baliscam» nella *Naturalis historia* XIV, 29.

<sup>543</sup> *Pica*: la gazza.

<sup>544</sup> *'l vero è dentro il vin riposto*: secondo il proverbio «in vino veritas».

<sup>545</sup> Nella nota marginale manoscritta si trova una parola cancellata; di difficile lettura la parola scarabocchiata subito sopra, per cui qui si ipotizza per congettura *lazzo*.

<sup>546</sup> *Rabbidi*: 'rabbiosi, furiosi'.

e di Febo al furor gli altri inquieti  
sul caval **pegaseo** corbette fanno.  
Da prender son pazzi e poeti a reti,  
mentr' al freneticar fervidi vanno.  
Che più? Per l'oca, che non ha cervello  
scrive il poeta ognor; s'è pazzo or **vello**.

> **Bellerofonteo**

> **Vello per estretto dinota vedi l. te video. Per Estretta** <sup>lazzo</sup> **i velli d'animali onde vellosa**

40

Nel mondano abitacolo rotondo,  
dove s'annerà e vi s'imbianca il pelo,  
c'ha per cantina il baratro profondo,  
e per soppalco e tegolato il cielo,  
mentre pazzo il poeta è pallon tondo,  
col Tauro a fiori e con l'Acquario al gielo,  
godine or tu, per pian, per valle e balza;  
sciocco è 'l non dare a quel pallon che balza.

41

Per prato verde dove non s'inguazza  
tutto a torno barrato con le travi,  
stanne in Parnaso a spazziar tal razza,  
chi vi saltella e chi fa passi gravi.  
Le ghirlande che cingono in tal piazza  
son rosolacci ognor, che di là cavi;  
non v'è fonte, per via, ch'onda ne spilli,  
e se pur v'è, son torbidi i zampilli.

42

Torbidi, come fosco è quel cervello  
ch'obtenebrati se li tien festivi;  
tra lor sembrane Orfeo, un pazzarello,  
che nel pindareggiar scherzi ha più vivi.  
Grilli e cicale assordano in duello,  
striduli sì che di cervel ti privi;

e d'Appollo al furor gli alt{i} i inquieti  
sul gorgoneo destrier corbette<sup>547</sup> fanno.  
Da prender son pazzi e poeti a reti,  
qualor concordi in frenesie sen vanno.  
Che più? Per l'oca, che non ha cervello  
scrive il poeta ognor; s'è pazzo or vello.<sup>548</sup>

40

Nel mondano abitacolo rotondo,  
là 've s'annerà e vi s'imbianca il pelo,<sup>549</sup>  
c'ha per cantina il baratro profondo,  
e per soppalco e tegolato il cielo,  
mentre pazzo il poeta è pallon tondo,  
col Tauro a fiori e con l'Acquario al gielo,<sup>550</sup>  
godine or tu, per pian, per valle e balza;  
sciocco è 'l non dare a quel pallon che balza.

41

Per prato verde ovunque non s'inguazza<sup>551</sup>  
tutto a torno barrato con le travi,  
spaziandone<sup>552</sup> in Pindo una tal razza,  
chi vi saltella o vi fa passi gravi.  
Que' diademi che cingonsi in tal piazza  
son rosolacci<sup>553</sup> a quelle turbe ignavi;  
non v'è fonte, per via, ch'onda ne spilli,  
e se pur v'è, son torbidi<sup>554</sup> i zampilli.

42

Torbidi, come fosco è quel cervello  
ch'obtenebrati se li tien festivi;  
colà assembrati Orfeo, tal pazzarello,  
perché nel poetar scherzi ha più vivi.  
Grilli e cicale assordano in drappello,  
striduli sì che di ragion ti privi;

<sup>547</sup> *gorgoneo destrier*: il cavallo alato Pegaso, secondo la mitologia greca nato dal tronco di una delle Gorgoni, Medusa, uccisa da Perseo. Legato al mito di Pegaso è Bellerofonte, che montò il cavallo alato durante l'impresa della sconfitta della Chimera, un mostro in parte leone, in parte capra e in parte serpente.

*Corbette*: «corbetta s. f. [dal fr. courbette, der. di courber «curvare»], ant. – Movimento del cavallo, che curva le zampe anteriori ripiegandole sotto il ventre», cfr. Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/corbetta/>.

<sup>548</sup> *Vello*: 'vedilo', omografo di *vello*, 'pelo, pelliccia'

<sup>549</sup> *s'annerà e vi s'imbianca il pelo*: nel mondo terreno, umano, soggetto al passare del tempo e al sopraggiungere, per gli uomini, della canuta vecchiaia.

<sup>550</sup> *col Tauro a fiori e con l'Acquario al gielo*: il Toro è un segno primaverile (con il Sole in Toro intorno ad aprile-maggio), al contrario l'Aquario invernale (gennaio-febbraio).

<sup>551</sup> *S'inguazza*: *inguazzare* (Crusca V ed.) «bagnarsi di guazza», ossia di 'rugiada' (I ed.).

<sup>552</sup> *Spaziandone*: *spaziare*, «andare intorno» (Crusca I ed.).

<sup>553</sup> *Rosolacci*: papaveri selvatici.

<sup>554</sup> *Torbidi*: quasi in anadiplosi con l'ottava precedente, espande il motivo iniziato dalla ottava 39, la pazzia dei poeti.

e là n'avien che 'l plenilunio sia  
l'Apollo radial di tal genia.

43b

Sul perno intanto d'Olivastro il gramo,  
quest'onda aganippea mentr'egli guada,  
a sciorinar sue zacchere apprendiamo,  
le intignan quei che non vi pongon bada.  
D'intervallo qualor luce n'abbiamo,  
saggio discorre (cosa benché rada),  
or pigliam ciò ch'ei dà, che 'n fediddio  
nel di lui favellar m'impazzo anch'io:

38

D'importuno latrar cessi il Licisca,  
al poeta servendo ogni rimaccia;  
or fie ch'Attica sia, dacia, o **Sirisca**,  
vorrà spesso dir capo, e dirà braccia.  
Pur ch'abbia al crin pampinea **basilisca**,  
altri a' lauri di Clío volga la faccia;  
chiaro or fia che favelle, or fosco in zifra,  
oscurissimo poi con voce **grifra**.

> **Sirisca, di Soria**

> **Basilisca, uva salvatica. Pli.**

> **Grifra, voce greca, dinotante cosa occulta**

e là n'avien che 'l plenilunio sia  
l'Apollo radial<sup>555</sup> di tal genia.

43a

Poeti or qui, se favellando ardito,  
cotai biasmi stimate in voi rivolti,  
ah non fia vero, ad onorar m'aito  
vostri pregi sublimi, a Lete or tolti.  
De l'Olivastro e di suo stuol fallito  
favello, a detestar epici stolti;  
d'eternitate<sup>556</sup> in sen drizzaste i passi,  
né fulminato allor cenere fassi.

43b (*bis per errore di stampa*)

Or qui mentre costui nauta il veggiamo  
che l'onda aganippea placida guada,  
a sciorinar<sup>557</sup> sue zacchere<sup>558</sup> apprendiamo,  
le intignan<sup>559</sup> quei che non vi pongon bada.  
D'intervallo qualor luce n'abbiamo,  
saggio discorre, cosa benché rada,  
or pigliam ciò ch'ei dà, che 'n fediddio  
nel di lui favellar m'impazzo anch'io:

44

Tu, leggitor, non esser poi Licisca<sup>560</sup>  
al poeta servendo ogni rimaccia;  
or fiè greca, or latina, ora sirisca,<sup>561</sup>  
vorrà spesso dir capo, e dirà braccia.  
Pur ch'abbia al crin pampinea basilisca,  
altri a' lauri di Clío<sup>562</sup> volga la faccia;  
or fia chiar che favelle, or tetro in zifra;  
or tutt'orrido poi, con voce grifra.

<sup>555</sup> *Apollonio radial*: 'sole raggianti', che per i poeti pazzi consiste nel plenilunio: una follia.

<sup>556</sup> *Lete / ... / d'eternitate...*: ritorna la dialettica tra oblio e fama eterna, che qui Andreini attribuisce allo *stuol fallito* di poeti sfortunati (ed eroicomici) come Olivastro, a fronte della gloria più tradizionale degli *epici stolti*.

<sup>557</sup> *Sciorinar*: «Proprio de' panni, quando si mettono all'aria, acciocchè le tignuole, o altre cose simili, non gli guastino» (Crusca I ed.).

<sup>558</sup> *Zacchere*: «*Zacchera* è uno schizzo piccolo di fango, che altrui si getta, in andando, su per le gambe, al quale diciamo anche *pillacchera*» (Crusca I ed.).

<sup>559</sup> *Intignan*: «esser roso dalle tignuole, ed è proprio, più, che d'altra cosa, de' panni lani» (Crusca I ed.).

<sup>560</sup> *Licisca*: cane nato dall'unione di un lupo e una cagna; figura quindi di critico che 'latra' contro i poeti. In questa ottava l'autore dichiara che, per la varietà di stile concessagli dal tono comico, sarà accolto nel poema qualsiasi tipo di rima, anche la peggiore: in effetti qui Andreini sfrutta tutte le rime, difficili, in *-isca* e *-ifra* elencate in un rimario come quello di DI FALCO, *Rimario*, cit. Per *-isca* si trova infatti: «-ISCA: Licisca cane nato del lupo, e della cagna; Sirisca uom da Suria [sic]; Basilisca spezie d'uva plinio; [...]». Cfr. *infra* per *-ifra*.

<sup>561</sup> *Sirisca*: 'di Siria'.

<sup>562</sup> *Clío*: Musa, protettrice della storia in particolare; qui sta a indicare la poesia di Andreini in generale. Gli allori sono riservati ai poeti «epici stolti» che osano affrontare la materia storica, protetta appunto dalla musa Clío.

47 (*sic*)  
ma, perché pò facilitare il modo,  
per lo qual chi men sa docile apprenda,  
vuol nel margine affisse (e me ne godo)  
note, ch'al titubarne altri non penda.  
Per cotal via d'oscure voci il nodo  
averrà che disciolto ogn'uom comprenda;  
or t'acqueta, censor, godi gentile,

45  
Tutta scherzi sarà, tutta diletta,<sup>563</sup>  
la fantastica sua speculazione:  
stiracchiate le rime, aspri i concetti,  
versi da far gelare il solleone.  
Sarà tutto spropositi e diffetti<sup>564</sup>  
l'Olivastro poema, e detrazione.<sup>565</sup>  
Or t'acqueta, e tua rabbia altrove invia,  
e di censura il fiel zucchero sia.

47 (*sic*: invece di 46, pro 43b)  
ma, perché puote agevolare il modo,  
per lo qual chi men sa docile apprenda,  
vuol nel margine affisse (e me ne godo)<sup>566</sup>  
note, ch'al titubar altri non penda.  
Per cotal via d'oscure voci il nodo  
averrà che disciolto altri comprenda;  
or qui tacita statti, alma gentile,  
vari i capricci son, vario lo stile.

48  
E se ti pare (il ti confesso anch'io)  
che 'l mio delinear non vada al punto<sup>567</sup>  
e 'n dilatarmi altrui sembri restio,  
da que' sensi primieri assai disgiunto,  
tutt'è fatto a ragione; ardo al desio  
schermito d'assemblarmiti in tal punto;  
qualor conversa la mia penna in brando,<sup>568</sup>

<sup>563</sup> *Tutta... diletta*: dichiarazione di poetica: il poema rientra nella sfera del *piacevole*, termine d'uso per definire l'ambito del comico, nel senso quindi anche che il suo primo scopo è apportare diletto; ragion per cui si parla di ispirazione *fantastica*, e non *icastica*, per il cui significato tecnico si rimanda all'introduzione.

<sup>564</sup> *Sarà tutto spropositi e diffetti*: con una ripetizione dall'ordine verbale invertito, si ribadisce la caratteristica di stravaganza anche sproporzionata, 'mostruosa', tipica del gusto barocco.

<sup>565</sup> *Detrazione*: (Crusca II ed.) «*Maestruz*. La detrazione è diversa dalla contumelia, cioè villania, in due modi. Imprima quanto che al modo di proporre le parole, imperocchè lo 'ngiurioso manifestamente parla alcuna cosa, ma la detrazione occultamente. Il secondo, quanto al fine, o vero quanto che al nocimento: imperocchè lo 'ngiurioso macola l'onore altrui, ma il detrattore la fama. E son dette le parole del detrattore occulte, non semplicemente, ma per operation di colui, a cui e' le parla: imperocchè sono, non essendo egli presente, e non sappiendolo, avvegnaché dinanzi a molti dette fossono le parole maladette. In quanti modi diminuisce la detrazione la fama altrui? - *Tratt. P. mort*. Detrazione è dir male occulto d'altri, non avendo alcun debito fine, e non essendo presente colui, di chi si dice tal male». Si manifesta quindi l'ispirazione satirica di Olivastro, ma anche del poeta stesso nella stesura del suo poema eroicomico.

<sup>566</sup> *Nel margine*: ottava cruciale, che viene discussa sin dall'avvertimento ai lettori del 1642 sia per la questione delle note marginali (eliminate nella stampa) sia per quella della varietà di stile («stile») e di contenuti («capricci»), parola chiave degli apparati paratestuali del Barocco, per cui cfr. TEDESCO, «*Capriccio*»..., cit., per cui si rimanda all'introduzione.

<sup>567</sup> *che 'l mio delinear non vada al punto / e 'n dilatarmi*: Andreini dichiara il metodo compositivo dell'*Olivastro*, costruito sulla digressione e dilatazione – certo spropositata, se si pensa al nucleo iniziale delle *rime piacevoli* del 1606.

<sup>568</sup> *la mia penna in brando*: metafora della penna-spada, che Andreini adopera anche altrove, per esempio, rovesciata rispetto a qui, nelle meditazioni del *Cristo sofferente* (p. 2), nell'avvertimento de «l'autore a chi legge» (scrivendo a Ferrara sotto la protezione del cardinale Spada, che l'ha raccomandato al cardinale Odescalco), dove decide di trasformare la propria «spada» in «penna» che «foglio non tocca, che non inargenti».

vari i capricci son, vario lo stile.

van per diletto i colpi a l'aure in bando.

49

Frontespizio di Zeusi o ver d'Apelle,<sup>569</sup>  
curioso t'alletta, in libro inciso;  
siam convinti<sup>570</sup> al mirar donne e donzelle,  
quanto più in vago crin s'ornano il viso;  
d'eccelsi alberghi prospettive belle  
t'invitano a l'entrar di vago Eliso,<sup>571</sup>  
dilettandomi anch'io d'ornar le carte  
mi dilatai dentro pindaric'arte.<sup>572</sup>

50

Quale in vago giardin pastore accorto,  
per aggradire a la sua Nisa<sup>573</sup> amata,  
copia di vari fiori ha per diporto  
dilungandosi ordir treccia odorata,  
tal io di poesia entro il bell'orto  
sterile impresa a fecondare ornata:  
di fior vari infiorarla io solo attesi,  
lettori vari a dilettrar cortesi.<sup>574</sup>

51

Era ne la stagion che la nemea  
belva<sup>575</sup> in cielo anelava acceso il sole,  
e nel merigge incendiata ardea.  
Nettuno insin, entro l'ondosa mole,  
qualor prodigiosi in assemblea  
gli dei, per dare al mondo unica prole,  
fer ch'al girar di sette lune<sup>576</sup> al corso  
Neera al parto suo sciogliesse il morso.

52

Così da fosche ancor cupe latebre  
tragge l'aurora a questi cieli il giorno;  
e da l'opacità d'alte tenebre  
perpetuo il caos ebbe di rai soggiorno.  
E qui gli dei da le cieche ombre, e crebre,<sup>577</sup>  
d'alvo materno a questi campi a torno,  
traggon come da notte e tetra mole

---

<sup>569</sup> *Zeusi... Apelle*: pittori greci antichi, rispettivamente del V-IV e IV secolo a.C.

<sup>570</sup> *Convinti*: nel senso di 'preso prigioniero, catturato, attratto'

<sup>571</sup> *Eliso*: Elisio o Campi Elisi, sede ultraterrena dei beati per gli antichi pagani

<sup>572</sup> *Pindaric'arte*: la poesia per metonimia, anche se solitamente Pindaro viene preso come riferimento per la poesia lirica.

<sup>573</sup> *Nisa*: nome tipico da ninfa, per cui cfr. l'introduzione; vd. anche *L'Olivastro* 1642, XX, 99.

<sup>574</sup> *fior vari... a dilettrar*: ripetizione del concetto di varietà mirato al diletto del pubblico.

<sup>575</sup> *Era... belva*: nella stagione estiva, in luglio-agosto, quando il Sole si trova nel segno del Leone, il mostro di Nemea ucciso da Eracle.

<sup>576</sup> *Sette lune*: sette mesi – quindi Olivastro nasce prematuro.

<sup>577</sup> *Crebre*: 'dense, fitte'.

in Olivastro aurora, giorno e sole.<sup>578</sup>

53

Per tragittarne a le remote sponde  
precioso tesor, nocchiero accorto,  
e lo prende segreto e lo nasconde,  
seuro poscia ad approdarlo al porto.  
Ma se 'l legno a 'ngoiar prendono l'onde,  
se 'l getta pria che rimaverne assorto.  
E Neera il tesor che 'n seno accoglie,  
fluttuandola<sup>579</sup> il ciel, dal sen le toglie.

54

Qual veggiamo talor, per larghi piani,  
il castore veloce in fughe erranti,  
che per sottrarsi al cacciatore, a' cani,  
n'avien che ratto i genitali schianti,  
tal Neera al seguir riti sovrani,  
cacciatori gli dei, di prede amanti,  
quel che chiude<sup>580</sup> nel sen parto odorato,  
da le viscere spicca, al ciel serbato.<sup>581</sup>

55

Al natal di costui, cetera mille  
risonar gravi a melodia di cigni;  
e la fistula Tirsi in un per Fille  
tasteggiò dolce, a liquefar macigni.  
Fur le Grazie per lui fervide ancille,  
tutti i pianeti e lucidi e benigni,  
poich'al vago fanciul vaticinaro  
ch'a trionfar la cuna in carro alzarò.

56

Cuna che già d'un'arpa d'oro Apollo  
costrusse di sua man, fabro gentile;  
entro l'acque la Naiade lavollo,  
e d'Aranne di fascia ordi monile.  
Latte il nettare fu, Giunon cibollo,  
con la capra ch'ha 'n ciel pastura, ovile,

55

Qui al celeste natal, cetera mille  
risonar gravi, e gorgheggiaro i cigni;  
e la fistula<sup>582</sup> dolce in un per Fille  
tasteggiò Tirsi, a liquefar macigni.<sup>583</sup>  
Fur le Grazie per lui fervide ancille,  
tutti i pianeti e lucidi e benigni,  
poich'al vago fanciul vaticinaro  
ch'a trionfar la cuna in carro alzarò.

56

Cuna che già d'un'arpa d'oro Apollo  
costrusse di sua man, fabro gentile;  
entro l'acque la Naiade<sup>584</sup> lavollo,  
e le fasce aracnee<sup>585</sup> gli ordir monile.  
Latte il nettare fu, Giunon cibollo,  
con la capra ch'ha 'n ciel pastura e ovile,

<sup>578</sup> *In Olivastro... sole*: gusto iperbolico dal tono irrisorio, che caratterizzerà le seguenti strofe, in cui gli dei fanno a gara per fare doni al neonato.

<sup>579</sup> *Fluttuandola*: tipico mito eroico del bambino salvato dalle acque per volere celeste.

<sup>580</sup> *quel che chiude...*: gli ultimi due versi dell'ottava rispecchiano gli ultimi due dell'ottava precedente, di cui questa è la continuazione ed espansione.

<sup>581</sup> Nella stampa si trova scritto *sarbato* invece di *serbato*.

<sup>582</sup> *Fistula*: lat. 'zampogna'.

<sup>583</sup> *Fille... Tirsi*: nomi tipicamente pastorali.

<sup>584</sup> *Naiade*: ninfa dei fiumi e delle acque dolci.

<sup>585</sup> *Fasce aracnee*: i fili filati dai ragni, così chiamati da Aracne, fanciulla che osò sfidare la dea Atena nell'arte della tessitura, al punto da vincerla: Atena distrusse la tela di Aracne, che si impiccò e venne poi trasformata in ragno dalla dea.



lieta capra Amaltea, capra felice,  
fatta a gemini Giovi alta nudrice.

57

L'edre serpenti e i verdeggianti allori  
gl'intessevano al crin varie ghirlande;  
e le pecchie dorate a' primi albori  
gl'instillavan di mel dolci bevande.  
Gli alcioni dolcissimi canori  
fan ch'armonica al ciel voce di spande;  
e Morfeo con papavero alloppiato  
il fanciullo addormir prende beato.

58

Qui le suore terribili ed altere  
che la vita mortal filan concordi,  
non più rigide dee, vecchie severe,  
han d'ancidere altrui desiri ingordi.  
Già cangiate le solite maniere  
a l'infante in giovan non son discordi;  
né quinci Atropo vuol, Atropo infida,  
che stame d'or forfice ferrea incida.

59

Zeusi, Ardice, Lisippe e Prasilte,  
tele e marmi scolpiscono e dipingono;  
già l'alt'opere s'indirizzano a le stelle,  
già del bambolo i vantì al cielo attingono.  
L'occhiate penne de la Fama, e snelle,  
ai poli in sorvolare lievi s'accingono;  
de l'oricalco al suon divulgatrice,  
ch'è l'infante gentil cigno e fenice.

60

Arioni in su l'onda, in selva Orfei  
loda canori il pargoletto amato,

lieta capra Amaltea, capra felice,<sup>586</sup>  
fatta a gemini Giovi alta nudrice.

57

L'edre serpenti<sup>587</sup> e i verdeggianti allori  
gl'intessevano al crin varie ghirlande;  
e le pecchie dorate a' primi albori  
gl'instillavan di mel dolci bevande.  
Gli alcioni dolcissimi canori  
armonico ciascun sue voci spande;  
e Morfeo con papavero alloppiato  
il fanciullo addormir prende beato.

58

Qui le suore terribili ed altere<sup>588</sup>  
che la stame fatal filan concordi,  
non più rigide dee, vecchie severe,  
han d'ancidere altrui desiri ingordi.  
Già cangiate le solite maniere  
a l'infante in giovar non son discordi;  
né quinci Atropo vuol, Atropo<sup>589</sup> infida,  
che stame d'or forfice ferrea incida.

59

Zeusi, Ardice, Lisippe e Prasilte,<sup>590</sup>  
tele e marmi scolpiscono e dipingono;  
già l'alt'opere s'indirizzano a le stelle,  
già del bambolo i vantì al ciel lo spingono.  
L'occhiate penne de la Fama, e snelle,  
ai poli sorvolare lievi s'accingono;  
de l'oricalco<sup>591</sup> al suon divulgatrice,  
ch'è l'infante gentil cigno e fenice.

60

Arioni in su l'onda, in selva Orfei<sup>592</sup>  
loda canori il pargoletto amato,

---

<sup>586</sup> *capra Amaltea*: la capra che, secondo il mito greco, allattò Zeus sul monte Ida. Con *gemini Giovi* si intende innalzare Olivastro a livello di nuovo Giove, come questo allattato dalla Capra Amaltea.

<sup>587</sup> *Edre serpenti*: edere serpeggianti.

<sup>588</sup> *Suore terribili*...: le Moire, o Parche, che decidevano le sorti umane, di cui detenevano e lavoravano le fila.

<sup>589</sup> *Atropo*: una delle tre Moire, incaricata di tagliare il filo della vita; in altre parole, figura della Morte.

<sup>590</sup> *Zeusi... Prasilte*: *Zeusi, Ardice, Lisippe e Prasilte*: pittori (Zeusi, già nominato, e Ardice di Corinto) e scultori (Lisippo di Sicione e Prassitele) greci antichi.

<sup>591</sup> *Oricalco*: uno strumento della famiglia degli ottoni, che nel Medioevo erano fatti di oricalco, una lega di rame e zinco.

<sup>592</sup> *Arioni... Orfei*...: Arione, citarista dell'antica Grecia che avrebbe inventato il ditirambo; il mito vuole che si sia salvato dalla morte in mare (costretto a gettarsi fra le onde dai marinai della sua nave, che volevano derubarlo) grazie all'intervento di un delfino, attirato dal canto dell'uomo, che aveva chiesto ai marinai di potersi esibire un'ultima volta. Orfeo è ovviamente il famoso poeta pastore, in grado di animare la natura con il suo canto e di commuovere le divinità infernali al punto da ottenere il ritorno in vita per la moglie Euridice, morta, persa per sempre però una volta che Orfeo, infrangendo il divieto posto dal dio infernale, si volse a guardare la sua sposa nel condurla fuori dall'Ade.

quinci Glauchi, sirene, infra Nerei  
a le buccine dan musico il fiato.  
Marsia, Pan, Polifemo e semidei  
scherzano intorno al fanciullin beato,  
poiché stiman che deggia (Orfeo maggiore)  
tor perpetua Euridice a stigio orrore.

61

Arno, Sorga, Sebeto, il Pado e quante  
acque di cigno fur nobil diletto  
assembrano al solcar del navigante  
esausto fonte e putrido ricetto.  
Solo il lago di Como al veleggiante  
l'acqua ha d'argento e tutto d'oro il letto;  
così vuol del fanciul nascita bella  
nunzia di suo natal fulgida stella.

62

O diletto mortal, nebbia fugace,  
opposta al sole, a l'aquilon possente,  
ben alorch'è più Cerere ferace,  
fatt'è per gielo il pastorel gemente.  
Mentre placido il mar solchi vivace,  
le voragini assorbono repente;  
così quanto più l'uomo in alto sale,  
misero, spiega a precipici l'ale.

63

Già la pallida Invidia, ognor crudele,  
inferocita de' viventi al danno,  
contra Olivastro in vomitando il fiele,  
amareggia suo dolce, ordisce affanno.  
Vuol ch'abbietto egli sia, che si querele,  
né lauro cinga o s'erga in Pindo scanno;  
vuol sua cuna feretro orrido pria

quinci Glauchi, sirene, infra Nerei<sup>593</sup>  
a le buccine<sup>594</sup> dan musico il fiato.  
Marsia, Pan, Polifemo e semidei<sup>595</sup>  
scherzano intorno al fanciullin beato,  
vaticinando che d'Orfeo maggiore  
trarrà d'Averno l'Euridice fuore.

61

Arno, Sorga, Sebeto, il Pado<sup>596</sup> e quante  
acque di cigni fur nobil diletto  
assembrano al solcar del navigante  
esausto fonte e putrido ricetto.  
Solo il LAGO di COMO al veleggiante  
l'acqua ha d'argento e tutto d'oro il letto;  
così vuol del fanciul nascita bella  
nunzia di suo natal fulgida stella.

62<sup>597</sup>

O diletto mortal, nebbia fugace,<sup>598</sup>  
opposta al sole, a l'aquilon possente,  
ben alorch'è più Cerere ferace,<sup>599</sup>  
fatt'è per gielo il pastorel gemente.  
Mentre placido il mar scorrendo piace,  
le voragini assorbono repente;  
e l'uom quanto più in alto ardito sale,  
cotanto impenna a precipici l'ale.

63

Già la pallida Invidia,<sup>600</sup> ognor crudele,  
inferocita de' viventi al danno,  
contra Olivastro vomitando il fiele,  
amareggia suo dolce, ordisce affanno.  
Vuol ch'abbietto egli sia, che si querele,  
né lauro cinga, o s'erga in Pindo scanno;  
vuol sua cuna feretro orrido pria<sup>601</sup>

<sup>593</sup> *Glauchi... Nerei*: divinità marine della mitologia greca (al plurale).

<sup>594</sup> *Buccine*: *buccina*, conchiglia marina, che anticamente veniva usata come tromba.

<sup>595</sup> *Marsia, Pan, Polifemo*: tutte figure semidivine, ossia nell'ordine un sileno (concorrente di Apollo in una gara musicale), un dio 'non olimpico', selvatico, e un ciclope.

<sup>596</sup> *Arno, Sorga, Sebeto, il Pado*: ancora una volta, elenco di fiumi che per metonimia significano luoghi letterariamente rinomati: l'Arno di Firenze, il Sorga di Valchiusa, il Sebeto napoletano, il Po nella pianura padana. A questi fiumi Andreini oppone un'acqua ferma, il lago di Como, origine di Olivastro, che perciò viene esaltato iperbolicamente rispetto alle altre acque dolci.

<sup>597</sup> Nel manoscritto si trova *postorel* invece di *pastorel*.

<sup>598</sup> *O diletto mortal, nebbia fugace*: è un *tópos* frequente pensare che al momento più brillante nella vita di una persona la sventura colpisca, rovesciando la ruota che la Fortuna gira in maniera imprevedibile.

<sup>599</sup> *Cerere ferace*: in inverno, o meglio nella metà più fredda dell'anno, quando, secondo il mito, Proserpina si trova nell'Ade con lo sposo infero, lontana dalla madre Cerere, che farà tornare le stagioni più miti nell'altra metà dell'anno, che la figlia passa invece sulla terra con la madre, in base a quanto pattuito con Plutone, che inizialmente l'aveva rapita scatenando la disperazione di Cerere – e così una carestia.

<sup>600</sup> *Pallida Invidia*: iconografia tipica dell'Invidia, sempre livida.

che di Parnaso il paraninfo e' sia.

64

Vaga intanto d'insolita giornata,  
da le spilonche orribili, severe,  
persecutrice infausta, insanguinata,  
gli antri lascia, le stelle a rivedere.  
Tra le vipere tutta avvolicchiata,  
maledice se stessa e l'alte sfere  
e lacerando il crin, la man mordendo  
apre il varco a tai detti in suon tremendo.

65

“O del tartareo ciel Giove possente,  
c'hai, per fulmine, in man fossina e foco;  
de la terra com'ora il Ciel consente  
d'esser favola fatto, e tutto gioco?  
Dunque al nato fanciullo in mantenente  
paradiso divien povero loco?  
E fia che verme vile infra le stelle  
vinca l'Idra, Cefeo, le **Gallinelle**?  
> **Gallinelle le stelle da latini dette Pleiades**

66

Tumida di beltà Psiche superba  
di sue dive bellezze, e peregrine,  
diroccar feci infra l'arena e l'erba,  
trattala alfin anzi il suo fine a fine.  
Ed or soffrir devrò con doglia acerba,  
trappassandomi il cor aspidi e spine,  
ch'un bastardo di Como, un villancello,  
sia stelleggiato in ciel candido augello?

che di Parnaso il paraninfo<sup>602</sup> e' sia.

64

Vaga intanto d'insolita giornata,  
da le spelonche orribili, severe,  
persecutrice infausta, insanguinata,  
gli antri lascia, le stelle a rivedere.<sup>603</sup>  
Tra le vipere tutta avvolicchiata,  
maledice se stessa e l'alte sfere  
e lacerando il crin, la man mordendo,<sup>604</sup>  
apre il varco a tai detti in suon tremendo.

65

“O del tartareo ciel Giove possente,<sup>605</sup>  
ch'hai per fulmine in man fossina e foco;  
come l'etra, l'abisso, il mar<sup>606</sup> consente  
che la terra del ciel si prenda gioco?  
Dunque al nato campestre immantenente  
paradiso divien povero loco?  
E fia che verme vile infra le stelle  
vinca l'Idra, Cefeo, le Gallinelle?<sup>607</sup>

66

Di sovrana beltà Psiche superba  
e de le forme sue si pellegrine,  
diroccar feci infra l'arena e l'erba,  
e crucciosa le imposi eterno fine.  
Ed or soffrir devrò con doglia acerba,  
trappassandomi il cor stimuli<sup>608</sup> e spine,  
ch'un bastardo di Como, un villancello,  
fra le stelle risplenda unico augello?

<sup>601</sup> *Feretro*: bara coperta da drappo funebre, quindi in antitesi con la *cuna*, la culla: la Fortuna pianifica un rovescio di sorte letteralmente peripetico per Olivastro.

<sup>602</sup> *Paraninfo*: colui che accompagnava la coppia nuziale alla casa dello sposo; qui, metaforicamente, il beniamino del Parnaso.

<sup>603</sup> *Le stelle a rivedere*: formula dal sapore dantesco («[...] a riveder le stelle», *Inf.* XXXIV, 139).

<sup>604</sup> *la man mordendo*: espressione di rabbia, letteralmente rodarsi di invidia (mordersi la mano, in particolare il pollice, era anche un gesto di sfida: si pensi all'inizio di *Romeo e Giulietta*). *Tai* anticipa il discorso dei versi seguenti.

<sup>605</sup> *O del tartareo ciel Giove possente*: per metafora, Plutone è indicato come il sovrano, 'Giove', del regno ('cielo') infero. Suoi attributi, invece del fulmine di Giove, sono la fossina, un tipo di tridente, e il fuoco infernale.

<sup>606</sup> *l'etra, l'abisso, il mar*: sono le tre sfere della creazione, rispettivamente governate nella mitologia da un proprio sovrano: Giove, Plutone, Nettuno.

<sup>607</sup> *vinca l'Idra, Cefeo, le Gallinelle*: sono tutte costellazioni: l'Idra è una costellazione molto ampia ma relativamente poco luminosa, parallela alla Via Lattea; Cefeo è una costellazione settentrionale che prende il nome dal marito di Cassiopea e padre di Andromeda; le Gallinelle sono le Pleiadi, nel mito le sette figlie di Atlante e Pleione trasformate in stelle, che fanno parte della costellazione del Toro.

<sup>608</sup> *Stimuli*: «strumento, che pugne, al quale noi diciamo anche PUNGOLO, e PUNGETTO, che è una punta fitta da un capo d'un bastone. Lat. *stimulus*. Qui è metaf. e vale incitamento, afflizione. Lat. *stimulus, incitatio*» (Crusca I ed.).

67

Tu, Fortuna, fa' il cigno augel cornice;  
tu gli attraversa a nobil meta il varco;  
tu sottraggilo al ciel di Berenice;  
tu di soma di duol rendilo carco;  
tu il vaticinio altrui rendi infelice;  
tu scopo fallo a tua saetta, a l'arco;  
martirizalo tu, tu me l'annulla,  
secca il fior, guasta il frutto, ardi la culla.

68

Vieni, vieni, Fortuna inviperita,  
traggen or teco di Pandora il vaso,  
unqua non far da germe tal partita,  
tu nocevole tratta e sorte e caso,  
ché ben so che per te prova la vita  
il bene, il mal, ch'è 'nfra di noi rimaso  
nel suo moto Fortuna instabil pote  
a doni, a danni altrui volger le rote”.

69

Sovra globo volubile ecco intanto  
ferma la calva il denudato piede;  
spiega di gonfio lino e vela e manto,  
che 'mperante regina ha 'n mar la sede.  
S'aroga già che d'Olivastro il vanto  
oscurato, abbiattissimo, se 'l vede.  
E se tra lauri le saette sprezza,  
Fortuna è ben d'abbatter lauri avezza.

70

A l'interno livore, al duolo estremo  
de la macera Invidia, alor la dea  
in tai voci proruppe: “Al foco io tremo,  
e 'ncenerir potrei la fiamma etnea.  
Entro sangue, entro pianto avida premo  
sordarmi il volto, il sen, Circe e Medea;

67

Tu, Fortuna,<sup>609</sup> fa' il cigno augel cornice;<sup>610</sup>  
tu gli attraversa a nobil meta il varco;  
tu lo sottraggi al ciel di Berenice,<sup>611</sup>  
tu di soma di duol rendilo carco;  
tu il vaticinio altrui rendi infelice;  
tu scopo fallo a tua saetta, a l'arco;  
martirizalo tu, tu me l'annulla,  
secca il fior, guasta il frutto, ardi la culla.

68<sup>612</sup>

Vieni, vieni, Fortuna inviperita,  
fatti in ciel di ruine ultimo occaso;  
non far da questo germe unqua partita,  
gli sia contrario il ciel, nemico il caso.  
Ché ben so che per te prova la vita  
quant'ha d'inafausto di Pandora il vaso.  
Nel suo moto Fortuna instabil pote  
al bene, al mal volger perpetue rote”.

69

Sovra globo volubile ecco intanto  
ferma la calva<sup>613</sup> il denudato piede;  
spiega di gonfio lino e vela e manto,  
che regina de l'onde<sup>614</sup> ha 'n mar la sede.  
S'aroga già che d'Olivastro il vanto  
oscurato, d'onor orbo lo vede.  
E se cinto di lauri ei la disprezza,  
Fortuna i lauri ancor fulmina e spezza.

70

A l'interno livore, al duolo estremo  
de la macera Invidia, alor la dea  
in tai voci proruppe: “Al foco io tremo,  
e 'ncenerir potrei quel Alpe etnea.  
Per grave sdegno inviperita fremo,  
e bramo il cor di Circe e di Medea,<sup>615</sup>

---

<sup>609</sup> *Tu, Fortuna*: l'anafora, con chiasmo al settimo verso, sottolinea con veemenza l'ostilità dell'Invidia, che invoca il supporto di Fortuna nel provocare sventure per Olivastro.

<sup>610</sup> *Cornice*: cornacchia, uccello del malaugurio.

<sup>611</sup> *ciel di Berenice*: la chioma di Berenice è una costellazione vicina al Leone, resa famosa da opere letterarie di Callimaco e Catullo, che traduce il primo: si tratta quindi di un cielo a forte valenza metaletteraria.

<sup>612</sup> (ms.) *a doni, a danni*: gioco paronomastico tipico di Andreini (anche nell'*Adamo*, per indicare la *donna*), che ben evidenzia il rovesciarsi instabile e imprevedibile della Fortuna, qui sempre invocata.

<sup>613</sup> *La calva*: raffigurazione topica della Fortuna, calva, con una sola manciata di capelli in testa, sul davanti: solo la persona che sa cogliere il momento opportuno è in grado di afferrarla per quell'unica ciocca in fronte.

<sup>614</sup> *regina de l'onde*: ovviamente è in mare, soggetto ai più imprevedibili cambiamenti, che la Fortuna può esprimere tutta la sua potenza.

<sup>615</sup> *Circe... Medea*: questa coppia di maghe si trovava a fine verso già in Tasso (*Ger. lib. IV, 86*), come termine di paragone per le arti 'incantatrici' di Armida: qui sono invece prese come simbolo di gesti efferati, Circe per aver trasformato in bestie i compagni di Ulisse, Medea per aver ucciso il fratello e poi i figli per colpa del suo sfortunato amore, poi tramutato in odio, per Giasone.

somministrami tu gli angui e le faci,  
eccomi Erinna, o Polifemo ad Aci.

71

Non s'udirà, non avverrà ch'unquanco  
questo germe infantil solenizzato  
dagli dei, da le stelle ambisca il fianco  
tumido trarne a sommi gradi alzato.  
Ben fia ch'irata al destro lato, al manco,  
gli assista, in sin ch'ei sia precipitato;  
come già in Flegra Encelado e Tifeo,  
che quanto salse l'un, l'altro cadeo.

72

Di stelle fulgidissime ripiena  
la cuna, greppia fia d'umile stalla;  
e se 'l loda canora ogni sirena,  
ogni fauno, ogni satiro ne balla;  
prodigioso corvo, infausta iena,  
stigio gufo e civetta insin di Palla  
disciorran meste voci e 'n danza liete  
si vedran l'influenze e le comete.

73

Sovra l'ali al Furor rabbide intanto  
l'inorgogliete taciturne stanno;  
ambe mordono il dito a strage, a pianto,  
poscia al moto di penne adito danno.  
Sembran foco lasciar per ogni canto,  
quasi vampe, che 'n ciel libere vanno,  
ch'è ben ciel divampante il loro core,  
tutto turbine, fremito ed orrore.

74

Sparvero l'empie; e la cagione ignota  
lasciano quinci, in funeral disegno;  
onde n'avvien che 'mpallidita gota  
scoprasi in noi d'alte minacce il segno.

somministrami tu gli angui e le faci,  
divengo Erinna o Polifemo ad Aci.<sup>616</sup>

71

Non s'udirà, non avverrà ch'unquanco  
questo germe infantil solenizzato  
dagli dei, da le stelle ambisca il fianco  
tumido trarne a sommi gradi alzato.  
Ben fia ch'irata al destro lato, al manco,  
gli assista, ond'egli sia precipitato;  
come già in Flegra Encelado e Tifeo<sup>617</sup>  
che se l'un salse salse, e l'altro cadeo.

72

Di stelle fulgidissime ripiena  
la sua cuna, vedrai greppia<sup>618</sup> di stalla;  
e se quinci l'esalta ogni sirena,  
ogni fauno, ogni satiro ne balla;  
prodigioso corvo, infausta iena,  
stigio gufo e civetta insin di Palla  
disciorran meste voci e 'n danza liete  
si vedran l'influenze e le comete.<sup>619</sup>

73

Sovra l'ali al Furor fervide intanto  
l'inorgoglite taciturne stanno;  
ambe<sup>620</sup> mordansi il dito<sup>621</sup> e strage, e pianto,  
gli minacciano irate, infausto danno.  
Sembran foco lasciar per ogni canto,  
quasi fiamme, ch'al ciel libere vanno,  
fucina steropea<sup>622</sup> sembra il lor core,  
le martella lo Sdegno, arde il Furore.

74

Sparvero l'empie; e la cagione ignota  
quivi lasciar di lor funereo sdegno;  
ond'avveni che 'mpallidio la gota  
a ciascuno di noi<sup>623</sup> sì fier disegno.

<sup>616</sup> *Polifemo ad Aci*: Aci fu ucciso per gelosia dal ciclope Polifemo, innamorato come il giovane della ninfa Galatea, che però gli preferiva Aci.

<sup>617</sup> *già in Flegra Encelado e Tifeo*: Encelado e Tifeo furono due dei giganti che parteciparono alla scalata all'Olimpo, nel vano tentativo di spodestare Zeus – sconfitti nella battaglia di Flegra, in Macedonia. Cfr. il prologo del *Nuovo risarcito convitato di pietra* andreiniano.

<sup>618</sup> *Greppia*: rastrelliera per il foraggio.

<sup>619</sup> *influenze e le comete*: si pensava che le comete, come altri influssi astrali (*influnze*), rappresentassero il presagio di sventure.

<sup>620</sup> *Ambe*: Fortuna e Invidia.

<sup>621</sup> *Mordansi il dito*: segno di disprezzo e sfida (si pensi alla primissima scena di *Romeo e Giulietta*)

<sup>622</sup> *Steropea*: Sterope era, con i fratelli Arge e Bronte, un ciclope al servizio di Zeus, cui fabbricava i fulmini.

<sup>623</sup> *Noi*: sembra tornare a farsi sentire, in questo poco chiaro *noi*, la presenza dell'autore-narratore, che sin dall'inizio si è mostrato coinvolto e legato strettamente al tipo e alla natura del protagonista. Si ricordi che nelle *rime piacevoli* la storia era narrata in prima persona.

A le stragi di lui il dente arrota  
Fortuna, Invidia e de' celesti il Regno;  
già profundan la mina, onde avampata  
l'olivastrica sia mole atterrata.

75

Or mentre in questo mar ceruleo, amato,  
dove nuotan le stelle e varca il sole,  
e di solcare al fanciullin serbato,  
qual di Giove sovran semelea prole,  
paventar, tremolar, già non è dato  
a lui ch'ogni divin fervido il cole:  
ma cresciutone poi, calma celeste  
scirti ha voraginose ed onde infeste.

76

Quasi in vago giardin pianta novella,  
che di mille agli annaffi, a la cultura,  
fra le più memorabili più bella,  
d'ogni pianta a la bruma ed a l'arsura,  
cresciuta poi, l'accidental procella  
e l'abbatte e la sfronda e la sfigura;  
così d'Auranto il molle pargoletto  
pianta esperida egli è, pianta or d'Aletto.

77

Ma, perch'a disvelar Zefiro è pronto  
la barbarie celeste, inferocita,  
placido il miri, il tragico racconto  
a propalarci, a ministrarci aita.  
E, s'Olivastro alcun brama defonto,  
eccolo estinto e richiamato a vita,  
ne l'accusar Zefiro stesso amante  
l'alta cagion del vilipeso infante.

78

“Tutto insino da l'ultime radici”,  
(ripiglia il nume), “a palesarti i' vegno.

A le stragi di lui già il dente arrota  
Fortuna, Invidia e de' celesti il Regno;  
già gli forman le mine,<sup>624</sup> onde avampata  
l'olivastrica sia mole atterrata.

75

Or mentre in questo mar ceruleo, amato,  
dove nuotan le stelle e sorge il sole,  
l'Olivastro fanciul solca beato,  
qual di Giove sovran semelea prole,<sup>625</sup>  
di temere al bambin già non è dato  
che nol consente il Ciel, Giove nol vuole,  
ma cresciutone poi, calma celeste  
scirti<sup>626</sup> avrà disperate, onde funeste.

76

Quale in vago giardin pianta novella,  
che di mille cultori, a la cultura,  
fra le piante più belle ella è più bella,  
d'ogn'altra pianta, e non le noce arsura,  
crescendo poi, la torbida procella  
e la scote e la sfronda e la sfigura;  
così d'Auranto il molle pargoletto  
pianta d'Esperia,<sup>627</sup> diverrà d'Aletto.<sup>628</sup>

77

Ma, perch'a disvelar Zefiro<sup>629</sup> è pronto  
la barbarie celeste, inferocita,  
l'occulto inesorabile racconto  
chiede ad udire, indi a tacere invita.  
E, s'Olivastro alcun brama defonto,  
negl'infelici eventi di sua vita;  
l'alta cagion de le sue noie tante  
fa note altrui del meschinello infante.

78

“Tutto insino da l'ultime radici”,  
(ripiglia il nume), “a disvelar ne vegno.

<sup>624</sup> *Mine*: «Mina diciamo a quella strada sotterranea, che si fa, per andare a trovare i fondamenti delle muraglie, per mandarle in aria con polvere d'artiglieria» (Crusca II ed.)

<sup>625</sup> *Semelea prole*: Semele, nella mitologia greca, fu amante di Zeus, concependo il dio Dioniso; tuttavia la donna rimase uccisa per colpa dello stesso Zeus, che, promesso di esaudire qualsiasi suo desiderio, dovette acconsentire alla richiesta di lei di vederlo in tutta la sua potenza, con fulmini e folgori, finendo incenerita; Zeus allora estrasse il bambino dal ventre della madre e lo cucì dentro la sua coscia, portando personalmente a termine la gravidanza, pur di non lasciar morire il figlio con la madre.

<sup>626</sup> *Scirti*: sacerdoti di Bacco/Dioniso «saltatori», cioè che ballavano (Vocabolario universale della lingua italiana, p. 172, vol. 7, 1855 di Bernardo Bellini).

<sup>627</sup> *Esperia*: nome con cui l'Italia era anticamente chiamata dai Greci, che la vedevano, rispetto alla Grecia stessa, ad occidente dalla parte di Espero (*vesper* = sera), dove tramonta il sole.

<sup>628</sup> *Aletto*: insieme a Tisifone e Megera, una delle tre Erinni o Furie infernali.

<sup>629</sup> *Zefiro*: padre 'biologico' di Olivastro, concepito dalla contadinella Neera, era anche un vento e, in quanto tale, tradizionalmente diffusore di notizie e pettegolezzi.

O tu, che risonar fai le pendici  
del fanciul, tasteggiando unico il legno,  
Pandora fu, per flebili, infelici  
casi, d'ogni rigor rigido il segno,  
che lubrica intra fulmini e serpenti  
l'Invidia mosse a ministrar portenti.

79

Dischiomata baccante, urne di pianto  
trar dagli occhi al fanciul, core ha ferigno;  
che vede ben, che d'Olivastro il canto  
il più rigido cor rende benigno.  
Tutto fa, tutto vuol, colpa d'Auranto,  
che sprezzò ne' teatri con maligno  
modo Pandora, in recitando un giorno,  
a Pandora, per far pubblico scorno.

80

Auranto il montanar, che 'ncivilito  
un Terenzio stimossi infra le scene;  
sasselo Como, la campagna, il lito,  
e di trote quell'acque ognor ripiene.  
A costui (van desio) venne prurito  
d'eternarsi a be' colli, a valli amene,  
compositor satirico, eccellente,  
novo Aretino a la futura gente.

a te che citaredo infra pendici  
del fanciul, tasteggiar voi l'aureo legno.  
Pandora fu, che torbide e 'nfelici  
acque versando di vipereo sdegno,  
fa che contro di lui l'idre<sup>630</sup> e i serpenti  
mova l'Invidia a ministrar portenti.

79

Forsennata baccante, urne di pianto  
per trar dagli occhi suoi spirito ha maligno;  
che vede ben che d'Olivastro il canto  
il più rigido cor rende benigno.  
Dar si dee la cagione al vecchio Auranto,  
dileggiator satirico e ferigno,  
che Pandora, entro favola<sup>631</sup> tessendo,  
n'andò sua deità (empio) schemendo.

80

Auranto il montanar, che 'ncivilito  
un Terenzio<sup>632</sup> estimossi infra le scene;  
sasselo Como, la campagna, il lito,  
e di trote quell'acque ognor ripiene.  
A costui van desio venne, e prurito,  
d'eternarsi a be' colli, a valli amene,  
censor critico fatto, e più eccellente,  
de l'Aretino<sup>633</sup> a la futura gente.

81

Volle costui in boschereccio foro  
di Pandora dannar vaso fatale,  
e come fosse dea senza decoro,  
deriderla con atto a' falli eguale.  
Cavalcatrice or fa, che sia d'un toro  
nova Pasife,<sup>634</sup> or d'asino con l'ale;  
in tal scena, in tal veste e 'n cotal ora,  
perch'abbia l'animal conforme Aurora.

82

---

<sup>630</sup> *Idre*: nella mitologia greca, mostro dalla forma di serpente con nove teste, ucciso da Eracle.

<sup>631</sup> *Favola*: più chiaro nel manoscritto, qui *favola* (da intendersi come 'dramma') è il principale indizio che l'attività di Auranto sia quella teatrale; *satirico* di riflesso si connota di una valenza molto più specialistica, drammaturgica.

<sup>632</sup> *Terenzio*: commediografo romano del II secolo a.C., uno dei modelli di riferimento principali per la professione teatrale del comico Andreini.

<sup>633</sup> *Aretino*: Pietro Aretino (1492-1556), intellettuale rinascimentale noto per la sua tendenza irriverente e dissacrante, in opere oscene come i *Sonetti lussuriosi* o i *Ragionamenti* (dialoghi fra prostitute), oppure la linea burlesca e satirica della commedia *La cortigiana*, oltre che per le sue violente 'pasquinate' (scritti satirici che, in latino e in volgare, in verso e in prosa, si scagliavano senza remore contro i papi e la curia come contro singoli o costumi criticabili: venivano affissi ad un torso ellenistico denominato Pasquino, a Roma).

<sup>634</sup> *Pasife*: moglie di Minosse, re di Creta: presa da una furiosa passione per un toro, si unì all'animale grazie all'aiuto di Dedalo che le fabbricò una giovenca di legno dentro cui prendere posto, concependo così il Minotauro, il famoso mostro del Labirinto cretese. Cfr. *Purg.* XXVI, vv. 41-42.

84

E perché 'l teatral cinico gioco  
fu a derider Pandora il seme, il frutto,  
vomitando velen, tartareo foco,  
l'Olivastro infantil brama distrutto.  
Iraconda a spiar l'Invidia il loco  
penetra ogn'antro incavernato e brutto;  
fra latebre oscurissime discende,  
e l'Invidia il mirar non si contende.

85

Videla intanto, che sedente a mensa  
esca d'aspidi avea, fiele in bevanda,  
tutto lascia l'Invidia, e si dispensa  
tutta a lei, per servire a chi la manda.  
Narrale già che, nel teatro offensa,  
fulmina sdegni e stragi al ciel ne manda,  
e ch'a lei se ne va d'onor digiuna,  
disonorata al sol, vile a la luna.

86

Tra formidati orrori irate entrambe  
piega l'Invidia a tragici successi;  
giura d'Auranto i bamboli e le bambe

Chi la noma crudel, chi forsennata,  
distruttrice de l'uom, del Ciel rubella,  
chi la prende e ne l'urna conficcata,  
perché non sorga più, la vi soggella.  
Altri spezzano il vaso, e catenata  
traggonla pronti in questa parte e 'n quella,  
e con pugnali punta, ancorché stracca,  
sembra in corsa muggiante orribil vacca.

83

Come per lupo intimidita è l'agna,  
com'è per serpe il rosigniol gemente,  
come fulmine damma a la campagna  
fugge dal can, che depredarla sente,  
come a botta mustella<sup>635</sup> in gir si lagna,  
com'anitra il falcon fugge repente,  
così lupo, angue, can, botta e falcone  
odia, fugge costei ogni istrione.

84

E perché 'l teatral cinico gioco  
a Pandora cagion fu d'aspro lutto  
vomitando velen, tartareo foco,  
l'Olivastro fanciul braman distrutto.  
Iraconda a spiar l'Invidia il loco  
penetra ogn'antro incavernato e brutto;  
fra latebre oscurissime discende,  
e l'Invidia mirar non gli contende.

85

Videla intanto, che sedente a mensa  
cibo d'aspidi avea, fieli in bevanda,  
lascia l'esche<sup>636</sup> l'Invidia, e solo ha intensa  
la mente, per gradire a chi la manda.  
Narrale già che, nel teatro offensa,  
questa diva fatal<sup>637</sup> stragi al ciel manda,  
e che lei se ne va d'onor digiuna,  
disonorata al sol, vile a la luna.

86

Di bollente vapore accese entrambe  
accinte sono a tragici successi;  
giura l'Invidia i bamboli e le bambe<sup>638</sup>

<sup>635</sup> *Mustella*: 'donnola', che si credeva fosse ammaliata e quindi catturata dalla *botta*, un tipo di rospo, per un «affascinare, che la botta fa alla donnola, si asserisce pure in Sardegna, ove molti pretendono avere veduto co' propri occhi la donnola andare strascinata, senza vedersi da qual forza, nelle fauci della botta», F. CETTI, *Anfibi e pesci di Sardegna*, Sassari, Piattoli, 1774-1777, p. 40.

<sup>636</sup> *Esche*: nel senso etimologico di 'cibo, alimento'.

<sup>637</sup> *Diva fatal*: Pandora, che era stata «nel teatro offensa»

<sup>638</sup> *i bamboli e le bambe*: 'i bambini e le bambine'.



dissettar, disertar, con danni espressi.  
Clava attorta di vipere e di **strampe**  
prende, altrui per legar tra quei recessi,  
e fatto prigionier possane al fine  
de l'Invidia narrar scempi e rapine.

> **Stramba, fune fatta d'erba secca e nervosa, .I.  
funis sparteus.**

87

Si che 'n atra caligine profonda  
rimirasti del ver l'unico raggio,  
di Favonio l'alt'opera hai seconda;  
cognito male ha salutar vantaggio.  
Fa d'Olivastro in sen porti la fronda  
del tamerisco, e se la colga al maggio,  
quella sopra di lui tacito porte,  
né l'Invidia averrà ch'onta gli apporte.

88

Vattene or tu, palesator giocondo,  
di mia voglia suprema accelerata;  
a l'Olivastro mio statten secondo,  
fronte avrà de' miei fior sempre infiorata.  
Troppo del Ciel saprebbe il basso mondo,  
cosa ad udir che brama un dio celata;  
bastiti sol ch'a le future genti  
avrà cetera d'or, d'oro gli accentii".

89

Sparve ciò detto; e tutto l'aere intorno  
refragrante esalò d'arabi fiati;  
rasserenossi il nubiloso giorno,  
e le stelle parean fiori de' prati.  
Qui l'Ariete, il Toro, in ciel col corno  
giostrano lieti di be' fiori armati;  
ma che? Nulla ci val di ciel, di mondo;  
fasto mortal getta Fortuna al fondo.

d'Auranto annichilar, con danni espressi.  
Clava attorta di vipere e di **strambe**<sup>639</sup>  
prende, altrui per legar tra quei recessi,  
ond'ella possa di captivi alfine  
riidir gl'infausti eventi e le rapine.

87<sup>640</sup>

Or poi ch'udisti de l'occulte cose  
i sensi deplorabili, e i deliri,  
tu gli svela in su cetre armoniose  
benché colmi di tragici martiri<sup>641</sup>  
Altri arcani celesti, opere ascose,  
saper non dessi, in questi bassi giri,  
bastiti quel che palesato udisti  
ai segreti del Ciel varco t'apristi.

88

Vattene omai, trionfator giocondo,  
di racondita grazia, e riserbata;  
teco Zefiro avrai nume secondo,  
Pandora a rintuzzar, se teco irata.  
Ad Olivastro Campidoglio<sup>642</sup> il mondo  
avrà cetera d'or, chioma infiorata  
per alludere a me, che son de' fiori  
il dio, che spiro ognor aura d'odori.

89

Sparve ciò detto; e tutto l'aere intorno  
refragrante esalò d'arabi fiati;  
rasserenossi il nubiloso giorno,  
e parean stelle i vaghi fior de' prati.  
Qui l'Ariete, il Tauro,<sup>643</sup> in ciel col corno  
giostrano lieti di ghirlande armati;  
quelle lizze accusando, e sempiterni,  
che tesson palme ad Olivastro eterne.

<sup>639</sup> *Strambe*: *stramba* è «Fune fatta d'erba secca, e nervosa. Lat. *funis sparteus*» (diz. Crusca I ed.); cfr. nota manoscritta (ms.).

<sup>640</sup> (ms.) *Favonio*: nome latino per il vento caldo di ponente, il greco Zefiro.

(ms.) *tamerisco*: il tamarisco, o tamerice, è simbolo di malvagità: il legislatore Caronda aveva imposto che i calunniatori venissero trascinati per le vie della città con una corona di tamarisco in testa (Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XII); il tamarisco inoltre è pianta anfibia, simbolo di ambiguità, cfr. *Ger.* 17, 6: «Sarà come un tamerisco nella steppa; non vedrà venire il bene, dimorerà in luoghi aridi nel deserto, in una terra di salsedine, dove nessuno può vivere».

<sup>641</sup> *tragici martiri*: come prima, si insiste sui «*tragici successi*» delle vicende di Olivastro, seppur cantate con «cetre armoniose»: il che traduce la tecnica parodica dell'eroicomico, nella sproporzione e incompatibilità tra tematica e stile, per esempio cantare eventi luttuosi con toni allegri o vicende ridicole in uno stile alto.

<sup>642</sup> *Campidoglio*: dove aveva tradizionalmente luogo l'incoronazione poetica, nella città di Roma.

<sup>643</sup> *Ariete... Tauro*: costellazioni in cui il sole entra in primavera: un periodo particolarmente propizio, astrologicamente parlando.

90

Qui vagisce bambin, poscia disciolto  
da cune e fasce, grandicel balbetta;  
e 'n panni più dicevoli rivolto,  
a le scuole correvole sgambetta.  
E perch' Auranto è poderoso molto,  
benché rustico pria d' arcade setta,  
fra nobil atti ognor se lo trattiene;  
voglion così d' argento e d' or le vene.

91

Tutto fa, tutto prova e tutto tenta  
Auranto, il padre, a sublimarne il figlio;  
capriccia al sole ed a la luna inventa,  
ond' or sembri leon chi fu coniglio.  
Olivastro in virtù (picciolo) stenta,  
ch' è di dura cervice e van consiglio,  
ch' omo ruvido alfin la zappa invano  
pò far calamo d' or per l' altrui mano.

92

S' attempa Auranto e, 'ncanutito infermo,  
spacio di vita il meschinello ha corto;  
si che d' oro il Pattolo, il Tago e l' Ermo  
dal suo camino altrove il passo ha torto.  
Già lo domina il figlio e non v' ha schermo  
che 'l vecchio padre agonizando è morto.  
E 'l chiudersi d' Auranto or qui sotterra  
fa ch' Olivastro a l' or l' arche disserra.

93

Or pria che 'l mento il primo fior lucente  
di pel biondo pungesse al giovinetto,  
tutto il ricco peculio in mantene  
dissipa, e vende il natural ricetto.  
Fatalità ch' altissima repente  
da que' giri in cader passaci il petto;  
né ci vale elmo fin, lorica forte;  
troppo invitti guerrier son fato e sorte.

93 bis

E, se già pargoletto il letticiuolo  
ebbe di stelle e 'l venerar gli dei,  
le stelle oggi contrarie ed ogni polo,  
tutti i numi ver' lui son empì e rei.

90

Già vagisce bambin, poscia disciolto  
da culle e fasce, grandicel balbetta;  
e 'n panni più dicevoli rivolto,  
a le scuole piacevole s' affretta.  
E perché Auranto è poderoso molto,  
benché rustico sia d' arcade setta,  
fra nobil atti ognor quello mantiene;  
perch' ha d' oro le casse e l' urne piene.

91

Tutto fa, tutto prova e tutto tenta  
Auranto, il padre, a sublimare il figlio;  
fatica al sole<sup>644</sup> e con la luna inventa,  
ond' al crin di Fortuna ei dia di piglio.  
Olivastro in virtù picciolo stenta,  
ch' è tenero di mente e di consiglio,  
ch' ad un omo alla fin rustico, insano  
meglio che 'l plettro sta la zappa in mano.

92

S' attempa il padre e, 'ncanutito infermo,  
spacio di vita il meschinello ha corto;  
quindi il ricco Pattolo, il Tago e l' Ermo<sup>645</sup>  
dai confini d' Auranto il passo han torto.  
Già lo domina il figlio e no<n> v' ha schermo<sup>646</sup>  
che inferno il vecchio agonizando è morto;  
e 'l chiudersi d' Auranto or qui sotterra  
Olivastro de l' or l' arche disserra.

93

Or pria che 'l mento il primo fior lucente  
di pel biondo pungesse al giovinetto,  
paterno ereditaggio in mantene  
dissipa, e vende il natural ricetto.  
Fatalità ch' altissima repente  
da que' giri in cader passaci il petto;  
né ci vale elmo fin, lorica forte;  
troppo invitti guerrier son Fato e Sorte.

93 bis

E, se già pargoletto il letticiuolo  
ebbe di stelle e 'l venerar gli dei,  
le stelle oggi contrarie ed ogni polo,  
tutti i numi per lui son empì e rei.

<sup>644</sup> Nella stampa si trova scritto *sele* invece di sole.

<sup>645</sup> *il ricco Pattolo, il Tago e l' Ermo*: fiumi dell' Asia Minore, in Lidia, il Pattolo, ricco di sabbie aurifere, si getta nell' Ermo (oggi Gediz); il Tago, nella penisola iberica, è pure considerato un fiume aurifero. Gli stessi fiumi, in diversa sequenza, si trovavano già nell' idillio mariniano de *La ninfa avara* (v. 616) negli *Idilli pastorali*.

<sup>646</sup> *Schermo*: 'riparo, rimedio'.

Promission che non la porta a volo  
l'Austro soffiante a' gelidi Rifei;  
se Pandora, la dea d'ogni ruina,  
temutissima in ciel, lo predestina.

94

Con quest'empia ad ognor persecutrice,  
perseguendolo Amor svelato, occhiuto,  
qual Petrarca per Laura o quel per Bice  
Dante, vuol d'aspre lagrime il tributo.  
Calamità d'amore amori allice  
giovinetto inesperto ed uom barbuto;  
ma tanto alzossi a lupanari<sup>435</sup> in cima  
che s'è fracido in prosa, infetto è 'n rima.

96

Così in Como del ciel cometa infausta  
rese costui dal suo natal diverso;  
e se nacque a le fiamme alta pirausta,  
farfalla è vil, per crudo fato averso.  
Dai natali confin con voglia fausta  
partesi ratto, in gran desiri immerso,  
e tra libri e tra penne umor stillando  
studioso depor vuol Como in bando.

97

Alto destin che se lo porta a volo  
da' monti assiri a' gelidi Rifei;<sup>647</sup>  
se Pandora, la dea d'ogni ruina,  
temutissima in ciel, lo predestina.

94<sup>648</sup>

Già questa diva inferocita a' danni  
de l'infame spurino<sup>649</sup> a' campi nato,  
vuol ch'Amor gli ministri ardori, affanni,  
or di Laura, or di Bice innamorato,<sup>650</sup>  
qui 'l nudo Arcier dagl'indorati vanni,  
e per face e per stral, l'arde impiagato,  
a postriboli poscia il fren disciolto  
cadavere ti par ch'erri insepolto.

95

Front'ha volaticosa,<sup>651</sup> e pelo chiaro,  
quasi augel che racchiuso è stato in muta;  
senza far tacuino, egli è sì raro  
che sa dir quando il ciel vario si muta.  
Da quel maggio fiorito a quel gennaio  
(sentite s'egli è un uom di mente acuta)  
sugli schinchi per gomme (unica sorte)  
de le gambe le polpe avvien che porte.

96

Così in Como del ciel cometa infausta  
rese costui dal suo natal diverso;  
e se nacque a le fiamme alta pirausta,<sup>652</sup>  
farfalla è vil, per crudo fato averso.  
Dai natali confin con voglia fausta  
partesi ratto, in gran desiri immerso,  
e tra libri e tra penne umor stillando  
va da la patria e degli amici in bando.

97<sup>653</sup>

<sup>435</sup> Nel manoscritto si trova *lupunari*.

<sup>647</sup> *Rifei*: i monti Rifei, catena montuosa leggendaria che si pensava circondasse a nord l'Europa: in coppia con i monti Assiri, significa 'da un capo all'altro del mondo'.

<sup>648</sup> (ms.) *allice*: da *allicere*, latinismo, 'allettare'.

(ms.) *fracido*: 'putrefatto, corrotto'

<sup>649</sup> *Spurino*: diminutivo di *spuro*, 'figlio illegittimo, bastardo'.

<sup>650</sup> *or di Laura, or di Bice*: chiaro intento parodico nella scelta dei nomi femminili 'letterari', reso più esplicitamente nella versione manoscritta (ms.).

<sup>651</sup> *Volaticosa*: da *volatica*, irritazione cutanea, con macchie rossastre sulla pelle

<sup>652</sup> *Pirausta*: insetto leggendario che nasce e cresce nelle fiamme, cfr. Isabella Andreini, *Rime*, Sonetto LXXXVII, vv. 10-14: «Sia ne la fiamma avventuroso il core / come Pirausta entr'a fornace ardente; / che nel foco non pur non langue, o muore, / ma da l'incendio suo tragge diletto, / e divien ne l'ardor viè più possente», K. T. RADAELLI, *Temi, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Italian Department, University of Toronto, 2012, p. 237.

<sup>653</sup> (ms.) *Claudio e Catullo, / ser Brunoro, ser Cencio e ser Nembroso*: i primi due autori latini, gli altri *nomina loquentia* parodici.

Che gli dei lo proteggano fanciullo  
e che adulto precipiti angoscioso,  
forse il narrar ci accrescerà trastullo,  
de' puntigli acquetando il cavilloso.  
Pronti accorran ormai Claudio e Catullo,  
ser Brunoro, ser Cencio e ser Nembroso,  
che stenebrar e che irraggiar degg'io  
il mutabile in ciel più d'ogni dio.

98

La comasca Neera, e genitrice  
d'Olivastro, ch'a Pindo ha sciolto il freno,  
dormulenta a bell'ombra, a la pendice,  
di rose il volto e 'l sen di neve pieno.  
Invaghitone Zefiro felice  
la colse al varco, e nulla il tenne a freno;  
che poté far, che poté dir costei,  
ch'alfin gravida fu di semidei.

100

Videlo Flora, e nequitosa il dito  
morse, vaga di farne alta vendetta;  
il mal concetto seme ha stabilito  
di trappar con rigida saetta.  
Ben volea di napello irrigidito  
a costei ministrar bevanda infetta:  
ma perché repugnò ne l'atto indegno,  
fa di suo stral questo Olivastro il segno.

101

Or perch'è fin d'una prigione oscura  
la falcifera Morte, impietosita,  
qualor di saettar prende la cura

Ch'entro cuna gentil, fanciullo umile  
ossequiato dagli dei si scorga,  
indi adulto, que' dei cangino stile,  
maraviglia, o lettor, non ti si porga.  
Da Battro s'ode, a la remota Tile,<sup>654</sup>  
per la mia penna, che diletta sgorga,  
la cagion che si mutino i Celesti,  
se ignota a le città, nota ai foresti.

98

Neera la comasca, e genitrice  
d'Olivastro, che 'l crin di lauri ha pieno  
sonnolenta in un prato, a la pendice,  
rose avendo a la guancia, e neve al seno,  
Zefiro accese; ed amator felice  
la colse al varco, e nulla il tenne a freno;  
che poté far, che poté dir costei,  
ch'alfin gravida fu di semidei.

99

Ne' contenti talor, pugna d'Amore  
sagacissima donna in farsi onesta;  
e, seguace di Venere a tutt'ore,  
gode ne l'atto a rassembrarti mesta,  
ora non ha sì amabile e migliore,  
che spogliata apparirne, o 'n poca vesta,  
purché 'n giostra d'Amor campion valente  
abbia lancia a quintana<sup>655</sup> equivalente.

100<sup>656</sup>

Entro rissa totale a l'erbe in seno  
un verde lauro padiglion facendo,  
Flora v'accorse, il volto bel, sereno,  
tra spessissime frondi ella chiudendo.  
Da quell'alto qual rapido baleno  
si tolse, l'ali al ciel ratte battendo;  
perch'abbia il germe vile, il vil concetto,  
veleno in latte, in cuna il cataletto.<sup>657</sup>

101

Or perch'è fin d'una prigione oscura  
la Morte, a chi languendo è 'l morir vita,  
per non trarre Olivastro a sepoltura

<sup>654</sup> *Da Battro... Tile*: cfr. *Gerusalemme liberata* VII, 69, v. 4, a cura di F. Tomasi, «e la Croce spiegar da Battro a Tile», con la rispettiva nota: «Battro e Tile sono, rispettivamente, indicati come i confini estremi dell'oriente (Battro è un fiume della Persia) e dell'occidente (Tile o Thule sarebbe un'isola del nord estremo, forse l'Islanda)».

<sup>655</sup> *Quintana*: «Campanella o cerchietto di ferro, che si tien sospesa in aria, con una funicella attraverso, alla quale, per infilzarla nella lancia, corrono i cavalieri» (Crusca II ed.). Cfr. *Adone* XX, 250-333.

<sup>656</sup> (ms.) *napello*: pianta erbacea, molto tossica, della flora tipicamente alpina.

<sup>657</sup> *Cataletto*: barella per trasportare la bara di un defunto.

il mortal, vuol che viva in lunga vita:  
ma 'n vita così misera e sì dura,  
che d'ogni evento rio sia calamita;  
per adeguar con rigidi martori  
l'onta crudel fatta a la dea de' fiori.

102

Qui sussitò la florida sdegnata  
in Auranto il desio scenico, acuto,  
di Pandora sprezzar villaneggiata,  
in teatro di fior, d'edre fronzuto.  
Onde poscia con lei stretta, annodata,  
doppia forza riceva al novo aiuto,  
valido ben, se di Pandora il cielo  
teme, e d'un vaso avelenato il telo.

104 (*errore di stampa, salta 103*)

Zefiro sol, che l'amoroso fallo  
stima celato a la vezzosa Flora,  
gli dei d'onda, di ciel, d'antra e di vallo  
desta il germe a lodar nato a l'aurora.  
Ben rimira del Fato entro il cristallo  
un non so che di misero, che accora;  
né sa mirar chi a stral di Flora irata  
sia meta inesorabile dannata.

105

Tutto ciò ch'i' racconto intanto a vui,  
venerando pastor, vecchio di Xanto,  
che la greggia pascea tra lochi bui,  
di palesarmi n'ebbi grato il vanto.  
Ne' pagliareschi domicili sui  
in angolo segreto, in chiuso canto,  
disvelatomi ciò, stupido in volto,  
beffeggiammo gli dei, Zefiro stolto.

106

Erra intanto in asprissime agonie,  
come fa chi la sorte ha sempre aversa,  
pur calcando d'onor lucide vie,  
Sorte, Fato, Destin, urta attraversa:  
ma che far pò nocchier, s'a le restie  
fragilissimo ha 'l pin, l'onda perversa?  
Senno ha ben, calamita, avido core:

affrena l'ire, e viver lungo addita.  
ma 'n vita così misera e sì dura,  
che d'ogni evento rio sia calamita;  
per adeguar con rigidi martori  
l'onta crudel fatta a la dea de' fiori.

102

Iraconda però di fiel ripiena,  
in Aurando, il satirico maligno,  
desta, che 'nventi entro famosa scena,<sup>658</sup>  
atto vil di disprezzo, atto ferigno.  
Onde Pandora di rossor ripiena,  
sia dileggiata, e ne sia cenno il ghigno;  
e l'applauso ridica a' Poli intanto  
di Pandora il disnor, tromba è d'Auranto.

104 (*errore di stampa, salta 103*)

Zefiro sol, che l'amoroso fallo  
stima celato a la gelosa Flora,  
tutti del ciel gli dei, senza intervallo,  
desta il figlio ad amar, che tanto onora.  
Ben rimira del Fato entro il cristallo  
un non so che di torbido, che accora;  
né sa veder chi a stral di Flora irato  
a la vendetta sua sia riserbato.

105

Tutto ciò che d'occulto i' narro a vui,  
venerando pastor, vecchio di Xanto,<sup>659</sup>  
che la greggia pascea per lochi bui,  
di palesarmi n'ebbi grato il vanto.  
Ne' boscherecci domicili sui  
in angolo riposto, in chiuso canto,  
disvelatomi ciò, stupido in volto,  
beffeggiammo gli dei, Zefiro stolto.

106

Erra in tanto in asprissime agonie,  
come fa chi la sorte ha sempre aversa,  
pur calcando d'onor l'inclite vie,  
Sorte, Fato, Destin urta attraversa:  
ma che può far nocchier, s'egli ha restie  
le bonaccie del mar, l'onda perversa?  
Senno ha ben, calamita, ardire, ardore:

<sup>658</sup> *entro famosa scena*: la vicenda viene nuovamente narrata, ma stavolta con la consapevolezza sia del pensiero invidioso di Flora dietro l'offesa del padre putativo di Olivastro a Pandora sia, più avanti, dell'impegno di Zefiro a rendere le divinità benevole verso il figlio.

<sup>659</sup> *venerando pastor, vecchio di Xanto*: Xanto forse indica il fiume Scamandro vicino a Troia, e per metonimia la zona circostante, o forse un'antica città della Licia, oggi in Turchia; in ogni caso, si presenta il *tópos* del narratore che si presenta come il relatore di una storia udita da altri. Qui il pastore diventa, ancora una volta, figura di umile che si rivela inaspettatamente sapiente.

ma 'l contrastan Fortuna, Invidia, Amore.

107

Quinci adivien ch'egli da fiori il fiele  
traggene ognora, al poetar rivolto;  
e pur da bocca d'or favo di miele  
bebbe lo stile e 'l verseggiar più colto;  
ma che gli val, se l'astro in ciel crudele  
col fiel l'inchiostro a mescolar s'è volto?  
Penna d'or, ricco stil, foglio argentato,  
cede a colpo di stella inusitato.

108

De la madre bellissima Neera  
crebbe l'eroe, che 'n celebrar m'allungo;  
barba flava se l'orna, e chioma nera,  
occhio gazuol, naso aquilino e lungo.  
Lentiginoso è pur quasi pantera,  
quanto magro di corpo, ancor **bislungo**,  
tutto pieno di gomme accidioso,  
simulacro ti par del mal francioso.

> **Homo longus, raro sapiens**

109

Ne la città ch'ha d'oro i bei costumi,  
benché tragga dal ferro antica il nome,  
**alto seggio d'eroi, cielo di numi**,  
fé in virtute Olivastro umide chiome.  
Già s'avezza d'Apollo aquila a' lumi,  
già n'avien, che 'n fra lauri il crin s'inchioime,  
che ben sa ch'a 'nnalzar basso natale  
ha la porpora in Pindo eccelse scale.

> **Qui s'intende Ferrara, eroi per li duchi, numi  
per li cardinali**

110

Ma perché 'l poetar senza fortuna,  
senza bossolo e nave, e senza remi,  
come la nobiltà d'oro digiuna  
rassembrar ci fa vili i più supremi;

ma 'l contrastan Fortuna, Invidia, Amore.

107

Quinci adivien ch'egli da fiori il fiele  
tragga ad ognora, al poetar rivolto;  
e pur da bocca d'or favo di miele  
beve lo stile e 'l poetar più colto;  
ma che gli val, se l'astro in ciel crudele  
col fiel l'inchiostro a mescolar s'è volto?  
Penna d'or, ricco stil, foglio argentato,  
ai colpi cede di Destino irato.

108

Da la bifolca amabile Neera  
crebbe l'eroe, che 'n celebrar m'allungo;  
barba flava l'adorna, e chioma nera,<sup>660</sup>  
occhio gazuol,<sup>661</sup> naso aquilino e lungo.  
Lentiginoso è pur quasi pantera,  
quanto magro di corpo, ancor **bislungo**,<sup>662</sup>  
tutto pieno di gomme accidioso,  
simulacro e' par del mal francioso.<sup>663</sup>

109

Ne la città ch'ha d'oro i bei costumi,  
benché tragga dal FERRO antica il nome,<sup>664</sup>  
alto seggio d'eroi, cielo di numi,  
Olivastro d'allor cinse le chiome.  
Già fra' cigni d'Apollo a' primi lumi,  
qui vede dal suo piè l'invidie dome,  
che ben sa ch'a 'nnalzar basso natale  
il meduseo destrier ne porge l'ale.

110

Ma perché 'l poetar senza fortuna  
sembra abete nel mar privo di remi,  
qual donna di beltà fatta digiuna  
che povera d'amanti afflitta gemi;

<sup>660</sup> *barba flava... chioma nera*: ci troviamo forse di fronte all'autoritratto di Andreini, che anche nell'affresco della lunetta della S. Annunziata a Firenze appariva con i capelli scuri tendenti al ramato, similmente al padre, pure raffigurato nella lunetta.

<sup>661</sup> *Gazuol*: *gazuolo*, 'azzurro'.

<sup>662</sup> *Bislungo*: proverbio latino, «homo longus rare sapiens», cfr. nota marginale del manoscritto; cfr. Boccalini, *I ragguagli di Parnaso*, LXXIV.

<sup>663</sup> *gomme... mal francioso*: «*term. della medicina*. Specie di ascesso che nasce vicino alle ossa nelle persone da lungo tempo infette di sifilide; detto così perché, aprendolo innanzi tempo, vi si trova una materia che in qualche modo s'assomiglia alla gomma» (lemmario Crusca V ed.)

<sup>664</sup> *Ne la città...:* Ferrara, riecheggiante la parola *ferro* (anche se l'etimologia della parola, incerta, risulta semmai legata a *farro*). La versione manoscritta spiega anche il significato delle metafore per eroi e duchi, rispettivamente i duchi e i cardinali.

là non vuol che di sol raggio, o di luna,  
se 'l miri a' giorni funerali, estremi;  
fiume in corso lontano è più lodato,  
che dove in zampillar povero è nato.

111

Scorrer varie contrade e varie genti  
desia, di Pindo ad acquistar maestro;  
né tempesta di mar, turbo di venti  
sbigottito l'arresta, o monte alpestro.  
Al fine al viaggiar passi non lenti  
volger desia caminator silvestro;  
ed a Felsina gir rogo felice,  
dove ogni corbo vil sorge fenice.

112

Già la Fama d'alloro inghirlandata,  
tubatrice sonora a lui s'invia;  
e 'n su l'ali agilissima inalzata,  
quel che brama saver scioglier desia.  
Qui di Felsina in sen narra beata  
ch'antico vecchio a meraviglia offria;  
e ch'a' diporti suoi florida meta  
era il bellissim'orto del poeta.

> **Quest'orto è delicia de' sig.ri poeti in Bologna**

113

Sparve ciò detto; e le bell'ali d'oro  
tutte d'oro segnar le vie del cielo;  
fors'ella poggia al lito bianco, al moro,  
non ch'a' lauri di Pindo in seno a Delo.  
De l'oricalco al risonar canoro  
vulnerato d'Amor celeste al telo,  
vuol su l'ali agilissime inalzato  
del **Pado** l'acque abbandonare, e 'l prato.

> **Pado, il Po, l'Eridano**

114

Con le Muse or qui mentre, or con Apollo,  
il comasco gentil porpora attende,  
e ch'avidio di carmi, e non satollo,  
a permesso il camin lubrico prende;  
perché arditto al poggiar non dia tracollo,  
che spesso alto salir ruina attende,

vuol vedere altro sole ed altra luna,  
ed altrove finir suo' giorni estremi;  
fiume in corso lontano è più lodato;  
nessun profeta a la sua patria è grato.<sup>665</sup>

111

Scorrer desia varie contrade e genti<sup>666</sup>  
in poesia per ritrovar maestro;  
né tempesta di mar, turbo di venti  
sbigottito l'arresta, o monte alpestro.  
Alfine al viaggiar passi non lenti  
volger desia caminator silvestro,  
ed a **FELSINA**<sup>667</sup> gir rogo felice,  
dove ogni corbo vil sorge fenice.

112

Già la Fama d'alloro inghirlandata,  
quasi tromba sonora a lui s'invia;  
e 'n su l'ali agilissima inalzata,  
ciò che brama saver scioglier desia.  
Qui di Felsina in sen narra beata  
ch'antico vecchio<sup>668</sup> a meraviglia offria,  
e ch'a' diporti suoi florida meta  
era il bellissim'orto del **POETA**.

113

Sparve ciò detto; e le bell'ali d'oro  
tutte d'oro segnar le vie del cielo;  
poggia ora forse al lito bianco, al moro,  
non ch'a' lauri di Delio in sen di Delo.  
De l'Oricalco al risonar canoro  
vulnerato d'Amor celeste al telo,  
vuol su l'ali agilissime inalzato  
del **Pado** l'acque abbandonare, e 'l prato.

114

Mentre or qui con le Muse, or con Apollo,  
Olivastro gentil porpora attende,  
che di gloria apollinea, e non satollo,  
a permesso il camin lubrico prende;  
perché 'n volo simil non dia tracollo,  
(che spesso alto salir ruina attende),

<sup>665</sup> *nessun profeta...*: espressione divenuta proverbiale, indicando che una persona di valore in genere viene disconosciuta proprio dall'ambiente d'origine: deriva dal Vangelo (Matteo 13,57; Marco 6,4; Luca 4,24; Giovanni 4,44).

<sup>666</sup> *Scorrer desia varie contrade e genti*: si riprende qui, in senso parodico, l'incipit dell'Odissea.

<sup>667</sup> *Felsina*: nome latino di Bologna.

<sup>668</sup> *Antico vecchio*: come nelle «rime piacevoli» del 1606, anche il poeta sfortunato del 1642 cerca un maestro per sviluppare e incoraggiare le proprie doti poetiche.

tu gl'implora salute ed ala forte,  
sì ch'un Icaro n'abbia la morte.

FINE DEL PRIMO CANTO

## SECONDO CANTO

ARGOMENTO

Vago Olivastro e d'ellera e d'alloro,  
da l'Eridano al Ren rivolge i passi;  
viaggiando s'afflige al sole in Toro;  
mentre valli solcar **felsinee** dassi,  
poscia l'onde e le barche alfin deposte,  
del peregrin l'accoglitor fu l'oste.  
> **Osteria in Bologn**<a> **oggi delle principale**

CANTO SECONDO

1

L'alto figlio di Maia, il caducifero,  
il corrier degli dei, Mercurio alfine,  
precursor de la stella di Lucifero,  
d'Olivastro si tragge al bel confine.  
E perch'al viaggiar nume è pacifero,  
frettoloso a lui giunge, alato il crine,  
alato il caduceo, alato il piede,  
come alato esser dèe corriero a piede.

2

Sovra l'ali agilissimo inalzato  
mira del Pado il sen, torbida l'onda,  
fiume ch'ad irrigar terreno è dato,  
cui **FERR'ARA**, e la messe ha d'or feconda.  
Qui 'l comasco a le porpore serbato  
vede già che di lauri il crin s'infronda,

tu gl'implora salute ed ala forte,  
né d'Icaro infelice abbia la sorte.

FINE DEL PRIMO CANTO

## SECONDO CANTO

ARGOMENTO

Vago Olivastro e d'ellera e d'alloro,  
da l'Eridano al Ren rivolge i passi;  
viaggiando s'afflige al sole in Toro;  
mentre a valli solcar felsinee dassi,  
qui le barche deposte in bel camino,  
l'ostellaggio ebbe in don del peregrino.

CANTO SECONDO

1<sup>669</sup>

L'alto figlio di Maia, il caducifero,<sup>670</sup>  
il corrier degli dei, Mercurio alfine,  
precursor de la stella di Lucifero,<sup>671</sup>  
d'Olivastro si tragge al bel confine.  
E perch'al viaggiar nume è pacifero,  
frettoloso a lui giunge, alato il crine,  
a lato ha il caduceo, le piume al piede,  
e 'n leggerezza ogni corriero eccede.

2

Sovra l'ali agilissimo inalzato  
mira del Pado la terribil'onda,  
fiume ch'ad irrigar cittade è dato,  
che **FERREA** il nobil sen d'OR le feconda.<sup>672</sup>  
Qui 'l comasco a le porpore serbato  
vede già che di lauri il crin s'infronda,

<sup>669</sup> Nel manoscritto è scritto *ben confine* invece di *bel confine*.

<sup>670</sup> *L'alto figlio di Maia, il caducifero*: Mercurio (il greco Ermete) è figlio di Giove e della pleiade Maia, nato in una grotta del monte Cillene (da qui l'appellativo di Cillenio). Porta in mano il caduceo, verga con due ali in cima, attorno alla quale si attorcigliano due serpenti; in testa un elmo con due ali, così come è alato ai piedi.

<sup>671</sup> *precursor de la stella di Lucifero*: quando i pianeti Venere (soprannominata Lucifero) e Mercurio sono visibili, cioè subito prima dell'alba o subito dopo il tramonto, siccome Mercurio rispetto all'orizzonte non può alzarsi più di Venere, essendo più vicino al sole, sembra precederlo in determinate occasioni, cioè al tramonto (quando tramonta prima di Venere). Cfr. G. DE CONCHIS, *Philosophia*, a cura di M. Albertazzi, Lavis, La finestra, 2010, p. 119.

<sup>672</sup> *Cittade... feconda*: allusione alla città di Ferrara, come chiarisce la nota del manoscritto (ms.).



onde araldo divin, musico intanto,  
arpeggia dolce, e tal risuona il canto.

> **S'allude alla città di Ferrara.**

3

“A sentieri di gloria inusitati  
desta il cor, movi il piè, libero vanne,  
così voglion del Ciel fervidi i Fati,  
Cillenio i' son, larva non ha che 'nganne.  
D'Argo i pini translucidi, stellati,  
traggonti fuor di lacunose canne,  
e di Savena a l'acque a pena in seno  
ti trasmettono al Tigre, a l'Istro, al Reno.

4

E se musico dolce, armonioso,  
formò lepidi accenti, il suono è grave,  
il primier de la musica fastoso  
Mercurio fu, d'ogni armonia la chiave.  
La testugine il sa, mentre a l'erbose  
campo, percossa, risonò soave,  
di mia verga fatt'arco e di sua spoglia  
lira sonante, a discipar la doglia”.

5

Tacque il canoro; e volteggiando in aria  
alato il caduceo di serpi intorto,  
vessillo parve, qualor turba varia  
eccita a l'armi, al mareggiare, al porto.  
D'Olivastro la cella, e solitaria,  
vuota rimane al dipartir ben corto;  
ché di prudenza ognor, tipola serpe,  
desio prudente al dipartir lo serpe.

6

Di quattr'ali spiegato a l'aure il volo,  
due di piè, due di tempie, intanto miri,  
che 'l pianeta sen va, rapido e solo,  
a quel ciel ch'è 'l secondo infra que' giri.  
Di trascorrer costui vago ogni polo  
d'ogni sua tardità tronca i desiri,  
e gemina fatt'alma, e cor tricorde,  
l'orecchie al dipartir più non ha sorde.

queste parole armoniose intanto,  
a l'insubre pastor<sup>673</sup> spiega col canto.

3

“A sentieri di gloria inusitati  
desta il cor, movi il piè, libero vanne;  
così voglion del Ciel propizi i Fati,  
Cillenio i' son, larva non è che inganne.  
D'Argo i pini translucidi, stellati,  
traggonti fuor di lacunose canne,  
e di Savena<sup>674</sup> a l'acque a pena in seno  
ti trasmettono al Tigre, a l'Istro, al Reno.<sup>675</sup>

4

E se musico dolce, armonioso,  
formò lepidi accenti in suono grave,  
il primier de la musica fastoso  
Mercurio fu, ch'ha d'armonia la chiave.  
La testugine il sa,<sup>676</sup> mentre a l'erbose  
campo, percossa, risonò soave,  
di mia verga fatt'arco e di sua spoglia  
conversa in lira, a temperar doglia”.

5

Tacque il canoro. E volteggiando in aria  
alato il caduceo di serpi attorto,  
vessillo parve, qualor turba varia  
s'eccita a l'armi, avvicinata al porto.  
D'Olivastro la cella, e solitaria,  
vota riman, ché 'l suo partir è corto;  
e perché serpe è di prudenza idea<sup>677</sup>  
prudente al dipartir la via sceglia.

6

Quattr'ali spiega, per lo cielo a volo,  
due ne porta a le tempie, al piè due miri,  
e sì rapido s'alza a l'alto polo,  
ch'a pena il vedi, in que' stellati giri;  
già chiude il volo entro l'etereo suolo,  
adempiti i suoi nobili desiri,  
ch'erano in pro di quell'amata prole  
di Zefiro, e inalzarla al par del Sole.

<sup>673</sup> *Insubre pastor*: si riferisce a Olivastro, pastore comasco.

<sup>674</sup> *Savena*: fiume torrentizio di Bologna.

<sup>675</sup> *Tigre, a l'Istro, al Reno*: Tigri, fiume in Asia Minore; l'Istro, ossia il Danubio; il Reno, nome di un fiume in Emilia Romagna oltre che dell'importante fiume dell'Europa continentale. Qui la varietà dei fiumi indica la vastità delle terre dove giungerà la fama di Olivastro.

<sup>676</sup> *La testugine il sa*: Mercurio è l'inventore della lira, usando il carapace di una tartaruga come base per le corde; fece poi dono dello strumento ad Apollo.

<sup>677</sup> *Idea*: nel senso etimologico di 'immagine'.

7

Già dal picciolo ostello in cui posava  
s'accommiata gentil l'alto Anfione,  
che tra i fior lieto il Tauro in ciel mugghiava,  
tutto bel, tutto eccelsa ambizione.  
Indi a lo spron ch'al viaggiar picchiava,  
le spalmate barchette a sceglier buone,  
seco tragge gli arnesi, i fogli amati,  
entro invoglio etiopeno infardellati.

8

Quasi d'alme al tragitto in Acheronte,  
nocchier squalido vede, irruginito;  
tutto l'occhio è stupor, rughe la fronte,  
limoso al traghettar d'umido lito.  
Versan gli occhi setosi eterno un fonte  
d'umore abbondantissimo, infinito;  
tutt'è calvo di capo, il mento isbano,  
zoppo il piè, storpio il braccio e corta mano.

9

Saltambarca ha di tela affumicata,  
per camicia sottil per vestimento,  
mostra barca trattar, per l'onda alata,  
atta il mare a solcar, fulmine al vento.  
Altra **scafa** non v'ha più riserbata,  
che possa al viaggiar porger contento,  
salvo che di costui l'ovra e la barca,  
quanto vecchio il nocchier, d'anni ella carca.

#### Scafa barca

10

Qua a la **Punta** imbarcato il desioso  
tardità disdegnando, e passeggero,  
tutto timido fatto, e pensieroso,  
pioggia teme dirotta, e nembo fiero.  
Mentre il guado solcar vuol paludoso,  
de l'augello crocal stormo leggiero,  
l'aer s'ingombra, ond'ha che 'n rauco accento  
pioggia chiede maggior, rabbido il vento.

7

Già dal picciolo ostello ove posava  
il comasco parti novo Anfione,<sup>678</sup>  
alorché lieto in Tauro il sole entrava,<sup>679</sup>  
cinto di lucidissime corone.  
Di pianto al dipartir le gote lava  
le sue varie in lasciar care persone;  
partesi alfin, rompe a l'indugio il freno,  
e legno cerca, che lo tragga al Reno.<sup>680</sup>

8

Vede quasi in tragitto d'Acheronte,  
nocchier squalido in faccia, irruginito;  
tutto l'occhio è stupor, rughe la fronte,  
sospeso a tragittar limoso lito.  
Versan gli occhi di lui gravidi un fonte  
d'infetto umor, in quell'estraneo sito  
tutt'ha 'l capo scrinato,<sup>681</sup> il mento isbano,  
zoppo il piè, braccio torto, attratta mano.

9

Saltambarco<sup>682</sup> ha di tela affumicata,  
per camicia sottil per vestimento,  
mostra barca trattar, per l'onda alata,  
leggiera al par del fulmine e del vento.  
Altra scafa<sup>683</sup> non v'è più riserbata,  
ch'arrecar possa al viaggiar contento,  
salvo che di costui l'antica barca,  
che quanto vecchio egli è, di tempo è carca.

10

Qui alla Punta<sup>684</sup> imbarcato il desioso  
tardità non desia, né passeggero,  
benché pavido fatto, e timoroso,  
pioggia tema dirottta, e nembo fiero.  
Mentre il guado solcar vuol paludoso,  
de l'augello crocal<sup>685</sup> stormo leggiero,  
l'aere ingombra, ond'è che 'l rauco accento  
indica pioggia, e turbine di vento.

<sup>678</sup> *Anfione*: figura di poeta che costruì le mura di Tebe grazie al suono della sua lira, dono di Ermes, in grado di animare e far muovere le pietre del Citerone.

<sup>679</sup> *In Tauro*...: costellazione primaverile, di influsso favorevole.

<sup>680</sup> *Reno*: qui il Reno fiume dell'Emilia Romagna.

<sup>681</sup> «*scrinato*: senza crini» (Crusca I ed.).

<sup>682</sup> *saltambarco*: «abito da huomo, che si veste per lo capo, detto così, per mettersi in dosso quasi a salti» (Crusca I ed.).

<sup>683</sup> *Scafa*: «Spezie di navilio. Latin. scapha [...]» (Crusca I ed.).

<sup>684</sup> *La Punta*: si rimanda alla nota marginale del manoscritto (pur di difficile lettura).

<sup>685</sup> *Crocal*: *crocale* o *cocale*, 'gabbiano'.

**La Punta è luogo dove fuor di Ferrara, poco lung<i> s'imbarca, per le valli tragitto, che guida a Bologna**

11

Già già senza intersizio il siroccale  
fa che giostrino i venti in atra lizza.  
Tutte fiedonle nubi, umor piovale  
scendendo universal, colmo di stizza.  
Infra salci, infra canne, intanto vale  
ricovrarsi qualor Giunon s'attizza;  
sinché tornando a serenarsi intorno  
raggi d'or conduca il dio del giorno.

12

Fuggon le nubi e per l'azur cilestro  
gli aurei vampi divampa acceso il sole;  
già si rasciuga l'umido terrestre,  
e più verde siringa apparir sole.  
Sciolta la **cimba** da servil capestro,  
prosperare il nocchier sua traccia vuole.  
ché nocchiero non è da soffi australi  
stanco nocchier d'irreparabil mali.

**Cimba barca**

13

Non lunge al Bottifre, per certo freddo,  
che ne' fianchi ficcossi ad Olivastro  
disse a livido labbro: "Io mi raffreddo,  
fresco il ciel, molle il suol, nemboso l'astro.  
E vie più tutto gelido m'infreddo  
per canna molle ed umido salgastro  
sentier, che tanto al viaggir si serra,  
che l'acque solchi, e i remi sono in terra.

14

Il nocchiero, il poeta entrambi alfine  
pervenuti d'un'acqua al seno erboso,  
da l'arenoso fondo in quel confine  
desia pesce ritrar fra l'alghe ascoso;  
già di vermi inescate acute spine  
su la sponda del pin siede ingegnoso:  
ma fracido il sostegno al peso cede,  
ne l'acque ha 'l capo e su ne l'aria il piede.

15

11

Già già senza dimora il siroccale<sup>686</sup>  
fa che giostrino i venti in atra lizza.  
e da nubi, scendendo acceso strale  
in ver' la terra i turbini indirizza  
Ricovrarsi fra canne alquanto vale  
mentr' i nemi del ciel Giunone attizza;  
e quivi ripararsi, e far soggiorno,  
sinché più chiaro il sol sereni il giorno.

12

Fuggon le nubi e per la via celeste  
gli aurei lampi dilata acceso il sole;  
già si rasciuga l'umido terrestre,  
dove in canna siringa allignar sole.  
Qui a la cimba<sup>687</sup> in discior funi maestre  
seguitare il camino il nocchier vuole;  
non più Boera<sup>688</sup> muggisce, ed Aquilone,  
la terra il manto de l'orror depone.

13

Non lunge al Bottifre, per certo freddo,  
che ne' fianchi ficcossi al poetastro  
così parla al nocchiero, "Io mi raffreddo,  
fresco il ciel, molle il suol, nemboso l'astro.  
Ed ognor vie più gelido m'infreddo  
per canna molle ed umido salgastro,<sup>689</sup>  
poiché mentre che 'l legno al camino erra  
sostienti in acqua, e i remi sono in terra.

14

Il nocchiero, il poeta entrambi alfine  
pervenuti di stagno al seno algoso,  
Olivastro de l'acque in quel confine  
desia pesce ritrar fra l'alghe ascoso;  
già gli ami inesca, e tesi aguati e mine,  
del pin siede a la sponda il voglioso<sup>690</sup>  
ma quel fragil sostegno al peso cede,  
ne l'acque ha 'l capo, ed ha per aria il piede.

15

<sup>686</sup> *Siroccale*: vento dello Scirocco.

<sup>687</sup> *Cimba*: «V. L. Barca. Lat. *cymba*» (Crusca IV ed.); cfr. nota marginale del ms.

<sup>688</sup> *Boera*: probabilmente *Borea*, vento settentrionale freddo detto anche Aquilone.

<sup>689</sup> *Salgastro*: 'salice'.

<sup>690</sup> *Voglioso*: 'voglioso, volenteroso' (dial. senese)

A tant'uopo d'aita, il vecchierello,  
navalestro piacevole e pelato,  
corre a la prora di quel vil battello,  
onde il mesto da l'acque è sollevato.  
Pallido il volto, acquatico il mantello,  
non sa dir s'è 'nfra i morti il sussitato;  
ben d'acque al rassembrar tumida spugna  
il capo, il seno acqua distilla, e l'ugna.

16

Sembra in conca Nettun, ch'umido stilli  
(opra di fontanier) limpide l'acque;  
anzi a le scaturigini, ai zampilli  
de le Belidi, il cribro esser non tacque.  
Qui non v'è Coridon, Dameta o Filli  
che 'l rasciughi gentil, che lo riasciacque.  
Tutt'è vallume e pagliaresco albergo,  
né va loco miglior di **Male albergo**.

**Mala 'lbergo, è luogo di poche case, in  
valleundogana, e porto di barche grosse, per  
condurre per lo Reno a Bologna lontana 20 miglia  
incir.**

17

Non lunge intanto, il Bottifre' già scorto,  
pronto adivien che 'l pin vie più sospinga,  
poiché spacio di raggio il sole ha corto,  
per l'insospita qui valle raminga.  
Ne l'operazione il vecchio accorto  
forz'è ch'al remeggiar cauto s'accinga,  
fende l'acque gagliardo, e così forte  
che già del **Bottifre'** n'entra le porte.

**Bottifre' due c[a]succie sopra un poco  
d'acqua dove si paga il dazio, e si bee, entro le  
valli, dove attraverandoy un trayetto vieta alle  
barche di Ferrara là non passare, per girsene a  
Bologna**

18

Porte d'un trave sol, fragile e curto,  
che 'n serrame ha luchetto isgangherato  
di saltante ranocchio ad un sol urto,

A tant'uopo d'aita, il vecchierello,  
nocchier languido sì, ma appassionato,  
corre a la prora di quel vil battello,  
onde il mesto da l'acque è sollevato.  
Pallido il volto, acquatico il mantello,  
non sa dir s'è fra i morti al di tornato;  
ben rassembra per acque tumida spugna<sup>691</sup>  
s'umor tutto distilla, in fin per l'ugna.<sup>692</sup>

16<sup>693</sup>

Sembra in conca Nettun, ch'umido stilli  
(quasi fabro di fonti) a mari l'acque;  
poscia a le scaturigini, ai zampilli  
mira, ch'a l'onde qual Narciso ei nacque.  
Qui non v'è Coridon, Dameta o Filli<sup>694</sup>  
che cortese l'accolga e lo risacque.  
Tutt'è vallume e pagliaresco albergo,  
né v'ha loco miglior di Malalbergo.<sup>695</sup>

17

Non lunge intanto, il Bottifre' già scorto,<sup>696</sup>  
pronto adivien che 'l pin via più sospinga,  
poiché spazio di raggi il sole ha corto,  
per l'insospita qui valle raminga.  
Ne l'operazione il vecchio accorto  
forz'è ch'al remeggiar cauto s'accinga,  
fende l'acque gagliardo, e così forte  
che già del Bottifre' n'entra le porte.

18

Porte d'un trave sol, fragile e curto,  
che 'n serrame ha lucchetto isgangherato  
di saltante ranocchia ad un sol urto,

<sup>691</sup> Nella stampa è scritto *spngna* invece di *spugna*.

<sup>692</sup> *Ugna*: 'unghia'.

<sup>693</sup> La nota marginale manoscritta è di difficile lettura, specie per i punti vicini al bordo (rifilato) della pagina. Si tenta qui di fornire ipotesi di lettura, meramente per congettura.

<sup>694</sup> *Coridon, Dameta e Filli*; nomi tipicamente pastorali, i primi due ancora dalla II e III ecloga virgiliana, l'ultimo reso celebre dalla *Filli di Sciro*.

<sup>695</sup> *Male Albergo*: osteria, cfr. nota del manoscritto alla ottava 1 del II canto.

<sup>696</sup> *Bottifre'*: Buttifredo è frazione di Ferrara, lungo la strada tra Ferrara e Bologna. Cfr. nota del manoscritto all'ottava 17 del II canto.

tutto cade sconfitto e disserrato.  
La sua chiave maggior, che vieta il furto  
a l'entrata del loco a l'acque usato,  
son le chiavi di Pier, che minaccianti  
catenacci si fanno a' naviganti.

19

Cade il sol, sorge il Cigno, e da l'abete  
a l'ostello sen va picciol tuguro;  
e stimando lasciar l'onda di Lete,  
letto ricerca infra le canne e 'l muro.  
L'albergator disse: «ricetto avrete,  
quanto povero più, tanto sicuro;  
il mio letto darovvi, e sì gran foco,  
ch'a riscaldarvi incenderassi il loco».

tutto rotto cadrebbe, e sconfiggato.  
La sua chiave maggior, che vieta il furto  
a l'entrata del loco a l'acque usato,  
son le chiavi di Pier, che minaccianti  
catenacci si fanno a' naviganti.

19

Cade il sol, sorge il Cigno,<sup>697</sup> e da l'abete  
a l'ostello sen va picciol tuguro;<sup>698</sup>  
e stimando lasciar l'onda di Lete,  
letto ricerca infra le canne e 'l muro.  
L'albergator disse: «ricetto avrete,  
quanto povero più, tanto sicuro;  
il mio letto darovvi, e fiamma tale  
che 'l riccio v'arderìa (fenice) l'ale.

20

«Se di simil virtute è 'l foco ond'io  
debbo fenice ravvivar morendo,  
a cotant'uopo qui non star restio,  
entraci tosto, e poi ti vo seguendo»,  
così parla il nocchiero. «In fediddio»,  
disse il poeta, «il navaruol<sup>699</sup> credendo  
motteggiartelo tu, te colse, e rido,  
che la volpe ebbe laccio a l'acque, al lido».

21

«Buono, buono», intuonar qui fè Capriccio,  
ad alta voce, a sgangherato riso;  
«del navichier», poi disse, «il bel capriccio  
m'alletta, e 'l credo Esopo a l'aria, al viso.  
E s'ei non fosse in abito spiticcio,  
Ateone<sup>700</sup> il direi in barca affiso,  
bramando ancor tra questi acquosi piani  
vederlo divorar pasto de' cani».

22

«Io non so d'Ateon, di can, di corni,  
se non di quelli che 'n tua fronte porti,  
che 'n la nascita lor, ne' primi giorni,  
smisurati spuntaro, e non già corti»,  
così n'odi Capriccio. «In tai contorni»,  
disse Olivastro, «mi si fan gran torti;  
ho bisogno di foco a rasciugare,  
vostri corni bruciate e 'l foco appare».

---

<sup>697</sup> *Sorge il Cigno*: costellazione settentrionale, qui indica la discesa della notte.

<sup>698</sup> *Tuguro*: per *tugurio*.

<sup>699</sup> *Navaruol*: o *barcaruolo*, barcaiolo.

<sup>700</sup> *Ateone*: Atteone, nella mitologia greca, cacciatore che si macchiò della colpa di vedere Artemide mentre faceva il bagno; la dea lo punì trasformandolo in cervo, facendolo rincorrere e divorare dai suoi stessi cani da caccia.

23

Qui di canne ammuffite e frascheggianti  
la cataste avampando, il volto arrossa;  
fansì mantaci alor gote soffianti,  
per accender vie più machina grossa.  
Già 'l fumo avien che 'l picciol tetto ammantì,  
ond'ogni fronte al lagrimar s'è mossa;  
con ratto piè vansene a l'aure intanto  
sinché 'l foco arda e si rasciughi il pianto.

27

Nero cavolo or qui, bianca cipolla  
svelti colà da picciolissim'orto  
in pentola s'accoglie, olio d'ampolla  
la vivanda condisce in bollo corto.

23

Qui di canne Capriccio, e frondeggianti  
le cataste avampando, il volto accende;  
son le sue gote i mantici soffianti,  
ad eccitar la fiamma, che s'estende.  
Già 'l fumo avien che la capanna ammantì,  
mentre quello s'avanza, e forze prende;  
e sì rapido ingombra il loco intanto  
che importuno ne tragge e duolo e pianto.

24

Con prontissimo passo a l'aere aperto,  
col poeta sen va l'ospite unito;  
poiché i globi di fumo han ricoperto,  
nonché 'l picciolo ostel ma l'aria e 'l lito;  
ma perch'era gran danno a lo scoperto  
starsene tutto molle, intirizito,  
sen ritornano lieti al primo loco,  
sparito il fumo e serenato il foco.

25

Or mentre i panni suoi va rasciugando,  
stanco Olivastro, e di vegghiar<sup>701</sup> satollo,  
per riposarsi i cibi pone in bando,  
poiché 'n mare ha tuffato il carro Apollo;<sup>702</sup>  
ma 'l faceto nocchier favoleggiando  
lo rallegra in pellar unico pollo,  
agile sì, ch'unqua la volpe, il tasso,  
sì ratto non spennò paparo grasso.

26

«Troppo», disse Olivastro, «or ci vorrebbe,  
il vecchio pollo a 'ntenerir bollendo;  
in padella trinciato, ei ben potrebbe  
nudirimento veloce andar porgendo».  
E benché ciascun lessò il bramerebbe,  
tosto in pezzi minuti il va ponendo,  
e perché il bel capon fosse migliore,  
con aglio e petrosil<sup>703</sup> gli diè sapore.

27<sup>704</sup>

Nero cavolo or qui, bianca cipolla  
svelti colà da picciolissim'orto  
con olio accolto in pargoletta ampolla  
cotti in pentola<sup>705</sup> acconcia in tempo corto.

<sup>701</sup> *Vegghiar*: 'vegliare'.

<sup>702</sup> *'n mare ha tuffato il carro Apollo*: perifrasi per il tramonto del sole, sceso sotto l'orizzonte.

<sup>703</sup> *Petrosil*: 'prezzemolo'.

<sup>704</sup> (ms.) *epe*: *epe* o *epa*, 'pancia'.

<sup>705</sup> Nella stampa è scritto *pentala* invece di *pentola*.

Pronto l'epe digiuna in far satolla,  
a tavola sen va pien di conforto;  
già si pascono lieti i festeggianti,  
triumvirato novel d'uomin galanti.

28

Al cenacolo or qui stassene leve  
Riccio il nocchier e 'l tavernier brillante;  
d'Olivastro agli eventi allegro beve,  
bevitor sitibondo e tracannante.  
Qui ciascun di vivanda il seno greve  
disparecchia la tavola albeggiante  
e narrate due chiacchiere gentili  
del riposar voglion seguir gli stili.

29

«Buonanotte, messer», dice il nocchiero,  
«di mia barchetta al dormitorio i' vado».  
E qui di buonotte al suon primiero,  
«buonanotte», Olivastro offre in congiado.  
Riccio un moccolo accende e va leggiro  
de la sua **cocca** a rintracciarne il **vado**;  
serrasi l'osteria, vile abituro,  
sin che 'l sole quel suol disnebbi oscuro.

**Cocca barca, cocchina picciola barchetta.**

**Vado, per guado, l. vadum.**

30

Corcasi lieto il nobil Plato, e vede  
candidetto il lenzuolo, il guancial bianco,  
pisciapotto di vetro, ond'ei ben crede  
nel **rovistico** fior posare il fianco.  
Indi spenta ogni luce aspra mercede  
sostienne l'uom rammaricoso e stanco,  
ch'arciere fatte ad assalir zanzare  
s'intrapresero il mesto a saettare.

**Rovistico fior candido, ch<e> si converte poi in  
quelle pallottine nere cibo d'uccelli al verno per  
altro nome ligustro. &**

31

Traviato dal sonno, il giorno brama  
che 'n carro d'or ci riconduca il sole;  
e qui n'avien che 'n cotal notte grama  
di zanzale desia spenta la prole.  
Cotanto alor se ne dibatte e sclama

Onde la fame poi resti satolla,  
a tavola sen van pien di conforto;  
qui si pascono lieti in bel ternario,  
né temon stelle rie, di calendario.

28

Di vino fatti in quella cena greve  
Riccio il nocchier e 'l doganier brillante;  
l'uno e l'altro di loro allegro beve,  
gran scodella di vin chiaro e spumante  
De la mensa ove il lin rassembra neve  
satollato ciascun sorge festante:  
ma perché l'ore omai sembrano tarde,  
ciascun di riposar sfavilla ed arde

29<sup>706</sup>

«Buonanotte, messer», dice il nocchiero,  
«di mia barchetta al dormitorio i' vado».  
E qui di buonotte al suon primiero,  
“buonanotte”, Olivastro offre in congiado.  
Riccio un moccolo accende e va leggiro  
de la sua barca a ritrovarne il vado,<sup>707</sup>  
serrasi il lacunoso umil tuguro,  
sin che 'l sole quel suol disnebbi oscuro.

30<sup>708</sup>

Vanne al letto Olivastro, e quello vede  
di lin candido ornato e guancial bianco,  
ricoperto è di seta, ond'ei ben crede  
come in piuma d'eroi posare il fianco.  
Indi spegne la luce e non s'avvede  
che dormir non potrà, benché sia stanco,  
che divenute arcieri in lui zanzare,  
qui s'accinsero il mesto a saettare.

31

Traviato dal sonno, il giorno e' brama  
e 'n carro d'or sia sfavillante il sole;  
bestemmia il Fato, e rea la Sorte chiama  
ché troppo il punge l'agheggiante prole.  
Cotanto si dibatte e tanto esclama

<sup>706</sup> (ms.) *cocca*: tipo di nave medievale, dalla forma rotonda.

(ms.) Nella nota marginale è scritto *vadun* invece di *vadum*.

<sup>707</sup> *Vado*: latinismo per 'guado'.

<sup>708</sup> La nota marginale è chiusa da un segno di difficile interpretazione, forse per indicare la fine della nota; qui per rendere la cosa si scrive il simbolo &.

entro rustico tetto ove si dole,  
che Lucifero in ciel fulgido torna  
rimirando a' be' rai che se n'aggiorna.

32

Pungecchiato risorto e spettorato,  
apre l'uscio l'aurora a rimirare;  
sonnolento, confuso e vulnerato,  
prende l'ospite forte a richiamare.  
Specchio pigliane or quinci, e lacerato  
tutto vedesi il volto, al dardeggiare;  
irassibile fassi al vetro stando,  
che 'n rosolia va fanciullin sembrando.

34

Di quell'umido albergo, e poverello,  
l'alloggiatore orrevole e spiticcio,  
costumato arrivando, al moto snello,  
«Salve», intuona festivo, «Io son Capriccio.  
Velocissimo or vommene al Burchiello,  
il navichiere a risvegliar, ser Riccio;  
quel Riccio, quel che tanto bebbe e tanto,  
che 'n dormir toglie a le marmote il vanto».

35

In questo dir Lucifero ridente  
de la greggia stellata accoglitore,  
risvegliato pastor ne l'Oriente  
la richiama a l'ovil pel novo orrore.  
Già sfavilla per sol la valle ardente,  
e 'l palustre augellin voci ha canore  
già la folica, il mergo, il tarabuso

senza sonno gustar, com'egli sole,  
che Lucifero in ciel chiaro torna<sup>709</sup>  
fuggano l'ombre e mira che s'aggiorna.

32<sup>710</sup>

Lascia il letto il dolente e denudato  
apre l'uscio l'aurora a rimirare;  
sonnolento, il meschino, ed agheggiato,  
fassi l'ospite forte a richiamare.  
Prende intanto lo specchio, e lacerato  
tutto vedesi il volto, in doglie amare;  
poich'al mirar gli è di vedere avviso,  
fanciul cui rosolia gli appanni il viso.

33

A pena ha detto: «Olà? Fratello, amico,  
vientene tosto, al dipartir m'invoglio»,  
che prestissimo in tempo a pena amico  
la camicia si pone e ogn'altro invoglio.  
Io sto per dir:<sup>711</sup> che 'n quel ch'i' mangio un fico  
dolce e maturo, che 'ngoiarlo i' soglio,  
nel tempo stesso il valent'om vedeste  
quinci apparime in viaggevol veste.

34<sup>712</sup>

Di quell'umile albergo, e poverello,  
l'albergator piacevole ed arsiccio\*  
frettoloso arrivando, in giupponcello,<sup>713</sup>  
«Salve», disse festivo, «Io son Capriccio.  
Velocissimo or vommene al Battello,  
a risvegliare il barcaruolo mio, Riccio;  
quel Riccio, o Dio, ch'a mensa bebbe tanto  
ch'agli orsi, ai tassi in dormir toglie il vanto».

35

In questo dir Lucifero ridente  
de la greggia stellata accoglitore,  
pastorello del lucido Oriente  
la rinserra del sole a lo splendore.  
Sfavillante la valle al di nascente,  
il palustre augellin voci ha canore;  
già la folica, il mergo, il tarabuso<sup>714</sup>

<sup>709</sup> *Lucifero in ciel chiaro torna*: subito prima dell'alba appare il pianeta Venere in cielo, 'tornando' dopo essere apparso subito dopo il tramonto la sera prima.

<sup>710</sup> Nel manoscritto si trova *trassibile* per *irassibile*.

<sup>711</sup> *io sto per dir*: la voce narrante interviene in prima persona per inserire un paragone alquanto prosastico, umile.

<sup>712</sup> (ms.) *burchiello*: nave fluviale a remi.

<sup>713</sup> *Giupponcello*: diminutivo di *giuppone*, 'giubbone'.

<sup>714</sup> *la folica, il mergo, il tarabuso*: uccelli acquatici: la folaga, il mergo o smergo, il tarabuso o airone stellato.



al pasturar di pria seguono l'uso.

36

Vansene or quinci a l'umile barchetta  
là 've russando il vil nocchier dormia;  
nocchier, che 'l capo appoggia a foderetta  
di quell'invoglio che di suo tenia.  
E perché un tantolino ha di tignetta,  
un bel drappo ei lordò fatto in Soria,  
cagion poscia d'insoliti stridori,  
prato il drappo a sembrar d'indichi fiori.

37

Il viator, che 'nsucidata vede  
l'opra vaga e gentil che 'l ricoperse,  
baccolo in ricercar fulminea, e fiede,  
onde il Riccio si desta a l'ire avverse.  
Sonniferando ancor, mesto s'avede  
che del poeta ha 'n sen l'ire converse;  
prende ratto l'abete a disnodare,  
per sottrarsi a quell'onte in remeggiare.

38

De l'ancora tenace il dente attorto  
non svellegia da l'arenoso fondo;  
putridame è tutt'acqua, asciutto il porto;  
non ha secco padul gorgo profondo.  
Ogni borea è colà vento da l'Orto,  
mentr'ha sempre terren, tetto secondo;  
rompe l'aria il suo grido, il remo l'acque,  
mentr'al nauta cotanto il fuggir piacque.

39

D'una quercia nodosa il buon poeta  
arma la man, come di sdegno il core:  
ma 'nvan d'ira sborsar pò la moneta,  
tutto pien d'insoffribile furore.  
Giuntone intanto a l'arenosa meta,  
non pò col legno equiperar disnore,  
ché Riccio stando de l'acquoso al largo  
ride, Olivastro in rimirar sul margo.

40

Dove giunger non pò legno nodoso  
desia co' sassi fulminar lanciando;  
vibrane molti: ma nel vallo acquoso  
cadono propinqui, l'acque sol piagando.

del pasturar di pria seguono l'uso.

36

Vassene or quinci a l'umile barchetta  
là 've russando il navichier dormia;  
obrio il Riccio tenea per foderetta  
il drappo in che Olivastro si copria  
E perché il capo infetto è di tignetta,  
la bell'opra macchiò fatta in Soria,  
onde poi cagionò fieri stridori,  
quel drappo in cui scorgeansi arabi fiori.

37<sup>715</sup>

Il comasco gentil, che lordo vede  
il contesto civil che 'l ricoperse,  
noderoso baston cerca e richiede  
onde Riccio al romor le luci aperse.  
E non ben desto ancor (mesto) s'avede  
che del poeta ha 'n sen l'ire converse;  
prende ratto l'abete a disnodare,  
per sottrarsi a quell'onte e remeggiare.

38

De l'ancora tenace il dente attorto  
non svelle ei già da l'arenoso fondo;  
paludose son l'acque, asciutto il porto;  
non ha secco padul<sup>716</sup> gorgo profondo.  
Soffi Borea per ira o per diporto,  
non pò dire il nocchier: «Quinci m'affondo»,  
che le canne si folte al turbo, al vento,  
sono al nauta riparo ed ardimento.

39

Di noderoso legno il buon poeta  
arma la man, come di sdegno il core:  
ma quell'ira sfogar sorte gli vieta,  
Riccio ch'è lunge, e del periglio fuore.  
Giuntone intanto a l'arenosa meta,  
morde il labbro ripien d'alto furore;  
e Riccio mentre quell'irato freme,  
fatto sicuro in dileggiarlo preme.

40

Dove giunger non pò baston nodoso  
i sassi folminar desia lanciando;<sup>717</sup>  
vibrane molti: ma nel seno acquoso  
cadono tutti, sol l'acque piagando.

<sup>715</sup> (ms.) *baccolo*: bastone (lat. *baculum*).

<sup>716</sup> *Padul*: *padule*, variante toscana di *palude*

<sup>717</sup> *I sassi...*: parodia della fuga di Ulisse dal ciclope Polifemo, come fa notare REBAUDENGO, *L'eroicomico fallimento...*, cit., p. 275.

Capriccio anch'egli ospitalier sdegnoso,  
il minaccia fierissimo gridando;  
ma qui l'intignosito, il barcaruolo,  
fatto augello il suo pin, vassene a volo.

41

Villaneggisi pur, mentr'ei lo sgrida,  
remeggiante il nocchier non s'impaura;  
mirilo in un che sgangherato e' rida,  
e che 'nsolita farli onta procura.  
In non cale deposte offese e strida,  
tenne le sponde abbandonar ventura,  
mentre acciaccio far possa al passeggero,  
ch'ebbe di verberar Riccio in pensiero.

42

Ond'egli alor: "Vi basterà, messere,  
che mezo il nolo sol dato m'avete;  
va diverso dal vostro il mio pensiero,  
anguilletta io non son per vostra rete.  
Né perché d'un fardel feci origliere  
misurarmi di quercia or non dovete;  
conficcatevi il legno entro gli orecchi,  
ne l'acque i' son, voi di quell'erbe a' secchi».

43

Ciò detto, velocissimo e spedito  
su certa riva d'imboschite canne  
di deporre il fardello ha stabilito,  
lunge da pescatori e da capanne.  
Né per quanto Olivastro esclami ardito  
pò di verro simil franger le sanne,  
che adirato, bavoso e grugnitante  
fugge per l'acque a l'offensor davante.

44

Urta infra' sterpi e 'nfra le dense fratte,  
or s'asconde, or si mostra al passeggero;  
quasi il legno, falcon, l'ali dibatte,  
per l'acque alloggio a ritrovar foriero.  
Stansi intanto sue robbe esule astratte,  
sopra arsiccio di zolle umil sentiero,  
che di barca e di remo il guardo privo  
fa quel sciocco impazzar quel fuggitivo.

45

Passane quinci in sandalo piccino,

Fatto Capriccio a l'onte disdegnoso  
il minaccia fierissimo sgridando;  
si risente, e per via, il barcaruolo,  
fatto augello il suo pin, vassane a volo.

41

Villaneggi egli pur, mentr'ei lo sgride,  
remeggiante il nocchier ira non cura;  
mirilo pur che sgangherato ei ride,  
ed insolita farli onta procura,  
più non bada costui se quello stride  
ché fuggendo cercar desia ventura  
e per onta arrecargli, e maggior guerra,  
quant'ha seco di suo vuol porre in terra.

42

Iracondo rivolto al passeggero  
(disse) «Statene or là, carmi leggete;  
va dal vostro diverso il mio pensiero,  
anguilletta io non son per vostra rete.  
Perch'al mio capo io sol feci origliere  
quel drappo, bastonar voi mi devete?  
Tranquillate, perdio, quel vostro sdegno,  
e ficcatevi altrove irato il legno».

43<sup>718</sup>

Ciò detto, velocissimo e spedito  
su certa riva d'imboschite canne  
di deporre il fardello ha stabilito,  
lunge da pescatori e da capanne.  
Né per quanto Olivastro esclami ardito  
n'avien che 'l Riccio del suo dir s'affanne;  
ch'adirato, bavoso e bestemmante  
fugge per l'onda, e gli s'invola avante.

44

Urta infra' sterpi e 'nfra le dense fratte,  
or s'asconde, or si mostra al passeggero;  
quasi il legno falcon, l'ali dibatte,  
ch'albergo ritrovar Riccio ha 'n pensiero.\*  
Stansi intanto sue robbe esule intatte,  
sopra arsiccio<sup>719</sup> di zolle umil sentiero,  
che di barca Olivastro essendo privo,  
impazzar quasi il fa quel fuggitivo.

45

Fra tanto passa in sandalo piccino,

<sup>718</sup> (ms.) *Verro*: 'maiale', latinismo.

(ms.) *sanne*: 'zanne'.

<sup>719</sup> *Arsiccio*: derivato da *arso*, 'bruciacchiato'.

il predator d'ogni pennuto errante,  
il real venatore, il **Mascherino**,  
ai volatili (crede) estinti avante.  
Questi è quel che da lunge e da vicino,  
mentr'e' n su l'ale il fuggitor volante,  
anciso arresta e folminato avviva,  
s'asta pelea il suo fulmine l'arriva.

**Alludendo in queste lodi a Mascherino,  
archibugiero del re di Francia Luigi il Giusto**

ex 46

Ecco già che dal concavo metallo  
sboccan le fiamme al ravvivar felici;  
onde miri entro placido intervallo  
gli estinti augelli a sorvolare fenici.  
Miri ancor qual per lucido cristallo  
come a vita n'inviti augei mendici,  
se quasi penna ad epitaffi usata  
tonante canna ad eternarli è nata.

il predator d'aereo stuol volante;  
quel real cacciator, quel Mascherino,  
che tanti ha intorno morti augelli avante.  
Questi è sol che da lunge e da vicino,  
mentre al ciel s'alza il fuggitor vagante,  
che bench'andasse ad occultarsi in cielo,  
fa ch'al suol cada il suo fulmineo telo.

46

Cedano pur, qualora a nobil meta  
gli amazonidi<sup>720</sup> son strali indirizzati,  
agli strali di lui; sorte non vieta  
che i suoi colpi sien nulli, o 'n van scoccati.  
Lo stral che Nesso<sup>721</sup> già trafisse in Creta  
Dianira involando ai lidi amati,  
lo stral che del Piton<sup>722</sup> fu l'uccisore  
ceda al cavo metal del cacciatore.

47

O cigni, che per sottrarvi ai mostri  
del Tempo e de l'Invidia ognor sudate,  
voi, che porpore fate i neri inchiostri  
e gli strali a la Morte ancor spezzate,  
del miglior cacciator de' tempi nostri  
vostri plettri<sup>723</sup> sonori oggi accordate,  
del suo nome immortal risuoni l'etra,  
sieno corde le sfere, il ciel la cetra.

48

Io deposto ho qui già l'arco e la lira,  
né fia più che di lui ne scriva o cante;  
qual Anfion, che 'l secol nostro ammira,  
o qual Orfeo, vigor non ho bastante.  
Vincer del sasso<sup>724</sup> l'insensibil ira  
e raddolciti trarre arbori e piante,  
che di tue lodi non giungendo al vanto,  
dovrei versar, più che gl'inchiostri, il pianto.

<sup>720</sup> *Amazonidi*: le Amazzoni erano le donne guerriere della mitologia greca.

<sup>721</sup> *Nesso*: Nesso, centauro che aveva ingannato Eracle presentandosi falsamente come traghettatore di un fiume che l'eroe doveva passare con la sposa Deianira e, soprattutto, aveva cercato di rapirgli la moglie. Venne ucciso da una freccia scagliata dall'eroe: il centauro suggerì alla donna di conservare il suo sangue, poiché serviva a preparare un potente filtro d'amore, cosparso sulle vesti dell'amato; era invece un unguento mortale, poiché nel sangue si era mischiato il veleno dell'Idra in cui erano state intinte le frecce di Eracle; così Deianira, applicando in seguito il consiglio del centauro, fu la causa della morte dello sposo.

<sup>722</sup> *Piton*: Apollo uccise a colpi di frecce il tremendo mostro-serpente Pitone, a Delfi, dove diventò protettore dell'Oracolo della Pizia.

<sup>723</sup> Nella stampa si trova scritto *plertri* per *plettri*.

<sup>724</sup> *vincer del sasso*: il mito voleva che il canto di Orfeo e Anfione fosse tanto bello da riuscire ad animare la natura, ad attirare la fauna e la flora, muovere le pietre – proprio in questo modo Anfione riuscì a costruire le mura di Tebe.

49

Mascherin, ch'io di te vanti gli allori,  
al tuo pregio non ho calamo eguale;  
vo' di Fetonte mendicando ardori,  
e nel carro del Sol bara fatale.

A funestri cipressi, a tetri orrori  
dispiego (ah troppo) baldanzose l'ale;  
sien quelle canne a te penna gradita,  
che 'n acidendo altrui ti daran vita.

50

Talor n'udiam che 'n l'arabo terreno  
more e rinasce l'immortal fenice;  
al tuo ferro, al tuo scoppio, al tuo baleno,  
si terria questo augel morir felice,  
ché, pe' i fulmini tuoi venendo meno,  
a gran ragione insuperbir gli lice;  
e più vanto n'avria sorger stellato,  
che 'n umil rogo ritornare alato.

51

Sovra l'omero porta ardito intanto  
ferro che fiede a l'avampar del foco;  
il peso ch'ad Atlante aggrava tanto<sup>725</sup>  
il dosso a questi sembrerebbe un gioco;  
ma se quegli ne porta eterno vanto,  
del cacciatore il suon qui non è roco:  
regge l'uno un sol globo, e l'altro cento  
globi sostiene, a fulminar non lento.<sup>726</sup>

52

La foca, il lauro e l'aquila securi  
dal folgore sen van di Giove irato:<sup>727</sup>  
ma chi dal cacciator quelli assecuri,  
(mentre fulmina) ancor non s'è trovato,  
non è rapido angel che s'aventuri  
dal fulmin suo, s'è contra lui voltato;  
ed oso dir: se Giove cigno fosse,  
temeria l'infalibili percosse.

53

53<sup>728</sup>

---

<sup>725</sup> *Atlante*: titano incaricato, a mo' di punizione per essersi unito alla rivolta dei titani contro Zeus, di reggere l'intera volta celeste.

<sup>726</sup> *Cento / globi*...: i proiettili.

<sup>727</sup> *La foca... irato*: «La natura del fulmine splendente ha avuto in sorte, in particolare, questa proprietà. Procedendo per specie, fra le piante, per cominciare, l'alloro e il fico si preservano indenni, anzi, non vengono neppure toccati dai fulmini. Perciò il mito dice che Apollo ama Dafne, come il sole; e, tramutatosi in leone, anziché in fuoco, non danneggia l'alloro. Fra gli uccelli è risparmiata l'aquila, fra gli animali marini la foca; per questo l'aquila è stata ritenuta portatrice di folgori e sacra a Zeus», G. LIDO, *Sui segni celesti*, cura e introduzione di I. Domenici, traduzione di E. Maderna, Milano, Medusa, 2007, p. 105.

E se d'Ercole l'Idre estinte in cielo  
lampeggiano di stelle inusitate,  
pur di costui a l'infalibil telo,  
sue prede esser devrian stellificate,  
ch'alor de' Cigni al par l'anitre il velo  
gammato avrian; qui 'l mergo ricamate  
di rae le penne; i fisoli, i crocali,  
sarian d'oscuri arsibili fanali.

54

Questi accoglie discreto il passeggero,  
perché diretto a Male Albergo andava;  
l'invoglio singolar prende leggiero,  
che 'n secca spiaggia abbandonato stava.  
Poscia indirizza Olivastro il suo pensiero  
a l'acqua molta che 'ntro il legno entrava,  
vaticinando già per quella arena  
ch'a visitar sen va Savena e Sena.

55

L'archibugier terribile, eccellente,  
l'aquile nato a fulminar ne l'etra,  
veduto il viator pallidamente  
di ghiaccio il seno farsi, il cor di pietra.  
Lo ravniva gentil fervidamente,  
tutto or qui lo disghiaccia e lo dispietra,  
e le noie converse in baccanali  
così parla il terror degli animali:

56

«Sappi or qui tu che suddito non vile  
del triregno di Pier nacqui al domino;  
cacciator formidabile e virile,  
sopranome acquistai di Mascherino.  
La Gallia scorsi, archibugier servile  
trassemi il Fato al Giusto re divino,  
dico a quel re che 'n scettrò il brando regge,  
re che' a regi l'ardir oggi corregge.

57

A la nascita mia micidiale  
tremar le belve a le caverne in seno;

E se d'Ercole l'Idre estinte in cielo<sup>729</sup>  
lampeggiano di stelle inusitate,  
de l'Alcide novello al ferreo telo,  
sue prede esser devrian stellificate,  
vedresti alor d'error squarciato il velo  
l'anitra, il mergo aver penne ingemmate,  
al par del cigno, che per Leda un giorno  
piume al vestir fece a le stelle scorno.<sup>730</sup>

54

Questi accoglie discreto il passeggero,  
perché diretto a Malalbergo andava;  
l'invoglio singolar prende il nocchiero,  
che 'n secca spiaggia abbandonato stava.  
Importuna Olivastro il suo pensiero  
l'acqua, che molta nel suo legno intrava,  
vaticinando già d'orror ripieno,  
ch'arenoso sepolcro a lui fia il Reno.

55

Il cacciator terribile, eccellente,  
l'aquile nato a fulminar ne l'etra,  
veduto il viator pavidamente  
ch'ha viscere di ghiaccio, e tutto è pietra.  
Lo riscote gentil subitamente,  
tutto<sup>731</sup> or qui lo disghiaccia e lo dispietra,  
e la tema conversa in baccanale<sup>732</sup>  
così parla il terror d'ogni animale:

56

«Sappi or qui tu che suddito non vile  
del bel regno di Pier nacqui al confino,<sup>733</sup>  
cacciator formidabile ed ostile,  
il gran nome acquistai di Mascherino.  
La Gallia scorsi, al re fatto servile  
fatalità d'altissimo destino,  
dico a quel re che l'universo regge,  
ed a monarchi impone e freno e legge.

57

A la nascita mia fera e mortale  
di mia ferocia il bosco venne meno,

<sup>728</sup> (ms.) *Fisoli*: tipo di uccello acquatico.

(ms.) *arsibili fanali*: nel senso che gli uccelli possono 'prendere fuoco', colpiti dal fucile di Mascherino.

<sup>729</sup> *d'Ercole l'Idre estinte in cielo*: l'Idra, una delle costellazioni, rappresenta il mostro sconfitto da Eracle.

<sup>730</sup> *Al par del cigno...*: per sedurre la bella Leda, poi la madre dei Dioscuri, Zeus/Giove si trasformò in cigno.

<sup>731</sup> Nella stampa si trova scritto *tutro per tutto*.

<sup>732</sup> *Baccanali*: letteralmente, feste orgiastiche relative al culto di Dioniso, per metafora momento festivo di grande euforia.

<sup>733</sup> *del bel regno di Pier nacqui al confino* // (ms.) *del triregno di Pier nacqui al domino*: il regno di 'Pietro', cioè del pontefice (che indossa sul capo il triregno).

a le selve indrizzar gli augelli l'ale,  
fuggitivi, il timor lentando il freno.  
Svisceratisi i monti, acciar fatale  
a le fucine tributar di Lenno,  
onde Volcan co' suoi ciclopi intanto  
m'apprestassero l'armi ond'io mi vanto.

58

E se là ne la fascia circolare  
si raggirano ognor placidi i mostri,  
per la tema fierissima, fatale,  
**di quaggiuso lasciaro i bassi chiostri.**  
Io qui tutti ancidea, opra non frale  
di questa mano ad eternar gl'inciostri;  
e per sottrarsi al mio folmineo telo,  
lasciar la terra e s'appiattaro in cielo.

**Venne Mascherino in Bologna, che non si  
ritrovava pesce**

59

E se qui mi destina il Ciel cortese,  
opra fu di Nettun rigido, irato,  
ch'ambasciatrice naiade fra<n>cese  
al mio sire, al mio Sole ha 'ndirizzato.  
Onde narro ch'augel palustre intese  
tutto pascere il pesce infuriato,  
sinché lupo de l'onde a l'acque inseno  
di greggia abbia squamosa il sen ripieno.

**Mascherino arrivò in Bologna un anno dopo la  
peste, che di pesce era carestia grandissima**

60

Quinci il giusto signor ristoratore  
di perdita guizzevol, scagliosa,  
portento miserabile d'orrore,  
m'espose a debellar fera piumosa.  
Or qui vivomi intanto, e qui 'n brev'ore  
preda farò del predator fastosa,  
spopolate d'augei le valli, il cielo,  
l'Arno vedrò, d'Alpi varcato il gielo.

61

**Là me n'andrò, dove inchinato al duce**

a le selve indrizzar gli augelli l'ale,  
fuggitivi al timor lentando il freno.  
Svisceronnosi i monti, acciar fatale  
porsero a Lenno impoverito il seno,  
onde Volcano e i suoi ciclopi intanto  
m'apprestassero l'armi<sup>734</sup> ond'io mi vanto.

58

E se là ne la fascia circolare<sup>735</sup>  
si raggirano ognor feroci mostri,  
voller per tema colassù poggiare,  
di quaggiuso lasciando umili chiostri.  
Tutti qui gli ancideva; e per sì rare  
opere mie, si stancheran gli inchiostri;  
ma per sottrarsi al mio folmineo telo,  
lasciar la terra e s'appiattaro in cielo.

59

E se qui destinommi il Ciel cortese,  
opra fu di Nettun alora irato,  
che Proteo il dio, sott'abito francese,  
al gran Sol de la Gallia ebbe inviato.  
Disse che schiere quivi eran discese  
d'augei palustri, e 'l pesce avean vorato;  
non altrimenti che 'l lupo si veggia  
far di teneri agnelli entro la greggia

60

Quinci il gallico mio GIUSTO signore,<sup>736</sup>  
compassionando quella schiera acquosa,  
mi trasse a debellar l'ira e 'l furore  
di quella turba<sup>737</sup> entro le valli ascosa.  
Or qui vivomi intanto, e qui 'n brev'ore  
preda farò dei predator famosa,  
impoverito<sup>738</sup> dai lor voli il cielo,  
varcherò poi de le fredde Alpi il gielo.

61<sup>739</sup>

E me n'andrò, dove a supremo DUCE

<sup>734</sup> *Svisceronnosi... l'armi*: nel mito, a Lenno aveva sede la fucina di Vulcano, al cui servizio lavoravano i ciclopi.

<sup>735</sup> *ne la fascia circolare... i mostri*: nel cielo, la fascia che corrisponde alle figure anche 'mostruose' dello zodiaco.

<sup>736</sup> *il gallico mio GIUSTO signore*: Luigi XIII, detto il Giusto, re di Francia.

<sup>737</sup> Nella stampa si trova scritto *urba* per *turba*.

<sup>738</sup> Nella stampa si trova scritto *imponerito* per *impoverito*.

<sup>739</sup> (ms.) *agli Esperidi*: i territori di Esperia, l'Italia.

del gallo nume i vaticini apporto;  
fatalità che rapido m'adduce  
agli Esperidi in dar pace e conforto.  
Spesso fatto più incognito conduce  
tal che nol credi a le procelle, al porto;  
fatto insolito sì; ma però degno  
di rege a stabilir alto disegno.

**Partitosi Mascherino da Bologna, se ne passò  
a Firenze, e poi a Parma.**

62

Su l'ali ancor d'integritade alzato,  
Felsina varco e 'n su la Parma alligno;  
là 've ODOARDO a meraviglie nato  
ha magnanimo cor, volto benigno.  
Unqua non fu che a Marcantonio dato  
fosse di perla gran tesoro sì degno,  
come d'Arno il tesoro (candido obbietto)  
di MARGHERITA, ad ingemmarli il petto.

63

Inchinatomi quindi al terren Giove  
ch'ha per fulmini in man gigli e giacinti,  
dov'alto Fato a riverir mi move,  
dispiega i vanni a pervenire accinti.  
Là me n'andrò, dove l'eccelse prove  
de' gran DUCI dispiego in nodo avinti:  
teneri duci e dilicati Adoni,  
ma vecchi a l'imperar gravi Soloni.

64

Vommene lieto e 'l sen riporto onusto  
di grossissime anella in lucid'oro;  
del fiorentin, del parmigiano Augusto,  
scoprendo d'alte imagini il tesoro.  
(Argo vedrà) de' regi il re più GIUSTO,  
com'il suo cacciator tutto è decoro;  
e qui saprò come in virtù del GALLO  
converse il piombo in nobile metallo».

del mio gran SIRE i gran segreti apporti;  
la cagione che quivi or mi conduce  
è per dare a l'Italia alti conforti  
Spesso de l'uom sovrano è vera luce  
piccola face, e ne conduce ai porti;  
che, bench'attomo io sia, m'ha fatto degno  
ch'io palesi di lui l'alto disegno.

62

Su l'ali ancor de la mia fede alzato,  
Felsina varco finch'al fiume i' vegna,  
là 've ODOARDO a meraviglie nato<sup>740</sup>  
a magnanime imprese il cor disegna.  
Il vaso d'oro a Marcoantonio dato  
in cui perla stillossi, e così degna,  
al par di quella diverebbe vile,  
che d'ODOARDO in sen tesse monile.<sup>741</sup>

63

Quinci inchinato a quel terreno Giove  
ch'ha per fulmini in man gigli e giacinti,<sup>742</sup>  
dove che 'l Fato a riverir mi move,  
spiergherò i vanni<sup>743</sup> a venerarlo spinti.  
Fermarò i passi in questi liti dove  
vedrò que' duci a sparger grazie accinti,  
teneri sì, quai dilicati Adoni,  
ma Ligurghi in saper, vecchi Soloni.<sup>744</sup>

64

Vommene lieto e 'l sen porto ornato  
d'aureo monil, ch'eccede ogni tesoro;  
del monarca TOSCAN dono pregiato,  
e d'imagini impresse in masse d'oro.  
Mirerà quindi il mio gran rege amato  
che ne l'Ausonia invano io non dimoro,  
indi saprà com'in virtù del GALLO  
è divenuto il piombo aureo metallo».

<sup>740</sup> *Odoardo*: Odoardo I Farnese (1612-1646), duca di Parma e Piacenza.

<sup>741</sup> *In cui perla...: al par di quella diverebbe vile, / che d'Odoardo in sen tesse monile*: Margherita (nome che significa 'perla') de' Medici (1612-1679), moglie di Odoardo I Farnese – il matrimonio era stato celebrato nel 1628.

<sup>742</sup> *quel terreno Giove / c'ha per fulmini in man gigli e giacinti*: lo stemma della casata Farnese, con sei gigli azzurri, o giacinti su campo giallo

<sup>743</sup> *Vanni*: 'penne' (Crusca I ed.).

<sup>744</sup> *teneri sì, quai dilicati Adoni, / ma Ligurghi in saper, vecchi Soloni*: Adone, bellissimo fanciullo amato da Venere in persona; Licurgo e Solone sono leggendari legislatori della Grecia antica, rispettivamente di Sparta e Atene, famosi per la loro saggezza.

65

Tacque, ciò detto. Ed Olivastro intanto  
premer, mutolo, sembra ombra di iena;  
ben vorria dir ch'ha di Mercurio il vanto,  
cetra d'Apollo, accento di sirena.  
Pur qualor s'ammanisce e calza il guanto,  
spirito al favellar concede, e lena;  
e qui trahettator, benché vicino,  
così prende a lodar quel Mascherino:

66

«Se l'Andromeda già Perseo ne l'onde  
a balene sottrasse ingoiatrici,  
Mascherin, smascherato infra le sponde,  
canne indirizza agli augei folminatrici.  
Per acque aperte o ver per chiuse fronde,  
per la tua mano cadono mendici,  
e s'anco vanno ad occultarsi in cielo,  
scendono al suol, d'acceso zolfo al telo.

65

Tacque, ciò detto, onde il comasco intanto  
muto restò qual uom che viva a pena;  
vorrebbe anch'ei dir di sue lodi il vanto,  
cigno, qui essendo, e musica sirena,<sup>745</sup>  
e che talor siede a le Muse a canto,  
ch'ogni fiel raddolcisce unica vena:  
ma perché il tempo è al dipartir vicino,  
lascia, e prende a cantar di MASCHERINO:

66<sup>746</sup>

«S'Andromeda», dic'egli, «a duro scoglio  
Perseo sottrasse e ne salvò la vita,<sup>747</sup>  
qual fama or fiè la tua? Tu, che l'orgoglio  
frenasti già di quella turba ardita?  
Ond'io s'a le tue lodi ora non scioglio  
lingua eguale a la tua lode infinita,  
scusami, Mascherin: saria mestiero  
che per te risorgesse un altro Omero.

67

Nel Campidoglio di tua nobil fronte,  
trionfante veggiam la Fama assisa;  
ché l'alta gloria tua, per valle e monte,  
porta volando a l'una, a l'altra Pisa,<sup>748</sup>  
I cigni intorno d'Aganippe al fonte  
festeggiante ti dan lode improvvisa,  
di te cantan le Muse, e Apollo accenna  
che ne' tuoi inchiosti imbalsimì la penna.

68

Ma quali penne a celebrar costui  
Apollo tratta, o le Pierie in Delo?<sup>749</sup>  
D'aquila non son già, ché i vanni sui  
eccedono nel volo i venti in cielo.  
Di cigno ancor sarian volgari a lui,  
perché le rompe de l'Invidia il gielo;  
non di lascivo amor son lieve dono,  
ma de la Fama e di Mercurio sono.

---

<sup>745</sup> *cigno, qui essendo, e musica sirena* // (ms.) *di Mercurio il vanto*: simbolo dei poeti il cigno, come la sirena; Mercurio, dio messaggero e quindi dell'arte comunicativa, è patrono dei poeti – anche Dante si vantava di esser nato sotto la sua protezione, in quanto appartenente al segno dei Gemelli.

<sup>746</sup> Nel manoscritto si trova scritto *Andromede* invece di *Andromeda*.

<sup>747</sup> *Andromeda... vita*: nella mitologia greca, l'eroe Perseo salvò Andromeda da una morte orribile, legata a uno scoglio per essere divorata da un mostro marino, come punizione per la madre che si era vantata di essere più bella delle Nereidi.

<sup>748</sup> *a l'una, a l'altra Pisa*: la Pisa toscana e l'antica Pisa greca nel Peloponneso.

<sup>749</sup> *le Pierie in Delo*: Pierie, appellativo delle muse perché provenienti dalla Pieria, in Macedonia, oppure secondo altre versioni dal monte Piero, o perché figlie di un Piero re di Macedonia o perché vincitrici nel canto rispetto alle nove figlie di un altro re di nome Piero, poi tramutate in piche per punizione. Cfr. *Purg.* I, v. 11.



69

Vattene or va, di ricca lode al GIUSTO,  
aggiustator de' ribellanti ingiusti;  
gli squamosi ingoiar (perfido) è 'l gusto,  
siansi per l'onde o 'mpaludosi arbusti,  
ch'io celebrando il tuo valor vetusto  
dirò ch'in terra il cacciator tu fusti;  
e che di schiatta altissima d'Alcidi,  
di stinfalidi augei spogliasti i lidi.

70

Felice te, che oltrappassando a l'Alpe  
di rovereti onuste, e di dirupi,  
scopo d'unica fede Abile e Calpe,  
d'alti affari passasti a' desir cupi.  
Montagnoso camin tra zolle e talpe,  
tassi, volpi, cinghiali, istrici e lupi  
vedesti, al rimirar l'unico duce,  
entro il Tirreno mar, l'alto Polluce.

71

Il **gradivo** TOSCAN, d'Etruschi il GIOVE,  
ch'ha sei MONDI per ciel, per trono il MARE,  
a bellicose accinto eccelse prove,  
nacque barbara luna ad eclissare.  
Dove il fulmine suo tonando piove,  
verdeggianti nol pò lauro ammorzare;  
sasselo già lauro ottoman vicino,  
a 'ncenerir l'imperial domino.

**Gradivo, Marte così detto, per andar nelle  
guerre a grado, a grado, e non precipitoso**

72

Questi, d'Ausonia inusitato Atlante,  
sul dorso regge de' gran fatti il pondo  
e del giusto operar l'unico amante,  
d'alti consulti è l'Ocean profondo.  
Misero chi, per lui citarizante,

69

Vattene or va', di ricca lode al GIUSTO,  
ch'a FRANCHI impera in maestate assiso;  
quel magnanimo RE, quel grande Augusto,  
che qua ti trasse a portar gioia e riso.  
ch'io te mirando d'alte glorie onusto  
tutto attonito i' son, tutto conquiso;  
e sol dirò che germe tu d'Alcidi,  
di stinfalidi augei<sup>750</sup> spogliasti i lidi.

70<sup>751</sup>

Felice te, che trappassando l'Alpe  
di rovereti onusta, e di dirupi,  
fosti a principi grandi Abile e Calpe,<sup>752</sup>  
arcani a terminar d'affari cupi.  
Dirupato camino infra le talpe,  
tra cinghiali setosi e crudi lupi  
varcasti, ad inchinar l'inclito DUCE,  
terror del Trace e d'ogni mar Poluce.<sup>753</sup>

71

Il tonante toscan, d'Etruschi il Giove,<sup>754</sup>  
che sei mondi<sup>755</sup> ha per ciel, per trono il mare,  
accinto sempre a bellicose prove,  
ed il barbaro Trace a funestare.  
Dove il fulmine suo tonando piove,  
l'Ottomanico il sa, se per spavento  
a la sua luna impallidi l'argento.<sup>756</sup>

72

Questo, d'Ausonia<sup>757</sup> poderoso Atlante,  
sul dorso regge de l'Etruria il pondo  
e de la bella Astrea devoto amante,  
congiunge a l'operar saver profondo.  
Misero chi per lui lode bastante

<sup>750</sup> *stinfalidi augei*: uccelli antropofagi presso la palude vicino alla città di Stinfalo in Arcadia, uccisi da Eracle, l'Alcide.

<sup>751</sup> Nel manoscritto si trova *uninca* invece di *unica*.

<sup>752</sup> *Abile e Calpe*: le due colonne d'Ercole, rispettivamente in territorio africano ed europeo, indicando i confini del mondo antico conosciuto.

<sup>753</sup> *terror del Trace e d'ogni mar Poluce*: Ferdinando II di Toscana, nemico dei Turchi; Polluce era uno dei due Dioscuri, entrambi Argonauti.

<sup>754</sup> *il tonante toscan // (ms.) il gradivo toscan*: Ferdinando viene chiamato con un titolo divino: *gradivo* è attributo di Marte, di etimologia incerta (forse condivisa con *gradus*, 'passo', e *gradi*, 'camminare avanti, avanzare'), mentre *tonante* è più propriamente appellativo di Giove.

<sup>755</sup> *che sei mondi ha per ciel, per trono il mare*: riferimento allo stemma mediceo (cfr. supra) e alle vittorie per mare contro i Turchi.

<sup>756</sup> *a la sua luna impallidi l'argento*: la mezza luna era simbolo dei Turchi.

<sup>757</sup> *l'Ausonia*: terra degli Ausoni, antico popolo italico; fuor di metafora, l'Italia.

stima a tant' uopo metro aver secondo;  
entro fiamme novelle, edonte nove,  
fatto Encelado il vedi in faccia a Giove.

73

I favi d'Ibla, i zuccheri di canna,  
dal calamo stillar dolci desio,  
e 'n su foglio di nettare e di manna  
il dolce risonar MEDICEO pio:  
ma timor non di Giove il cor m'affanna,  
ch'umiliato a scopo tal m'invio;  
sol m'addoglia ch'EROE melifluo tanto,  
se l'amareggi, innamorito il canto.

74

Per lastricata via de le sue glorie  
corre la Fama, e d'Atalanta ha 'l piede;  
agli annali gemmati, a l'auree istorie  
l'occhiuta aralda ammutolita or cede.  
Di quegli AVI inchinati a le memorie  
anelando, le supera e precede;  
né val ch'Alcide a l'ottomana serpe  
lo rimbombin le cetre e 'l canti Euterpe.

75

Regge clava di croce, a l'Idra infesta  
capi a schiacciar, ad atterrarla esangue;  
quindi Alcide di Dio, la stigia testa  
settennaria recide all'orid'angue.  
Sempre l'anima al Ciel lince ognor desta,  
vigila in pro di ciaschedun che langue;  
parturillo Pietate in sen dei FIORI,  
ebbe nettare in latte, in cuna i cori.

76

Cercar dal tronco o mendicar dagli avi  
non si dà, per insolito splendore;  
troppo de' primi il sol, troppo l'aggravi,  
propagine a scrutar di suo fulgore.  
Le smisurate machine di navi  
riportar di principio umil l'onore;  
e di Babelli a contrastar con l'etra  
fu già principio fral povera pietra.

credesse aver e palesarla al mondo:  
fulminato cadrebbe in fogge nove  
quasi superbo Encelado da Giove.

73

I favi d'Ibla, i zuccheri di canna,  
distillar per inchiostri or ben desio  
ed in fogli di nettare e di manna  
intesser lodi de l'Etruria al dio.  
Qui la mente vacilla, il cor s'affanna,  
ché miro aperto il precipizio mio,  
e veggio ancor ch'EROE dolce cotanto  
l'amareggia la cetra, offende il canto.

74<sup>758</sup>

Per lastricata via de le sue glorie  
corre l'Onore, ed ingemmato ha 'l piede;  
e le glorie degli AVI, in chiare istorie  
fa note al mondo, con eterna fede.  
Narra del Gran FERNANDO alte memorie\*  
a cui ciascuno eroe s'inchina e cede;  
che sia un Alcide a l'ottomana serpe  
canta la Fama, e l'accompagna Euterpe.

75

Con la croce vermiglia, a l'Idra infesta  
vago è di trar l'avelenato sangue;  
e già qual altro Alcide ogni sua testa  
schiaccia e recide al formidabil angue.  
Con amoroso piè, con mano presta  
corre in pro di ciascun che afflito langue  
parturillo Pietate in grembo ai FIORI,  
nettare in latte fu, la cuna i cori.

76<sup>759</sup>

Cercar dal tronco o 'nvestigat dagli avi  
non dèe FERNANDO a mendicar splendore;  
ché quasi novo sole offese pravi,  
fannosi a lui, nel ricercare ardore.  
Gli smisurati in mare abeti gravi  
ebbero ben d'umil principio onore  
e la gran torre che pugnò con l'etra<sup>760</sup>  
fu già principio fral povera pietra.

<sup>758</sup> (ms.) *Fama... occhiuta*: la Fama nell'immaginario mitologico era dotata di innumerevoli occhi.

(ms.) *e d'Atalanta ha 'l piede*: nella mitologia greca Atalanta, figlia del re Iaso d'Arcadia, era dedita solo alla caccia e, per liberarsi dei pretendenti, mise le proprie nozze in palio a una gara di corsa, in cui la fanciulla eccelleva; ma la gara fu vinta da Ippomene (o Melanione), che la fece rallentare distraendola con il lasciar cadere a terra i pomi d'oro (provenienti dal giardino delle Esperidi), dono di Atena.

<sup>759</sup> Nel manoscritto si trova *aggarvi* invece di *aggravi*.

<sup>760</sup> *la gran torre che pugnò con l'etra*: la biblica torre di Babele.

77

Da poca scaturigine o zampilli  
nacque Rodano, Ren, Tigre, Istro e Tana;  
e da Lilla vezzosa e vaga Filli,  
tal che d'eroe tien maestà soprana.  
Or s'avien che qual sole alto sfavilli  
il MONARCA toscan, d'anima sana,  
si dilatta in se stesso e si profonda,  
ed al rapido suo cede ogni sponda.

78

Non lidio o babilonico trapunto  
entro verde stagion, vetero d'anni  
orna FERNANDO, in santità congiunto:  
ma di candor, che lordità non danni.  
De la Fama in su l'ali agile assunto  
Lete a solcar, tarpando al Tempo i vanni,  
miracolo de' poli, a' poli il tragge;  
non stampa orma celeste umili piagge.

79

Questi l'onda a solcar tirrena, armato  
di santissima croce, onor vermiglio,  
com'ha 'l petto di croce invermigliato,  
sparger sangue per Cristo, ei dà di piglio.  
Tutto 'l mar co' suo' legni ha spaventato;  
tutto trepida il Trace in iscompiglio,  
e desia per sottrar suo' pini a l'onte  
asciutta valle il mar, pietroso monte.

80

D'alta RELIGION capo di cui  
STEFANO fu, seguitator DI Cristo,  
i tanti CAVALLIER figli di lui  
quelli il Barbaro sono a render tristo.  
Forsennato Macon grida: «Per vui  
ho 'l fin di vano insuperbir previsto;  
s'a voi mia tomba il diroccar s'aspetta,  
TOMBA di Cristo a sublimarne eletta».

77

Da poca scaturigine o zampilli  
nacque il Rodano, il Ren, l'Istro e la Tana;<sup>761</sup>  
così d'abbietta forosetta Filli,<sup>762</sup>  
nasce talor d'eroi stirpe sovrana.  
Fernando no, che 'l proprio vanto aprilli  
l'adito a l'imperar la gran Toscana,  
nacque grande in se stesso, alto al domino  
era vasto ocean, benché bambino.

78

Non lidio o babilonico trapunto  
nel più bello spuntar de' suoi verdi anni  
veste FERNANDO, in santità congiunto:  
ma d'angeliche spoglie e 'ntatti panni.  
Calcato già d'eternitate il punto,  
porta guerra a le Parche, a Lete affanni,  
e con destra possente e braccio forte  
abbatte il Tempo e fulmina la Morte.

79

Questi l'onda a solcar tirrena, armato  
di santissima croce, onor vermiglio,  
com'ha 'l petto di porpora adornato,  
sparger sangue per Cristo, arde nel ciglio.  
Tutto il mar co' suo' pini ha spaventato;  
tutti i barbari pone in iscompiglio,  
e per sottrar suo' legni il Trace a l'onte  
brama che i mari fieno e valle e monte.

80

Di gran RELIGION capo di cui  
Stefano fu, gran martire di Cristo,<sup>763</sup>  
i cavalieri suoi figli di lui  
rendono il Turco ognor misero e tristo.  
Forsennato Macon<sup>764</sup> grida: «Per vui  
ho bene il poter mio vano previsto;  
e che a la Tomba di Giesù s'aspetta,  
far de la TOMBA mia giusta vendetta».

81

Nella città che dominò già il mondo  
non men che Roma e che la dotta Atene,  
gran tempio s'erge al ciel, tempio fecondo  
ch'alte grazie dal Ciel per lui s'ottiene.

<sup>761</sup> *il Rodano, il Ren, l'Istro e la Tana*: grandi fiumi europei i primi due, in Asia Minore l'Istro e africano il Tana.

<sup>762</sup> *così d'abbietta forosetta Filli* // (ms.) *e da Lilla vezzosa e vaga Filli*: Filli e Lilla sono tipicamente nomi pastorali di ninfe, cfr. *Adone* I e IX; Lilla è nominata anche all'altezza dell'*Olivastro* 1642, XII, 47.

<sup>763</sup> *Stefano fu, gran martire di Cristo*: Stefano fu il primo martire della Chiesa cristiana.

<sup>764</sup> *Macon*: italianizzazione di Maometto.

ALFEA fu detta, ed ora il grave pondo  
l'Atlante MEDICEO di lei sostiene,  
acquistolla il gran COSMO, ed ora è sede  
dei cavalier di CRISTO, ed di sua FEDE.<sup>765</sup>

82

E quinci, ad onta de la frigia luna,<sup>766</sup>  
vermiglia CROCE al ciel volge inalzata;  
spiega barbare insegne e palme aduna  
ov'è gran mole, a STEFANO sacrata;<sup>767</sup>  
videlo il Cielo già MARTIRE in cuna,  
e la CHIAVE dei Cieli a lui fu data,  
fu guerriero fedel di GIESÙ CRISTO,  
fè de la terra e poi del Cielo acquisto.

83

E se già crudo acciar, rigida mano,  
il tuo capo recise, o gran Costante,<sup>768</sup>  
or ti mostra leon ch'a brano a brano  
strage vuol far di Lestrigon sprezzante.<sup>769</sup>  
Già celeste assemblea voler sovrano,  
vuol ch'a te cada il frigio arcier davante,  
e la CROCE con spada in Ciel temprata  
vendicar contra barbaro pirata.

84

Corron di par la penitenza e 'l fallo  
oggi eusinica in voi gente crudele;<sup>770</sup>  
e ben l'etrusco abete, il guerrier sallo,  
su l'onde al dispiegarne e CROCI e vele.  
Ampio avello non sol che cupo vallo,  
l'Egeo, d'estinto popolo infedele  
il fieto<sup>771</sup> messaggier turba e confonde,  
il punico terren, del mar le sponde.

85

Stillare i meli e scaturire i favi  
sentomi al cor, qualora, Alfea, ti miro;  
parmi veder su le dorate travi  
le insegne appese e i gran trofei di Ciro,<sup>772</sup>

---

<sup>765</sup> *Alfea fu detta*: Pisa, così chiamata dalla propria origine greca. In questi versi si parla dell'ordine dei Cavalieri di S. Stefano, fondato da Cosimo I de' Medici, con sede appunto a Pisa.

<sup>766</sup> *frigia luna*: fuor di metafora, i Turchi.

<sup>767</sup> *ov'è gran mole, a Stefano sacrata*: la chiesa di S. Stefano dei Cavalieri, a Pisa.

<sup>768</sup> *o gran Costante*: forse Ferdinando II viene paragonato all'imperatore romano Costante I, noto con il titolo *Maximus Victor ac Triumphator*, e ancora in prima in particolare chiamato *Sarmaticus maximus* per la sua vittoria sui barbari Sarmati nel 338.

<sup>769</sup> *strage vuol far di Lestrigon sprezzante*: Lestrigoni, popolo di giganti antropofagi (*Odissea X*), qui fuor di metafora la minaccia turca.

<sup>770</sup> *oggi eusinica in voi gente crudele*: forse eusinica significa 'orientale', indicando il bacino eusinico del Mar morto.

<sup>771</sup> *Fieto*: 'fiatoso'.

e che tu spieghi ognor di vinte navi  
gloriosi vessilli a l'aure in giro;  
arme ingemmate tolte al tracio Marte,<sup>773</sup>  
che omai del nome tuo s'empion le carte.

86

Di STEFANO qualora al tempio avante  
le dipinte vagar rimiro insegne,  
parmi giardin di colorate piante,  
ove la reggia sua Zefiro tegne.  
O quelle di Lucifero pugnante,<sup>774</sup>  
ch'a tergo in Ciel lasciò per opre indegne;  
che ben queste quaggiù n'additan quelle,  
s'ambe son di falangi a Dio rebelle.

87

Alfea, non ti lagnar, godi fastosa,  
s'ora per scettro d'or la Croce stringi;<sup>775</sup>  
già 'n terra fosti a l'imperar famosa,  
le tue glorie nel Cielo oggi dipingi.  
Alfea, qual altro Alfeo ch'onda amorosa<sup>776</sup>  
dolce sostiene in mar, tu pur t'accingi  
scorrer meliflua ognor con gloria rara  
entro il barbaro mar d'onda sì amara.

88

Poco era un mondo al tuo dominio eguale,  
di cotanti però fondi l'acquisto;  
devea solo un'Alfea qui trionfale  
scemicircule lune alzar per CRISTO.  
Io le vidi, io ne piansi, a la fatale  
dignità di FERNANDO, al gran conquisto,<sup>777</sup>  
mentre EROE fondatore in sacri ammanti  
se 'l conducean suoi cavalieri erranti.

89

Passeggia pur con socco d'or non solo,<sup>778</sup>  
ma in coturno di stelle il gran teatro  
di quaggiù, distruttrice in faccia al polo,  
di quel candido Arcer,<sup>779</sup> di quel tutt'atro.

---

<sup>772</sup> *le insegne appese e i gran trofei di Ciro*: Ciro sempre preso a metafora di sovrano di una grande e minacciosa popolazione orientale, quale fu l'impero persiano.

<sup>773</sup> *al tracio Marte*: sempre i Turchi, per doppia metonimia.

<sup>774</sup> *quelle di Lucifero pugnante*: Lucifero in cielo, come i Turchi in terra, si era ribellato al Dio cristiano.

<sup>775</sup> Nella stampa si trova scritto *stingi* per *stringi*.

<sup>776</sup> *qual altro Alfeo ch'onda amorosa*: divinità minore figlia del dio Oceano, personificazione del fiume Alfeo nel Peloponneso.

<sup>777</sup> *dignità di Ferdinando... eroe fondatore in sacri ammanti*: sempre i Cavalieri di S. Stefano, che dopo Cosimo I rimasero di collazione della casa granducale di Toscana.

<sup>778</sup> *Passeggia pur con socco d'or non solo; / ma in coturno di stelle il gran teatro*: il socco era la calzatura tipica degli attori comici, il coturno dei tragici.

<sup>779</sup> Nella stampa è scritto *arcter* per *arcier*.

92

Vorrei più dir; ma qual suol resupino  
che 'n dolce sonno il favellar gli è tolto  
mentre oppressone il cor langue meschino,  
né favellar pò al favellar rivolto.  
Tal lentandone il libero domino,  
mentr'ho lo spirto al celebrar rivolto,  
soprafatto da eroe unico al pondo,  
taccio mutolo più che 'n dir più abondo.

Odilo già d'error pagato il nolo,  
dir: "Qual rabbido cane ululo e latro,  
se DESTRIER opra son", dir si compiace,  
"de' metalli rapiti al fiero Trace".

90

L'Eternitate in sen godi degli anni,  
delubro sacro, Alfea celestiale;  
s'ornan gli angeli ognor gli eterei scanni,  
il cavallier voi d'adornar sol vale.  
S'a stelle, s luna, a sol spiegate i vanni,  
luce a fruire a' vostri pregi eguale;  
gite; e godrete u' Stefano s'adora  
di Macon, Luna, Sol, Stelle, Iri,<sup>780</sup> Aurora.

91

Ambe intanto godete o voi, ch'al cielo  
machine eccelse l'alte fronti alzate;  
de le purpuree CROCI al caldo al gielo  
l'adorato da voi segno spiegate.  
Curiose vicende in santo zelo  
sacre moli in su l'ARNO oggi alternate;  
e mentre<sup>781</sup> ad uopo tal valor s'impetra,  
veggo i Protei<sup>782</sup> per voi quindi aver l'Etra.

92

Vorrei più dir; ma qual suol resupino  
che 'n dolce sonno il favellar gli è tolto  
mentre oppresso n'è il cor langue meschino,  
né favellar pò al favellar rivolto.  
Tal lentandone il libero domino,  
mentr'ho lo spirto al celebrar disciolto,  
soprafatto da onor unico al pondo,  
taccio mutolo più che 'n dir più abondo.

93

Ma che tacer, quando più a fren lentato  
favellar qui deggiam d'opre sublimi?  
Altro d'immenso onor trofeo t'è dato  
goder, Fernando, in questi onor tuoi primi.  
Prestami, Apollo, tu plettro accordato,  
inspirami il furore infra questi limi  
lochi di mondo, ond'or possa canoro  
basso stil meritare eccelso alloro.

94

Tu de la serie MEDICEA rampollo,

<sup>780</sup> *Iri*: Iride, messaggera degli dei, personificazione dell'arcobaleno.

<sup>781</sup> Nella stampa si trova scritto *menntre* invece di *mentre*.

<sup>782</sup> *i Protei*: Proteo, nella mitologia marina, è una divinità marina in grado di mutare forma a piacimento.

95

Di gran ROVERE d'OR questi il CULTORE,  
più d'Esperidi gode i frutti aurati;  
vero Alcide di nome e di valore,  
mira i capi lernei d'angue schiacciati.

Fu di pianta simil Giove amatore,  
perché (Giove terren) fossero amati  
dal TOSCAN questi rami e queste frondi,  
perché di frutti d'or fosser fecondi.

**Giove amò la quercia**

96

Già d'Epiro que' popoli saputi  
presagian l'avvenir da simil fronda;  
e ben con vaticini alti e devuti,  
Ferdinando al predir quercia ha seconda,  
che saggio fu, **que' giorni preveduti**,  
che trar devea de l'Arno in su la sponda  
COLEI che, nata infra le QUERCIE e 'l mare,  
devea prole immortal propaginare.

**I popoli d'Epiro prendevano gli oracoli dalle  
frondi di quercia. &.**

97

Di **durabilità** simbolo egregio  
fu la ROVERE, al Ciel pianta gradita;  
se medolla non ha, fu privilegio  
ch'annosa robustezza ognor ci addita;  
gloria di lei, che d'ogni quercia il pregio  
scopre d'anni goder serie infinita;  
per propagar l'alta MEDICEA PROLE,  
a gareggiar d'eternità col sole.

anzi frutto maggior de le tue piante,  
d'alte glorie non mai fatto satollo,  
ti traboccan gli onor le Grazie avante.  
Bramo a te di salir, temo il tracollo,  
perché lena non ho, l'ala è mancante;  
ma in seguendo de l'aquila il costume,  
purché ne godan gli occhi, ardan le piume.

95<sup>783</sup>

Di gran ROVERE d'or questi il cultore,<sup>784</sup>  
più d'Esperide gode i frutti aurati;<sup>785</sup>  
d'ogni libico drago atterratore,<sup>786</sup>  
i dolcissimi a lui CIBI ha serbati.  
Fu di pianta simil Giove amatore,<sup>787</sup>  
onde (Giove terren<sup>788</sup>) fossero amati  
dal GRAN DUCE tai rami e cotai frondi,  
perché di FRUTTI d'OR fosser fecondi.

96<sup>789</sup>

Già d'Epiro que' popoli saputi  
presagian l'avvenir da simil fronda;  
e ben con vaticini alti e devuti,  
Ferdinando al predir quercia ha seconda,  
che saggio fu, que' giorni preveduti,  
che trar devea de l'Arno in su la sponda  
colei che, nata infra le quercie e 'l mare,<sup>790</sup>  
devea PROLE immortal propaginare.

97

Di durabilità simbolo egregio<sup>791</sup>  
fu la ROVERE, al Ciel pianta gradita;  
se medolla non ha, fu privilegio  
ch'annosa robustezza ognor ci addita;  
gloria di lei, che d'ogni quercia il pregio  
scopre d'anni goder serie infinita;  
per propagar l'alta MEDICEA PROLE,  
a gareggiar d'eternità col sole.

<sup>783</sup> (ms.) *capi lernei d'angue*: le teste dell'Idra di Lerna

<sup>784</sup> *Di gran rovere d'or questi il cultore*: moglie di Ferdinando II di Toscana è Vittoria della Rovere.

<sup>785</sup> *più d'Esperide gode i frutti aurati*: nel giardino delle Esperidi, figlie della Notte e di Erebo, crescevano alberi di mele d'oro.

<sup>786</sup> *libico drago*: fuor di metafora, sempre i Turchi (per sineddoche libici).

<sup>787</sup> *Fu di pianta simil Giove amatore*: la quercia era pianta sacra a Zeus, con un famoso oracolo incentrato sul culto di una quercia sacra a Dodona, in Epiro.

<sup>788</sup> Nella stampa si trova scritto *tetren* invece di *terren*.

<sup>789</sup> La nota marginale è chiusa da un segno di difficile interpretazione, forse per indicare la fine della nota; qui per rendere la cosa si scrive il simbolo &.

<sup>790</sup> *colei che, nata infra le quercie e 'l mare*: Vittoria della Rovere, nata nella costiera Pesaro nel 1622.

<sup>791</sup> *Di durabilità simbolo egregio / fu la ROVERE*: la quercia è un albero di grande longevità.

### Quercia simbolo di lunga età

98

La fronte già di verde QUERCIA ornava  
(più di corona d'or fregio gradito)  
**colui che 'n campo il cittadin salvava**  
da morte, difensor non avvilito.  
E qui d'ebano il crin s' inanellava  
d'aurea QUERCIA, de l'Arno in sul bel lito,  
a COLEI ch'agli ETRUSCHI in dar VITTORIA  
da monti scese ad innalzar sua gloria.

**Di corona di quercia s'incoronava chi salva in  
guerra la vita ad un cittadino**

99

Gloria fragile no, gloria che'eterna  
fra l'imagini è già stellificata;  
sol di quercia alta dote è sempiterna,  
ch'eternità simil pura ci ha data.  
Poich'alorch'arde Sirio o l'Orsa verna  
disdegnando rigor diede giornata;  
che **cotanto all'ingiù radici fonda,**  
quanto in piano alza rami o 'n erta sponda.

**La quercia tanto profonda le radici quanto rami  
eminenti porta.**

100

Pallida **oliva** a verde quercia intorta  
simboleggiane l'ira in pace accolta;  
e la QUERCIA PISAUREA oggi ritorta  
agli ulivi di **Tussia** alto s'ascolta  
dirci ch'unqua non fia che faccia smorta  
veggasi tra consorti in ira stolta  
poiché la **viriplaca** in bando gita,

98

La fronte già di verde QUERCIA ornava  
(più di corona d'or fregio gradito)  
colui che 'n campo il cittadin sottrava<sup>792</sup>  
da morte, difensor sempre agguerrito.  
E qui d'ebano il crin s' inanellava  
d'aurea QUERCIA, de l'Arno in sul bel lito,  
a colei ch'agli Etruschi in dar Vittoria<sup>793</sup>  
da MONTI scese ad innalzar sua gloria.

99<sup>794</sup>

Gloria fragile no, gloria superna  
fra le imagini in ciel già collocata;  
sol di quercia alta dote, e sempiterna,  
ch'eternità simil pura ci ha data.  
Soffi pure Aquilon, sempre s'eterna  
imperante sua forza, a' venti usata;  
se cotanto all'ingiù radici fonda,  
quanto in piano alza i rami o n' erta sponda.

100

Pallida oliva a verde QUERCIA intorta<sup>795</sup>  
simboleggiane l'ira in pace accolta;  
e la QUERCIA PISAUREA oggi ritorta  
a L'OLIVA di TUSCIA alto s'ascolta<sup>796</sup>  
dirci ch'unqua non fia che faccia smorta  
veggasi tra CONSORTI in ira stolta;  
poiché la viriplaca<sup>797</sup> in bando gita,

<sup>792</sup> *colui che 'n campo il cittadin sottrava*: la quercia «fu consecrata a Giove dagli antichi, che ne' primi tempi si mantennero del suo frutto. Conciosia che a Giove sta il nutrì gli uomini da lui prodotti al mondo e governarli; per questo coronavano le statue di Giove di quercia, quasi che ciò fosse segno di vita data da Giove a mortali. Di qui era che i Romani davano la corona di quercia a chi avesse in guerra difeso da morte un cittadino, volendo dare a colui che fu cagione altrui di vivere l'insegna della vita», J. SANNAZZARO, *Le opere volgari di M. Sanazzaro cavaliere napoletano; cioè l'Arcadia, alla sua vera lezione restituita, colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino, e del Massarengo; Le rime, arricchite di molti componimenti, tratti da codici mss. ed impressi; e Le lettere, novellamente aggiunte ... dal dottor Gio. Antonio Volpi, e da Gaetano di lui fratello*, Padova, Giuseppe Comino, 1723, p. 8v.

<sup>793</sup> *a colei ch'agli Etruschi in dar vittoria / da monti scese ad innalzar sua gloria*: dalla stirpe di Guidobaldo da Montefeltro (vd. più avanti), che adottò Francesco Maria I Della Rovere, discendeva Vittoria della Rovere.

<sup>794</sup> (ms.) *Poich'alorch'arde Sirio o l'Orsa verna*: Sirio è una stella che fa parte del Triangolo Invernale nell'emisfero boreale; l'Orsa Maggiore è una costellazione invernale.

<sup>795</sup> *Pallida oliva a verde QUERCIA intorta / simboleggiane l'ira in pace accolta*: da un punto di vista botanico, la quercia e l'ulivo non possono crescere insieme nello stesso terreno, cfr. G. V. SODERINI, *Trattato degli arbori di Giovanvittorio Soderini*, parte I, Firenze, Stamperia del Giglio, 1817, p. 105: «la quercia inimica si l'ulivo che posti in una fossa s'annoiano a morte».

<sup>796</sup> *e la QUERCIA PISAUREA oggi ritorta / a L'OLIVA di TUSCIA...*: Vittoria della Rovere, nata a Pesaro nel 1622, e Ferdinando II granduca di Toscana.



la viriplaca lor, pace è 'nfinita.

**Oliva intrecciata con quercia, simbolo dell'ira  
acquatata, nemica l'oliva della quercia**

**Tussia, la Toscana, al l. tus, incenso, per li gran  
sacrifici che in essa si facevano**

**Viriplaca, dea infra' Romani che i litigi maritali  
accomodava.**

101

Perché non ceda al secol d'oro il nostro,  
quest'aurea PIANTA fecondolla il Cielo;  
vilissimo a innaffiarla è questo inchiostro,  
VIRGULTO già del GUIDOBALDO stelo.  
Qui vergando le pagini il dimostro,  
onde affliggomi lasso, al ciel mi celo,  
s'anco il mastro d'Atene di Stagira  
a tant'uopo di lode il piè ritira».

102

S'accommiatano quinci i duo famosi  
per ferro marzial, per aurea penna;  
lasciar desian que' labirinti algosi,  
e sfavillano (in sen de l'acque) un enna.  
Tra schierati barconi, ed oziosi,  
un ne sceglie al vagar lieve qual penna,  
assembrandoli un tumido salone,  
a contesa di palla e di pallone.

103

Dal lacunoso pelago putente  
d'umida canna e 'nfracidita erbaccia,  
spelagato quest'omo arcisapiente,  
tutto è cor, tutto piede e tutto braccia.  
Operoso è così rapidamente,  
ch'a Felsina di gir desio sel caccia;  
l'aer lascia nebbioso e l'acque nere;  
barca ottiene in caval, nauta in postiere.

la viriplaca LOR, pace è 'nfinita.

101

Perché non ceda al secol d'oro il nostro,  
quest'aurea PIANTA fecondolla il Cielo;  
vilissimo a innaffiarla è questo inchiostro,  
VIRGULTO già del GUIDOBALDO stelo.  
Qui vergando le pagini il dimostro,  
onde affliggomi lasso, al ciel mi celo,  
s'anco il mastro d'Atene e di Stagira<sup>798</sup>  
a tant'uopo di lode il piè ritira».

102<sup>799</sup>

S'accommiatano quinci i duo famosi<sup>800</sup>  
per ferro marzial, per aurea penna;  
lasciar desian que' labirinti algosi,  
e sfavillano in sen de l'acque un Enna.  
Tra schierati barconi, ed oziosi,  
di sceglierne il più lieve or ben n'accenna.  
assembrandoli un tumido salone,  
a contesa di palla e di pallone.

103

Dal lacunoso pelago putente  
d'umida canna e 'nfracidita erbaccia,  
trattosi fuor, quest'unico sapiente,  
di Felsina desia girsene in traccia;  
sdegnando mensa in osteria sedente,  
in piè si ciba, e l'appetito scaccia;  
lasciando poi quell'umide riviere,  
barca ottiene in caval, nauta in postiere.

104

Impadulare or più costui non brama,  
spelagato<sup>801</sup> dal pelago fangoso,  
tutto d'acque e di loto intriso esclama,  
immacchiar più fra canne è pensieroso.  
Pallida ha immagine ancor, per quella trama  
pel sandalo piccin, che 'l fea doglioso  
stimandosi egli dir: «Fra l'erbe e 'l loto

<sup>797</sup> *Viriplaca*: attributo di Giunone in quanto protettrice dell'armonia coniugale, 'che placa l'ira dell'uomo'.

<sup>798</sup> *il mastro d'Atene di Stagira*: il filosofo Aristotele, nato a Stagira a inizio IV secolo a.C.

<sup>799</sup> Nel manoscritto è scritto *auera* invece di *aurea*.

<sup>800</sup> *i duo famosi*: Mascherino e Olivastro.

<sup>801</sup> *Spelagato*: 'uscito fuori dal lago', neologismo. Cfr. 103 (ms.).

105

Quanto seco traea quest'uom togato,  
di perizia perfetta e d'occhio aperto,  
di senettute al precettor bramato,  
per girne ha pronto già barca e coperto.  
Com'in fantilitade il letterato  
fosse, festeggia al basso loco, a l'erto  
di quel barcon, quasi entro gabbia augello,  
ch'ognor privo di suon fa saltarello.

106

Fra mill'arbori qui fogliuti, ombrosi,  
per fiumicel, che torbido t'alletta,  
ritto scorri per Cillari focosi,  
che per Cillari sol fugi saetta.  
Diletto è 'l gioir, se i prati erbosi  
d'ogn'intorno vagheggi in fuga eletta;  
colli, monti rimiri, e 'ncontri mille  
ricchi palagi ed opulenti ville.

107

T'attraversan la via placide al volo  
tortore vaghe e merule vivaci;  
miri il terzuol che sollevato al polo  
d'augelletti desia prede fugaci.  
Odi in un come dolce il luscignuolo  
formi gorgheggiator note loquaci,  
invitando la flebile compagna  
vezzosa a rallegrar colle e campagna.

108

Passa vari sostegni al gorgoglio,  
anzi al fremito d'acque inabissanti;  
tutto chiuso colà rivolto a Dio  
implorava del Ciel martiri e santi.  
Solcato poi del picciol Reno il rio,  
a la Grada pervien fausto davanti,  
loco d'un muro altissimo e gradito,  
tutto d'ellere folte ancor guernito.

109

Là per vorago fluviale e verde,  
cui di ferri ha serrame incrocicchiato,

verro m'attomba or qui rigida Cloto»<sup>802</sup>.

105

Quanto seco traea quest'uom togato,  
di perizia perfetta e d'occhio aperto,  
di senettute al precettor bramato,  
per girne ha pronto già barca e coperto.  
Com'in fantilitade il letterato  
fosse, festeggia al basso loco, a l'erto  
di quel barcon, quasi entro gabbia augello,  
ch'ognor privo di suon fa saltarello.

106

Fra mill'arbori or qui fogliuti, ombrosi,  
per fiumicel che torbido t'alletta,  
colà trattan gli abeti i generosi  
cavalli, al viaggiar fatti saetta.  
Diletto è 'l gioir, se i prati erbosi  
d'ogn'intorno vagheggi in fuga eletta;  
colli, monti rimiri, e 'ncontri mille  
ricchi palagi ed opulenti ville.

107

T'attraversan la via placide al volo  
tortore vaghe e merule<sup>803</sup> vivaci;  
miri il terzuol che sollevato al Polo  
d'augelletti desia prede fugaci.  
Odi in un come dolce il luscignuolo  
formi gorgheggiator note loquaci,  
invitando la flebile compagna  
vezzosa a rallegrar colle e campagna.

108

Passa vari sostegni al gorgoglio,  
anzi al fremito d'acque inabissanti;  
tutto<sup>804</sup> chiuso colà rivolto a Dio  
implorava del Ciel martiri e santi.  
De l'italico Ren solcato il rio,  
a la Grada<sup>805</sup> pervien fausto davanti,  
loco d'un muro altissimo e gradito,  
tutto d'edere folte ancor guernito.

109

Là per vorago fluviale e verde,  
cui di ferri ha serrame incrocicchiato,

<sup>802</sup> *Cloto*: una delle tre Parche.

<sup>803</sup> *Merule*: merli.

<sup>804</sup> Nella stampa è scritto *tutro* invece di *tutto*.

<sup>805</sup> *la Grada*: lett. 'la grata', una ferriata che veniva abbassata o alzata all'occorrenza: serviva a filtrare l'acqua e difendere l'ingresso in città via fiume. Cfr. <http://www.originebologna.com/home/mura-della-citta-wip/la-grada>.

là 've l'acque al vagar l'opra disperde,  
entro Felsina sua varco ha beato.  
Qui di tempo un sol attomo non perde  
il venerando a venerar serbato;  
vecchio al volto Saturno, al grato Giove,  
Apollo al plettro, ad armonia sel move.

110

Si sbarca Olivastro, e 'l suo fardello  
de' Bastagi a l'Anteo sul dorso addata;  
del peregrin giunto al venale ostello,  
da chi scorta gli fu, ei s'accommiata.  
Vago poi d'apparir tumido e snello,  
nera veste prepara, e profumata,  
pronto a l'orto di girne al Citerone,  
dove sta l'ammirabile Anfione.

**Bastagio facchino l. baiulus**

111

Or mentre tutto placido, allestito  
il viator di rassettarsi ha gusto,  
assembrandone al Reno un Galba, un Tito,  
nonché 'n Pindo un Caligola, un Augusto,  
di tal timpano al suono isbalordito,  
respira tu, ché 'l respirar t'è giusto;  
poscia a cose fantastiche e novelle  
avrò plettro miglior, più amiche stelle.

FINE DEL SECONDO CANTO

là 've l'acque al vagar l'opra disperde,  
entro Felsina sua varco ha beato.  
Di tempo attomo sol egli non perde  
il venerando a venerar serbato;  
vecchio al volto Saturno, al grato Giove,  
Apollo al plettro, ad armonia se 'l move.

110

Si sbarca Olivastro, e 'l suo fardello  
de' Bastagi a l'Anteo<sup>806</sup> soma fa grata;  
del peregrin giunto al venale ostello,  
da chi scorta gli fu, ei s'accommiata.  
Vago poi d'apparir tumido e snello,  
nera veste prepara, e profumata,  
pronto a l'orto di girne al Citerone,  
dove sta l'ammirabile Anfione.

111

Or mentre tutto placido, allestito,  
il viator di rassettarsi ha gusto,  
assembrandone al Reno un Galba, un Tito,<sup>807</sup>  
non che 'n Pindo entro porpore un Augusto,  
di tal timpano al suono isbalordito,  
respira tu, ché 'l respirar t'è giusto;<sup>808</sup>  
poscia a cose fantastiche e novelle<sup>809</sup>  
avrò plettro miglior, più amiche stelle.

IL FINE DEL SECONDO CANTO

<sup>806</sup> *de' bastagi a l'Anteo soma fa grata*: bastagi sta per 'facchini', Anteo era il gigante su cui cfr. *supra*.

<sup>807</sup> *un Galba, un Tito, / ... entro porpore un Augusto*: serie di imperatori romani.

<sup>808</sup> *respira tu, ché 'l respirar t'è giusto*: l'invito a prendere respiro a fine canto (vd. anche canto VIII) si riscontra anche in altri scritti di Andreini, come *La Tecla* o il *Cristo sofferente*, sempre a mo' di chiusura.

<sup>809</sup> *cose fantastiche e novelle*: ancora una volta Andreini sottolinea, come all'inizio, la peculiarità 'stravagante' e perciò 'fantastica', tutta barocca, dell'*Olivastro*.

*Fiori celesti - 1637*

FIORI CELESTI  
Lirico e divoto componimento  
All'illustrissimo ed eccellentissimo Principe  
Ippolito Estense

Giovan Battista Andreini

Illustrissimo ed eccellentissimo Principe,  
non avendo in Elicona<sup>810</sup> le Muse, illustrissimo ed eccellentissimo mio signore, spirito acceso nell'accordare le cetre lascive a sacri concenti, dovrà l'Eccellenza Vostra ricever questi miei d'ogni sonorità pindarica manchevoli. Ma perch'ella stessa mecenate d'Iddio più gode nel seno di stringere le spine di Cristo che le rose di Ciprigna, disornato e disodorato anch'io, d'ogni ornamento e d'ogni fiore poetico quanto più ignudo, tanto più caro all'Eccellenza Vostra, umiliato le m'inchino, e questi fiori celesti a chi vita celeste vive, e dono e consacro. Iddio la felicità.

Parma il dì 20 luglio 1637.

Di vostra Eccellenza illustrissima  
Servitore umilissimo e divotissimo

Giovan Battista Andreini

**Scusa poetica l'autor dedicando**

Signor, l'osar di tua virtute al tempio  
sacrar di Poesia poveri voti,  
fa che d'Icaro i' porti a mari ignoti  
e di penne, e di pene infausto esempio;

ma perch'opra d'amor fervido adempio  
altri cinica sferza in me non ruoti;  
di cera accoglie il Ciel voti divoti,  
e tu quelli gradir ben or con tempio.

---

<sup>810</sup> *Elicona*: cfr. *supra*, nelle note di commento all'*Olivastro* (appendice).

S'orafo apprende a sublimar lavoro  
di vetro umil, qual suol la magic' arte,  
in gemma il cangia, il piombo vile in oro.

E tu IPPOLITO ancor l'abbiette carte  
s'ingemmi con tua man; cinto d'alloro  
al plettro, a l'asta, Apollo io son, tu Marte.

**Nello stesso soggetto, lo stesso autore**

Bench'io sia picciol'ape  
ch'umile ha 'l volo, i fior serpendo rape,<sup>811</sup>  
di Pindo ne' giardini  
suggendo il dolce ameno,  
soave al susurrar fia cetra il seno;  
ma s'Ippolito a me Febo è benigno,  
d'ape divengo un cigno.

**Per il signor Lelio  
comico Fedele poeta eruditissimo  
il dottor Guidini**

Vago de' fogli tuoi d'alto dirama  
del soave Ippocrene fonte egregio,  
e fra lo stile tuo nobile e regio,  
la virtute e l'onore a vita chiama.

Perciò ti merchi eternità di fama  
che toglie a l'oro ed a le perle il pregio,  
la qual d'alma ben nata è vero fregio,  
di cui s'accende ogni onorata brama.

Tenta pure stupori, o Lelio, e forma  
da sconosciute idee glorie e splendori,  
ch'abbian la penna tua nutrice e norma,

ch'a tuo voler non sol trarrai i cori  
col dolce suon che la tua cetra informa:  
ma le palme a la mano, al crine allori.

---

<sup>811</sup> Nel manoscritto è scritto *zape* invece di *rape*.

**In lode del meritevolissimo signor Lelio comico  
Fedele onor dell'italiche scene  
Ridolfo Guizziardi**

Cigni lascivi e lusinghiere Muse  
d'Elicono fuggite,  
secco è 'l fonte Ippocrene, e voi confuse.  
D'opera umil mancante  
non fia più che si cante.  
Novo Colombo in Dio<sup>812</sup> già l'Andreini  
scopre novi permessi, altri confini.  
Odasi il nobil cigno  
e rapito dirai stupido anch'io,  
stanno i veri Parnasi in sen di Dio.

**Risposta dell'auttore  
al molto illustre signor Ridolfo Guizziardi**

GUIZZIARDI in un mare  
d'amor candido cigno,  
a l'Andreini tuo fatto benigno,  
tu d'Aganippe sprezzi, e d'Ippocrene,  
quella limpida fonte,  
che 'l mezo augel cavallo aprì col piede.  
Per te chiaro si vede  
che del ramo adornar nieghi la fronte  
che de l'acceso tuon l'ira non teme.  
E se quel fonte il vivo umor disperse,  
che 'l figlio alato di Medusa aperse,<sup>813</sup>  
tu l'onda disseccasti  
quando i Parnasi in Paradiso alzasti.

**Del signor Livio Certaldi  
l'accademico Solitario**

Orator sublimato,  
Filippo il rege oriental lodando,  
disse, doppo il suo grido aver portato  
di Cefiso oltre l'onda, e di Meandro,  
padre Filippo alfin fu d'Alessandro.<sup>814</sup>  
Quinci io pur l'Andreini

---

<sup>812</sup> *Novo Colombo in Dio*: gioco verbale sulla metafora di Andreini come Colombo «in-dio».

<sup>813</sup> *Aganippe... Ippocrene... figlio di Medusa... Parnaso*: cfr. *supra*, nelle note di commento all'*Olivastro* (appendice).

<sup>814</sup> *Filippo... Alessandro*: Alessandro Magno, figlio di Filippo il macedone (IV sec. a.C.); la leggenda (e la sua propaganda) lo vuole in realtà figlio di Giove, come si ricorderà più avanti, cfr. *infra*.

mentre ciò di sue lodi al Ciel poggiando,  
dirò con venerabile favella  
figlio fu d'Isabella.

**Fiori celesti**  
**all'illustrissimo ed eccellentissimo principe Ippolito Estense**  
**dedicati**

**Accusa contro il pomo del terrestre paradiso**

Signor, s'io penso a questo stato infermo  
d'una vita immortal, colma di morte,  
al disserar del pianto argini e porte  
qual mi faceste a meditar mi fermo.

Facesti un uom che solitario a l'ermo  
ebbe l'ore al gioir fragili e corte;  
e mentre al danneggiar ha consorte,  
in aringo fatal cede lo schermo.

Bambin vagisce, incanutito plora,  
e per ghiaccio, e per sol, cenere l'omo  
n'avvien s'a Dio ch'a Dite infausto e' mora.

Or mentre in sì gran duolo macero e domo,  
d'ogni angelico bene esule fuora  
forz'è ch'io dica: o maladetto pomo.

**Risposta per le stesse rime<sup>815</sup>**  
**il pomo lodando**

O tu che stimi dal peccato infermo  
l'immagine assemblar d'orrida morte,  
onde chiusi al tuo bene argini e porte,  
titubante vacilli, errando fermo.

Fu Paradiso e non selvaggio ed ermo  
il loco, al tuo gioir d'ore non corte;

---

<sup>815</sup> *Per le stesse rime*: gioco tipico della forma della tenzone, rispondendo letteralmente per le rime, anzi, per le parole rima.

tu bella avesti a l'imperar consorte  
se abbattuta cadeo, qual fu il tuo schermo?

E se nasce languendo, adulto plora,  
scopo d'affanni ognor misero l'omo,  
involandosi al Ciel dannato e' mora.

Ben egli può fra penitenze domo,  
salirne a Dio da Dite uscito fuora:  
dunque or di' meco: O benedetto pomo.

### **Contra chi biasima lo stesso pomo**

Chi deciso<sup>816</sup> del divietato melo  
esca il chiama d'error, frutto d'orrore,  
e ch'ha cibo vital leteo sapore,  
ci precipiti a Dite, andando al Cielo.

Perfido più de l'idolatra Belo  
Avresti accusato l'ira e 'l furore;  
e de l'arbor lodando il frutto, il fiore,  
strugga foco divin tartareo gielo.

Simbolo fu di tua salute il legno,  
che di feretro sollevato in seggio,  
ti dà scettro di croce, il Ciel per regno.

Eva, Adamo cader, quinci veggio,  
che 'l Verbo che Maria de l'uom sostegno,  
dice: A le stelle indirizzarvi io deggio.

### **Concezione della Vergine**

Qual se 'n ampio giardin cultor sovrano  
sterile arbusto a fecondar s'accinge,  
il dolce maturar frutto l'astringe  
ricco tesoro de l'infiorato piano;

tal de le stelle il giardinier lontano  
ch'eccelsi fatti a meraviglia attinge,  
Anna fertileggiar vecchia sospinge,

---

<sup>816</sup> *Deciso* è in realtà parola di difficile lettura, parola corretta e riscritta (si è pensato anche a *deriso*, ma è sembrato meno consona al contesto).



il secco a rinverdir genere umano.

Ioachino fortunato, il gran concetto<sup>817</sup>  
de la Vergine in Ciel, nata col Cielo,  
umanata ha per cielo un seno eletto.

Uscita poi dal suo corporeo stelo,  
lieti beando al sacrosanto aspetto,  
godrassi Dio, sott'un vergineo velo.

### **Nello stesso soggetto**

Come tutte del Ciel l'uniche vie  
lasciate, angeli, voi l'ali spiegando?  
Quali aralde comete or fauste or rie,  
l'angeliche assemblee van ragunando?

Ah, veggio ben: voi peregrine errando  
v'ange desio ove Maria sen stie;  
e le piagge del sol lucide in bando,  
bramate lei, ch'è nova luce al die.

D'ogni spirto immortal l'alta reina  
ch'ha per trono l'Empireo, e scettro il Fato,  
ne' confini del mondo il Ciel destina.

Nel castissimo sen d'Anna beato,  
la gran Vergine stassi umil bambina,  
serbata madre al Re di spine ornato.

### **Sopra la corona del Salvatore**

Che d'ellere e d'allori,  
che di quercie e d'olive,  
di gramigne e di fiori,  
a che di gemme e d'ori  
tesser romulee e 'n un corone argive?  
Le spine sol, le spine,  
mandar d'ogni diadema il pregio in bando,  
di spine il capo al Re de' regi ornando.

---

<sup>817</sup> *Anna... Ioachino...*: secondo i vangeli apocrifi, Anna e Gioacchino furono i genitori della Vergine, che nacque miracolosamente quando la madre era già in età avanzata.

### **Amor della Vergine**

Stanca dormendo a verde poggio in seno  
a le mamme la mamma il figlio avea;  
destasi pronta, e già il Bambin vedea  
ch'a precipicio abbandonava il freno;

e perch'è lunge il dirupato ameno  
tarda la corsa, e del gridar teme; a;  
scopre le poppe, e pompa mentre fea  
brancolando sen riesce a lei sereno.

Là fra que' colli che di stelle al collo  
cingon monil la Vergine giacendo,  
l'uom pronto vide a funeral tracollo,

quand'ecco ratta il sacro petto aprendo,  
ad angelica vita richiamollo,  
pargoletto Giesù latte bevendo.

### **Carità di Cristo Signor Nostro**

Nascer di donna umil parto sovrano,  
far e l'asino e 'l bue la luna, il sole,  
stellato cielo pagliaresca mole,  
corte celestial coro villano;

peregrinar Bambino in loco estrano,  
l'esser deriso in sinagoghe scole,  
e vendita di Dio l'unica prole  
chiodi trattar la conficcata mano;

scettro eccelso mutare in fragil canna,  
celeste ammanto in porpora giudea,  
bere in coppa di spugna il fiel per manna,

spiccar l'anima al fin per gente rea,  
Signor, dil tu, se 'l meditar m'appanna,  
così fa Dio, che 'nnamorato ardea.

### **Sopra la Santissima Ostia elevata nella messa**

Mentre il ginocchio al suol, lo spirto al cielo  
Umiliato in sacro tempio inalzo,

e che sovra me stesso e poggio e m'alzo,  
divampando d'amor, arso di zelo,

mentre a scorno vegg'io d'Ario e di Belo<sup>818</sup>  
(cui detestando eresiarchi incalzo)  
in sacra spoglia il sacerdote scalzo  
Cristo trattar sotto amoroso velo.

Dico agli angeli: O voi, che 'n paradiso  
quell'estatico ben fruite in Dio  
aquile fatte di celeste viso,<sup>819</sup>

qualor veggio ellevato il Signor mio  
tante volte dich'io da me diviso  
in terra provo il paradiso anch'io.

### **Che Cristo Signor Nostro transustanzi se stesso nella Santissima Ostia**

Qualor ti veggio innamorato, o Cristo,  
sott'azima fedele alzarti umile,  
dico, in candida rosa ecco l'aprile  
scende il verno a fugar de l'error tristo.

Tutto è Dio, cieca talpa,<sup>820</sup> il sacro immisto;  
l'impossibil da Dio va dissimile,  
tutto può, tutto fa, tutt'è servile  
a Lui che 'l tutto obbediente ha visto.

Questo Archita<sup>821</sup> sovran di nulla il mondo  
fece, l'angelo, l'uom, la luna, il sole,  
né dirà: tutto in carne il pan trasfondo?

---

<sup>818</sup> *Ario... Belo...*: figure di eretici, rispettivamente Ario (III-IV secolo d.C.), iniziatore dell'arianesimo, poi condannato al primo concilio di Nicea, e Belo, primo re di Babilonia poi deificato, visto come colui che introdusse gli idoli pagani (Baal).

<sup>819</sup> *aquile fatte*: secondo la concezione comune (già da Aristotele, *De animalibus*, IX xxxiv; Lucano, *Phars.*, IX, 902-905; Brunetto Latini, *Tresor* I, v, 8), le aquile fissano gli occhi al sole; famosa in particolare la metafora per Beatrice in *Par.* I, 48 (tornerà poi in *Par.* XX, 31-32). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, con pagine critiche, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 17.

<sup>820</sup> *Cieca talpa*: metafora per l'uomo, che non riesce a capire le vie di Dio; la metafora torna più volte nell'*Adamo* (per es. III, 1, p. 120 *Ruffino*) e anche nel *Nuovo risarcito convitato di pietra*, cfr. MARITI, *Il comico dell'Arte...*, cit., p. 113.

<sup>821</sup> *Archita*: Archita di Taranto fu filosofo e matematico pitagorico, oltre che politico greco (V-IV sec. a.C.); «Archita ingegner celeberrimo tra gli antichi fabbricava alcune sue colombe mirabili» e «Chiamò il gran Pittagorico Archita di Taranto misuratore del mare, e della terra, e dell'arena, ch'è senza numero, numeratore» (Crusca IV ed., alle voci *celeberrimo* e *numeratore*); quindi qui, fuor di metafora, costruttore, architetto.

S'altri in rotto mirar specchio si vuole  
dirà: Me stesso in ogni parte infondo,  
né ciò farà del Facitor la prole?

### **L'uomo perfettissima fattura**

Ne l'eterno zafir lucido il cielo  
il sol crini ha di rai, pupille d'oro,  
e di tremule stelle il gran tesoro  
facelle son, che accende il dio di Delo.

Tutta or fiori è la terra, or tutta gielo,  
tutto perla e corallo il salso foro,  
qua son boschi di mirti e là d'alloro,  
squamosi pesci e varie fere al pelo.

Vaghi gli augelli son, vaghe le fonti,  
vaghi i prati, le selve, il mar, le valli,  
vago il cedro, l'oliva, il pino, il pomo.

Vaghi i fiumi, i torrenti, i colli, i monti,  
vaghe le gemme, l'or, vaghi i metalli;  
ma tutto è nulla, in parità de l'uomo.

### **A non fidarsi l'uomo di prospera fortuna**

L'arbero più che tesorerreggia in frutto  
i rami spezza il duro tronco fe<n>de;  
e quanto il vetro più fulgido splende,  
al precipicio fragile è ridotto.

Tranquillo mar seconda irato flutto,  
serenità di ciel turbo n'attende;  
picciolo abete gran timone offende,  
soverchio riso è messaggier di lutto.

Il mondo alor che festeggiando gode  
e l'imperla e l'indora e Teti e Giuno<sup>822</sup>  
del diluvio fatal sentenza s'ode.

Stanne accorto, o mortale, al chiaro, al bruno;  
ti fa gioco la Sorte, e già si gode,

---

<sup>822822</sup> *Teti e Giuno*: rispettivamente divinità del mare e consorte del dio del cielo, associate anche nella tradizione letteraria alle tempeste per mare.

che 'l sei del dado si converta in uno.

### **Che sia nulla questa vita benché superba**

Se fuggitiva rimiriam la nave  
spiegar tumida vela al salso armento,  
rocca t'assembra e smisurata e grave,  
indi nel porto è picciol legno, e lento.

S'a l'Egeo veleggia mondo soave  
miri l'uom vasto legno errar contento,  
tumido d'alterezza unqua non pave,  
e pure è cera al foco, e nebbia al vento.

Prode Alessandro da lo stral ferito  
stimandosi di Giove unica prole  
d'esser stame di Cloto<sup>823</sup> alfin conobbe.

Quindi o cenere, o polve a dir t'invito,  
che preme sol quelle gran vie del sole  
il sofferente, umil Lazaro e Giobbe.<sup>824</sup>

### **In soggetto della fragilità della vita e di sua resurrezione**

Qualora io miro a l'agghiacciato inverno  
entro avello di giel chiusa la terra,  
ogni florido suo posto sotterra,  
sterilità rassembra in sempiterno.

Tal se 'n tomba giacente un uom discerno  
fatto pasto di vermi e poca terra,  
mentre tante d'orror forme disserra  
sembra il colpo di Morte un colpo eterno.

Ma come in Tauro il sol<sup>825</sup> fervido entrato  
s'inghirlandano i monti, il pian s'infiora,  
trascorrevoli i rivi in seno al prato,

---

<sup>823</sup> *Cloto*: una delle tre Moire, o Parche, intenta a filare lo stame della vita (in realtà, delle tre era quella associata alla nascita, la più giovane; era Atropo la dea incaricata di tagliare il filo, decidendo la fine della vita).

<sup>824</sup> *Lazaro e Giobbe*: figure bibliche di sofferenti umili, ossia il povero Lazzaro della parabola del mendicante e del ricco epulone (*Luca* 16,19-31) e, dall'Antico Testamento, lo sventurato Giobbe protagonista dell'omonimo Libro, figura del paziente che sopporta ogni sciagura in nome della fede in Dio.

<sup>825</sup> *In Tauro il sol*: perifrasi astronomica per indicare l'arrivo della primavera, considerato tempo propizio, cfr. *Inf.* I, 43 e *Tr. Am.* I, vv. 4-5.

così de l'omo il simulacro alora,  
che sarà in Libia il trino Sole alzato,  
sorgerà fior de la perpetua aurora.

### **Nello stesso soggetto**

Le varie palle il giocatore accorto  
entro calici suoi mesce e confonde,  
or distinte le mostra, or te l'asconde,  
tutto pien di lietissimo conforto.

Gioca la Morte, e per fatal diporto  
sono i calici suoi fosse profonde,  
noi siam le palle a lo scherzar seconde,  
entro fasce, entro fosse, or vivo, or morto.

Ma come l'un negl'incavati ingegni  
tutti i piccioli globi asconde, e poi  
tutti fa traboccar rapiti i segni,

così l'Altra affrenando i giochi suoi  
de l'angeliche trombe ai gran ritegni  
aprirà tombe e darà vita a noi.

### **Che l'uomo non si quereli vedendosi divenir fettido cadavere**

Non ti lagnare, infracidita carne,  
se 'n avello d'orror verme ti mangia.  
Fastoso inorgogliere in duol si cangia;  
troppo Adamo ci avvalla in sollevarne.

Se polve già, or dobbiam terra farne,  
stato il viver mortal cangia e ricangia;  
e se l'uom l'animal mangia e rimangia,  
morto avvien ch'ogni verme in lui s'incarne.

Non t'affliger però, l'unico Fabro  
tra loti infetti rare perle stilla,  
e 'n terra vil l'orafo l'oro affina.

Quinci l'alto Fattor ci predestina  
che quel limo che 'n tomba si distilla,  
nel Ciel lampada splenda, e candelabro.

### Preparazione alla morte

Generoso guerrier prode ne l'armi,  
formidabile pria ch'armato e' giostri,  
lizza avvien che trascorra, altier si mostri,  
tratti lancia, destrier, divise e carmi;

ma s'oblia ciò di far, veder già parmi,  
che di vergogna il bianco volto inostri;  
e perditor inutile dimostri,  
che disdice guerrier più s'orni e s'armi.

Saggio mortal, che militando accetti  
pugna crudel d'inesorabil morte,  
provveduto quel giorno ultimo aspetti,

ch'olor con lieta e memorabil sorte,  
abbattuta la morte e i cataletti,  
a trionfar nel Ciel s'apre le porte.

### Nello stesso soggetto

Alor che 'n ampia valle o 'n verde campo  
erra in pascendo solitaria cerva,  
se di veltri l'assale empia caterva,  
s'apre a salute il fuggitivo scampo;

ma, se 'n dirupo il cacciator Melampo<sup>826</sup>  
l'arresta, e de' suoi can turba proterva,  
fatta già di timor pavidà serva,  
la disbranano ingordi in un sol lampo.

Mentre or tu de la vita al verde pasco  
dal molosso diteo<sup>827</sup> fugato sei,  
cerca salute a penitenza andando,

che se 'n gioco di morte alani rei  
t'assaglioni, ben dirai timido stando:  
«Trifauci fani a satollar io casco».

---

<sup>826</sup> *Melampo*: nome pastorale (oltre che di due figure della mitologia greca), qui «cacciatore»: nel *Pastor fido* (II, 2, v. 354), Melampo è in realtà il cane del cacciatore Silvio («dalle zampe nere», *Ov.*, *Met.* III, v. 206).

<sup>827</sup> *Molosso diteo*: il trifauce Cerbero, cane mostruoso a guarda dell'oltretomba (Dite).

### **Che i grandi muoiono**

L'arcade re che Sisifo altri appella,<sup>828</sup>  
entro letto real languido un giorno,  
sagittaria la Morte a farli scorno,  
prigioniera le 'nvola arco e quadrella.

Or mentre lieto a l'Idra orrida e fella  
novo Alcide<sup>829</sup> ha spezzato il capo, il corno,  
sprigionata a lui fa tosto ritorno,  
e già l'assorbe acherontea procella.

Favola degna di sublime istoria;  
narratrice che 'l grande egroto in terra  
con rimedio sovran morte imprigiona:

ma 'n breve poi con singolar memoria  
sprezzatrice del tutto, il colpo dona,  
e di rege ti fa cenere e terra.

### **Che i regi servi siano**

La regina de' fiori,  
la rosa porporata,  
perch'è regina in fra le spine è nata,  
come pur fra gli spini  
vive chi regge altrui;  
sotto spoglia real, servi siam nui.

### **Esortazione all'anima giusta ch'esca dal suo mortale**

Perché ti lagni, o semplicetta, in morte  
dal tuo fral dipartirti, anima mia?  
La tua reggia fedel, la monarchia  
di lasciar tanta avvien che doglia apporte?

Disserra omai al viaggiar le porte;

---

<sup>828</sup> *Sisifo*: personaggio mitologico, è qui ricordato per aver due volte non solo evitato ma addirittura beffato la Morte, una prima volta incatenandola, una seconda volta ingannando gli dei, facendo credere di dover tornare sulla terra per costringere la moglie a eseguire i riti funebri, ovviamente senza poi mantenere la promessa di tornare nell'Ade.

<sup>829</sup> *Idra... Alcide*: uccidere l'Idra di Lerna, il tremendo mostro dalle nove teste, fu la seconda delle fatiche di Ercole, l'Alcide.



l'alto ciel del tuo volo il segno sia;  
spezza ritegno vil, alma restia,  
sono gli angeli a te lucide scorte.

Esule figlio a la trireme in seno  
sferrato poggia a liti destinati,  
Curzio, Enea, a la patria, al genitore.<sup>830</sup>

E tu sciolta da carcere terreno  
t'alzi a liti translucidi, stellati,  
fattura eccelsa di sovran Fattore.

### **Imprecazione ad anima ch'esca rubella dal suo mortale**

Esci pur dispettosa e bestemmante,  
anima a Dio sacrilega e rubella;  
esci da bocca verminosa e fella,  
alma incadaverita ed inconstante.

Temp'è ben ch'oggi al tuo Signor davante  
tremi ed avampi, inorridita ancella;  
e terribile e schifa e non più bella  
ti concentri ov'ha 'l gior orror fiammante.

Esci, crucciosa, inviperita Arpia,  
e per lo strazio altrui di pianto al fonte  
il non poter morir morte a te sia.

Esci, mostro letal di frenesia,  
grida fatto Satan Bellerofonte<sup>831</sup>  
a tal chimere ognor spezzo la fonte.

### **Quanto il diletto sia proprio dell'uomo**

Languidito mortal, medita un poco  
come in mar di piacer nuoti il tuo stato;  
esca il riso ti fu, bevanda il gioco,

---

<sup>830</sup> *Curzio, Enea*: figure di grandi eroi che si sacrificarono, abbandonando ciò che ritenevano caro per necessità del destino e per amore della patria, ossia Enea, fondatore dell'impero romano, e Curzio, che si sacrificò per la sua città buttandosi nella voragine apertasi nel cuore della città (vd. nota di commento sull'avvertimento ai lettori dell'*Olivastro* a stampa del 1642).

<sup>831</sup> *Bellerofonte*: figura mitica che avrebbe tentato, in groppa al cavallo alato Pegaso, di raggiungere la cima dell'Olimpo; per punire la sua arroganza, gli dei lo fecero disarcionare dal destriero.

Nel manoscritto in realtà è scritto *Bellorofonte*.

e 'l diletto per sal t'è riserbato.

Qui de' teatri al festeggevol loco  
sembri nov' Argo al rimirar serbato;  
e te stesso obliando a poco a poco,  
credi la scena un ciel, te suo beato.

Apparenze fallaci, ombre vaganti,  
se cotanto quaggiù ne lusingate,  
d'Olimpo che faran scene stellanti?

Del trino Sol<sup>832</sup> fatt' aquile pregiate,  
abbagliandovi liete a' rai cotanti,  
l'estasi in Dio vi rapirà beate.

**Nello stesso soggetto.**

**Alludendo a Luigi il Giusto, quando nelle  
fosse di Compiègne giuocava alla palla<sup>833</sup>**

Di Compiègne al gioir là ne le fosse  
qualor succinto avvien che 'l Giusto io miri,  
lieto scherzando in fuggitivi giri,  
di palla dato al colpeggiar le mosse,

mentre tante al mirar veggio commosse  
lubriche genti a popolar que' giri,  
stupido avvien che 'l nobil rege ammiri  
e dica: o sol de' grandi uniche posse.

Deh, s'al mirar terreno eroe nel viso  
colà giubili immoto, e 'l di s'oblia,  
che faran l'alme assunte in paradiso?

Fate lagrime al Ciel l'unica via,  
sì che del mio Signore a viso a viso  
trovi perdendo in lui l'anima mia.

**Allorché lo stesso re bambino  
segnava il mal di gola**

---

<sup>832</sup> *Trino Sol*: metafora della Trinità.

<sup>833</sup> *Compiègne*: si allude forse al gioco della pallacorda, *jeu de paume*, molto amato in Francia, che si poteva giocare in siti debitamente attrezzati, come appunto Compiègne, cfr. Armando Boscolo Anzoletti, *Lo sport nel mondo*, Milano, F. Vallardi, 1958, p. 215: «Soprattutto i signori s'erano appassionati al giuoco che contava su attrezzature speciali al Louvre, nei castelli di Fontainebleau, di Pau, Amboise, Compiègne, Plessis-les-Tours, ecc.».

Tra l'angeliche più sublimi schiere  
ch'adornasser di Dio l'empirea sede,  
fu Gabriel del bianco Giglio<sup>834</sup> erede  
ad abbatte di Pluto<sup>835</sup> insegne nere.

D'invitti regi infra le stirpi altere  
il crocifisso a seguir con fede,  
al Giusto solo il Giglio d'or si diede<sup>836</sup>  
di croce a sollevar l'alte bandiere.

Quegli a spurgar d'antico fallo il danno  
mentre «Ave» dice a l'immortal Regina  
di mal di gola i vivi più non sanno;

questi le fauci de la turba china  
sana parlando; e i posterì diranno  
«Scopre mano real virtù divina».<sup>837</sup>

### **Nella presa della Rocella<sup>838</sup>**

Caddero mausolei, cadder colossi,  
cadder Babelli<sup>839</sup> alfine,  
scopo fatte del Tempo a le ruine.  
E qui del Giusto al bellico rigore  
l'insuperabil mole  
tutta rubella a Cristo  
tributaria soggetta alfin s'ha visto.  
Giubila il cielo, il sole,  
godon gli angeli e Dio,  
e dice il suono, il canto,  
«Luigi accrebbe a' Gigli d'oro il vanto».

---

<sup>834</sup> *Gabriel*: nella tradizione iconografica, l'arcangelo Gabriele svela l'Annunciazione alla Vergine donandole un giglio bianco, simbolo di purezza.

<sup>835</sup> *Pluto*: fuor di metafora mitologica, il re dell'inferno, Lucifero.

<sup>836</sup> *Giusto... Giglio d'or*: Luigi XIII, chiamato il Giusto per la sua devozione religiosa; il giglio d'oro era simbolo araldico della dinastia regale francese.

<sup>837</sup> *Virtù divina*: la leggenda voleva che i re francesi fossero dotati di poteri taumaturgici.

<sup>838</sup> *Presa della Rocella*: è l'assedio di La Rochelle (1627-1628), con cui culminò in Francia lo scontro tra gli ugonotti e il cattolico Luigi XIII, che ebbe la meglio.

<sup>839</sup> *Babelli*: si riferisce alla famosa torre di Babele (*Gen.* 11, 1-9), costruita dagli uomini con l'obiettivo di farla arrivare fino al cielo, salvo poi rimanere incompleta quando Dio ostacolò i lavori facendo sì che tutti iniziassero a parlare lingue diverse.

**Nello stesso soggetto.  
Alludendo all'ordine di S. Michele<sup>840</sup>**

Se Michel preliante  
da la rocca de' cieli  
discacciò d'empietà spirti infedeli,  
Luigi il guerreggiante,  
da mole infida e fera,  
setta fugonne eresiarca, altera.  
Qui Senna<sup>841</sup> gode, e cantano i fedeli  
gli angeli han duo Micheli.

**Ad Urbano Ottavo pontefice  
l'autore mandando in dono la sua epica  
Maddalena in Praga ritrovandosi<sup>842</sup>**

Da questo ciel gelato  
tutto acceso d'ardore,  
nume in terra adorato,  
sul Vaticano ho d'inchinarti onore.  
Quinci divoto intanto,  
offro a l'orme beate e crini e pianto,  
cupido al dir di Maddalena anch'io  
«Due volte alfin lavasti i piedi a Dio».

**Alla stessa Beatitudine  
sopra le tre pecchie che nello  
scudo porta.**

Che sia nettare in cielo  
tra favolosi dei,

---

<sup>840</sup> *Ordine di S. Michele*: l'*Ordre de Saint-Michel* fu un ordine cavalleresco fondato da Luigi XI nel 1469, sotto il patronato dell'arcangelo Michele (l'angelo guerriero, vincitore su Lucifero), nell'intento di creare una rete di cavalieri fedeli al di là delle relazioni feudali.

<sup>841</sup> *Senna*: metonimia per Parigi, la Francia.

<sup>842</sup> *Ad Urbano Ottavo pontefice*: probabilmente si tratta di una copia del poema sulla *Maddalena* del 1628, edita a Praga, inviata in dono al pontefice Urbano VIII, al secolo Maffeo Vincenzo Barberini, salito al soglio nel 1623, cfr. C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini*, in *I Gonzaga e l'Impero: itinerari dello spettacolo...*, cit., pp. 493-507: 493: «Queste le edizioni note dell'opera: *La Maddalena* (Venezia, 1610; poema in ottave in 3 canti); *La Maddalena* (Firenze, 1612; ristampa della prima); *La Maddalena. Sacra rappresentazione* (Mantova, 1617); *La Maddalena. Composizione Sacra* (Praga, 1628; poema in ottave in 3 canti); *La Maddalena. Composizione rappresentativa* (Vienna, 1629); *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica e divota* (Milano, 1652). Inoltre, nel 1643, Andreini pubblica a Parigi *Le lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena*».

benché 'l detto sia van, non mi querelo.  
Meraviglia maggiore,  
s'a tre pecchie<sup>843</sup> produrre in terra ho visto  
il nettare di Cristo.

### **L'uomo al bello dell'anima pensando**

S'a quest'anima mia fervido i' penso  
ad animar quest'uom aura di Dio,  
Mongibello<sup>844</sup> d'amor di fiamme accenso,  
cotai voci formando al cielo invio.

Simulacro sovran, se tanto immenso  
è 'l composto cui fiato e fango ordio,  
dando a lo specular libero assenso,  
che sarà quel che d'alto in te venio.

O beltà come giglio in falda ombrosa,  
o beltà come sol se nube il copre,  
ricca perla eritrea in conca ascosa.

Goda l'uom, che s'un marmo lo ricopre,  
anima ha ben che splendida, amorosa,  
l'avello ancor per ravvivar lo scopre.

### **Immortalità dell'anima**

Chi derisor calunniando il Cielo  
negò l'anima accolta in petto umano,  
bestemmiator sacrilego ed insano,  
in sé rivolse de l'offese il telo.

Già d'orror dispiegato il primo velo  
distinse il tutto quell'eterea mano;  
indi l'uom fece imperador sovrano,  
angelo vago di corporeo stelo.

Fattura imperial, ben poco vali,  
se le sfere soggette, il sol, le stelle  
vivranno, e tu morrai vile animale.

Ah, che l'anima è quel ch'ha d'immortale,

---

<sup>843</sup> *Tre pecchie*: sono le tre api rappresentate nello stemma barberiniano del pontefice Urbano VIII.

<sup>844</sup> *Mongibello*: altro nome per l'Etna.

e 'mperatrice di tant'opre belle,  
riempierà del Ciel seggi fatali.

### **Crudeltà e gratitudine dell'uomo**

O de l'eterna Idea, ordine eterno  
tra le sublimi e l'inferiori cose,  
ecco la luna, il sol con moto alterno  
pompe spiegano oscure or luminose.

Pieno è 'l verno di nevi, april di rose,  
il mar flusso e reflusso ha sempiterno,  
armonico rotar godon superno  
in discorde union sfere amorose.

L'omo solo al suo Dio opra contraria  
il freno a libertà lubrico sciolto,  
poggia superbo ed incostante varia:

ma s'a mete stellanti ha 'l piè rivolto,  
vie più degno di mar, di terra ed aria  
tutt'ha in se stesso il paradiso accolto.

### **Sopra il beato Simoncino di Trento. Martirizzato nelle fasce degli ebrei con ferità inaudita<sup>845</sup>**

D'ogni martire adulto e 'n Ciel beato,  
unico duce e trionfal signore  
è Cristo il Redentore;  
e 'l beato BAMBINO  
che sì MONda ha la fama,  
d'ogni coro infantile e pellegrino  
è 'l martire divino.  
Qui però Giesù vuole  
pregio a sue pene tante,  
che s'è in terra fanciul sia in Ciel gigante.

---

<sup>845</sup> *Simoncino di Trento*: Simonino di Trento (1472-1475), beatificato come 'martire' dopo essere stato ucciso dagli ebrei vicino alla cui casa era stato ritrovato il suo cadavere la mattina di Pasqua del 1475 – o almeno a questa conclusione giunse il processo, ovviamente macchiato di feroce antisemitismo e condotto all'insegna di atroci torture verso gli accusati.

**Allo stesso**  
**Trafitto dagli aghi, dalle tanaglie e**  
**da coltelli**

Fra gli odorati arbusti  
qualor l'unico augel s'incende e more,  
età gode migliore;  
ma che negli aghi acuti,  
in mordaci tanaglie, in rei coltelli,  
fanciul la pira muti,  
anni a goder di santità vetusti,  
pregio è solo divino,  
de l'eccelso BAMBINO.

**Allo stesso**

Mutar di cara madre  
baci cari, be' vezzi  
in martiri, in disprezzi,  
in ritorte le fasce,  
in feretro la cuna, in latte il sangue,  
vanto è sol di chi nasce,  
fra l'ebrea per morir perfida gente,  
santissimo innocente.

**Alla città di Trento**

Trento i triti concetti,  
che 'n ternari suonar madrigaletti  
pregio fur de' flagelli  
di tanaglie, di spilli e di coltelli,  
e se trino cantai,  
triplici<sup>846</sup> ancora i gran martir notai;  
quindi avvien ch'offra chino,  
tripartito l'ossequio al gran TRENINO.

---

<sup>846</sup> *Triplici... martir*: riferimento probabilmente ai tre martiri santi Sisinnio, Martirio e Alessandro, inviati dal vescovo di Trento ad evangelizzare la Val di Non e uccisi dai pagani locali nel 397; le loro reliquie sono conservate nella Basilica di Sanzeno, sotto l'arcidiocesi di Trento.

**Intercessione presso San  
Lorenzo.<sup>847</sup>  
Del tempo del contagio**

Se con rogo odorifero infiammato,  
il medico sovrano  
di città purga pestilente il piano;  
qual non fia che risani infetto loco  
di Lorenzo il gran foco?  
Ardor puro e sacrato,  
veggo già salutare e secondo,  
ch'avampandone in Ciel medichi il mondo.

**Sopra il santissimo crocifisso,  
che processionalmente la settimana santa si porta  
da confrati giù dal monte Calvario a Bologna<sup>848</sup>**

Al CALVO monte a riverir devoto  
già preso a fecondare  
col sangue il Redentore,  
onde l'arbor sia croce, il frutto Amore,  
vanne di grazie al salutar tributo.  
In quell'ermo confine  
sono spiche le spine;  
e colà sol (tal ne risuona il vanto)  
coglie messe di duol falce di pianto.  
Vanne, il piè la rivolta,  
ov'eterna hai raccolta.  
Vattene umile e pronò,  
bocche oratrici qui le piaghe sono.

**Nella traslazione della santissima  
immagine  
della Madonna di Reggio<sup>849</sup>**

---

<sup>847</sup> *San Lorenzo*: martire, morto nel 258, bruciato con graticola messa sul fuoco.

<sup>848</sup> *Monte Calvario*: luogo presso Bologna dove a metà del Cinquecento, al posto di un'osteria, sorse un convento di cappuccini, cfr. <http://www.originebologna.com/miscellanea-storico-patria-bolognese/convento-de-cappuccini-o-monte-calvario>.

<sup>849</sup> *Madonna di Reggio*: «È il 1619, il 12 maggio. La città di Reggio Emilia festeggia la traslazione della miracolosa immagine della Madonna con Gesù Bambino dal muro che cingeva l'orto dei Servi di Maria nel nuovo tempio della Ghiara allora consacrato dal vescovo di Reggio Emilia Claudio dei conti Rangoni. La traslazione è accompagnata da una processione solenne», M. PIGOZZI, *La Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, in *Emilia Romagna rinascimentale*, a cura di F. Lollini, M. Pigozzi, saggio introduttivo di M. Pigozzi, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 111-115: 111.



L'Architetto de' mondi  
fatto pittor sovrano  
a dipinger Maria volse la mano.  
Oggi di gloria vago  
vuol discoprir la sacrosanta imago;  
or voi tutti giocondi  
alzate, angeli, il velo  
e dica Reggio: «Ho pur veduto il Cielo».

### **Alla stessa Imagine**

Languia la terra alora  
che 'l Ciel ver' lei cortese  
disse: «Qual duol t' accora?».  
Quinci a dir ella prese:  
«Piango sol che Maria  
Tu m' involasti, e teco vuoi che stia».  
Or qui lieti in amore  
giurar continuo patto,  
ch' avesse il Ciel Maria, Reggio il ritratto.

### **Alla stessa Imagine**

Schiere d'angeli vaghe,  
serenissime stelle,  
a che dal ciel tutte scendete in terra?  
Forse a voi move guerra  
Capo di squadre angeliche rubelle?  
Tacciasi pur; ben veggio  
che vuol Maria far paradiso un Reggio.

### **Alla stessa Imagine**

Quante il mar bagna, e quante  
città rasciuga il sole,  
l'omo avien che si vante  
per nome averle nominate sole.  
Ma la città ch' a l' Aquila soggiace  
e candida e reale  
Reggio di nominar Maria le cale,  
onde quaggiù si vegga  
ch' è Reggio la sua reggia.

### Sopra Santa Lucia

Non v'è Paffo, non Gnido,  
non pargoletti, o 'l cieco arcier Cupido;  
il Cipri e l' Amatunta<sup>850</sup>  
è Capadozia a cotal grado assunta.  
Là, Cecilia<sup>851</sup> ci arrega,  
per affronto d' Amor, la fronte cieca;  
e con più eccelsi modi  
ha turcasso<sup>852</sup> di croce, e stral di chiodi.

### Alla Madonna del Coppo di Cremona<sup>853</sup>

A questa di Maria lacera imago  
t'arretra umile, o peregrin, davante;  
versa di sangue porporata un lago,  
oggi fatto il color carne spirante.

Mira l'utero sacro e rilevante,  
rabbido giocator di ferir vago,  
alorché 'l sasso vibra il delirante  
de l'imagini sacre antropofago.

Quindi la terra che 'nsassita fiede  
il sen che 'l Verbo salutar n'aprio,  
al sacrilego ardir castigo diede,

che 'n voragine aperta ad uom sì rio,  
inghiottito l'apostata s'avede  
quanto Pluto sen va lunge da Dio.

---

<sup>850</sup> *Paffo... Gnido*: Pafos, famoso per il santuario votato ad Afrodite, e similmente Cnido sono località tradizionalmente associate alla dea Afrodite, madre di Amore/Cupido; sacre alla dea era anche Cipro, in particolare la città di Amatunte, sede di un altro celebre tempio.

<sup>851</sup> *Cecilia*: santa Lucia, martire, patrona della vista, era originaria di Siracusa.

<sup>852</sup> Turcasso: faretra.

<sup>853</sup> *Madonna del Coppo*: «Nella facciata della chiesa era una cappelletta con l'immagine dipinta della Beata Vergine, la quale comunemente s'appella la Madonna del Coppo. Di questa abbiamo per continuata tradizione che un giuocatore di carte, dopo aver perduti i danari, quasi impazzito nel furore gettò ingiuriosamente contro la sacra immagine un pezzo di tegola, la quale ivi restò appesa, uscendone alcune gocce di sangue, che dimostrarono quanto detestabile fosse l'ardire di quel sacrilego. Si sparse la fama di tal fatto per la città, la quale sempre l'ha tenuta in devozione. Ora è stata trasportata nella chiesa per maggior riverenza della sacra immagine», ossia nella chiesa di S. Giorgio di Cremona, cfr. P. MERULA, *Santuario di Cremona nel quale si contengono non solo le vite de' santi di tutte le chiese e di quelli i cui corpi in alcune di esse si riposano, mà anche le reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse*, Cremona, Bartolomeo ed eredi di Baruccino Zanni, 1627, p. 106.

### **Nello stesso soggetto**

Tu, peccator, che 'l vivo sangue ammiri  
Aquila a' rai de la celeste piaga,  
colà tutti inalzati i tuoi desiri,  
vulnerata Maria, l'anima impiaga.

A la sanguigna porpora che allaga  
Lagrimoso t'inonda infra respiri,  
ad imagini sacre ossequio paga,  
e ti sottraggi a' tenebrosi giri.

Così diverso al feritor spietato,  
che nel baratro ognor la man si morde,  
paradiso godrai nel sen piagato.

Quinci intero se l'un fu trangugiato,  
e l'altro (ch'ha la Vergine concorde)  
vivo al Ciel salirà di stelle ornato.

### **A' lettori di simili componimenti**

Lettor, gli affissi carmi  
non fur de l'Andreini;  
a' concetti divini,  
ad uom che ignaro langue  
bocca la piaga fu, l'inchiostro il sangue.

### **La Madonna di San Luc{c}a a Bologna<sup>854</sup> andando e da Bologna dipartendo**

Felsina, è ritornato  
de la Vergine eccelsa  
il ritratto di Luca, il Colorato.  
Da la reggia di Dio  
a Felsina, dic'egli, il quadro invio.  
Or che devrà partire,  
che fia per non languire?  
Fanne in furto d'amore

---

<sup>854</sup> *Madonna di San Luca*: sorge sul colle della Guardia di Bologna una basilica votata al culto mariano, il Santuario della Madonna di san Luca, in particolare di un'icona della Vergine col Bambino detta appunto di san Luca.

Pennelli gli occhi, e la dipingi al core.

### **Consolando bambino moribondo**

Non ti lagnar, fanciullo,  
se canuto altri more,  
se per fatal trastullo  
in morte cadi tu bambolo fiore.  
Morte se 'l vero impetro,  
d'un legno stesso fa culla e feretro.

### **Contro que' rei che parlando dicono che di Cristo Signor Nostro non si tenga imagini**

Se per lette o per armi ergere al mondo  
rimiriam d'uom mortal statua immortale,  
di virtù, di valor trofeo giocondo,  
ond' {h}a meta simil poggino l'ale,

crudel, perché di Cristo oggi nascondo  
la sacrosanta imagine reale?  
Forse di Passion l'Egeo profondo  
in varie fogge il rimirar non vale?

Temerità che non perdona a Dio,  
cerca ognor di mirar l'aquila il sole;  
e 'l Fattor rimirar fia l'uom restio?

Questi l'anima mia fervida cole,  
e qui fatto a be' raggi aquila anch'io  
mi discopro del Cielo unica prole.

### **Che sia vergine la Vergine**

Verginella immortal, Eva celeste,  
ch'avesti in ciel di propagarne il dono,  
e quaggiù d'umiltate assisa in trono  
popolasti l'altissime foreste,

qualor odo pestifere ed infeste  
lingue spalar di tuo vergineo suono,  
non so come a l'uscir di bocca il tuono  
non l'assorban di Dio strali o tempeste.

Vergine in ciel, vergine in terra sei,  
vergine a l'ambasciata e nel concetto,  
vergine alorch'al Redentor se' madre.

Non frange il sol vetro al passar costretto,<sup>855</sup>  
così il divino Sol entrando in lei  
genera il Figlio, e non conosce Padre.

### **Che 'l pontefice non debba andar abbietto**

L'uom cotanto superbo al Ciel dispiacque  
ch'umiliato si fa carne il Verbo;  
né sottrarsi a le croci ha voce o verbo,  
ch'agno innocente ad olocausti nacque.

A Pietro il pescator già dir li piacque:  
«Su tal pietra inalzar mia Chiesa i' serbo:  
là 've mia passione io disacerbo,  
e la macchia d'error laveran l'acque»

O di rege tapino onor profondo,  
tu Pietro esalti al traboccare in morte,  
le spine tu, d'or tre corone ei cinge.

Qui 'l Vatican di porpora si tinge  
e s'a' regni umiltà s'apre le porte,  
Pietro è maggior d'ogni monarca al mondo.

### **Carità di Cristo Signor Nostro**

Se d'amistà, se d'alto amor gli esempi  
fama riserba infra gli annali sui,  
sasselo Curzio e que' Fileni,<sup>856</sup> i duci  
Pizia e Damone<sup>857</sup> al trappassar de' tempi.

---

<sup>855</sup> *Non frange il sol vetro*: immagine tradizionale per raffigurare la maternità e verginità della Madonna, anche in *Par.* II, 33, «quasi adamante che lo sol ferisse», per cui «Il Cosmo (*Ultima ascesa*, 410-411) ricorda che una analoga immagine ritroviamo in una sequenza anonima del XIII secolo a proposito della verginità e maternità di Maria: “sicut vitrum radio / solis penetratur / inde tamen lesio / nulla vitro datur / sic immo subtilius / matre non corrupta, / Deus Dei filius / sua prodit nupta”», DANTE, *La Divina Commedia. Paradiso*, cit., p. 36.

<sup>856</sup> *Curzio e que' Fileni*: esempi gloriosi di dedizione per la patria: i cartaginesi Fileni furono vincitori di una gara di corsa con cui si era deciso di stabilire i confini tra Cartagine e Cirene, facendo partire i corridori dalle rispettive città e vedendo dove si sarebbero incrociati, ma dovettero dimostrare la loro buona fede con la disponibilità a farsi seppellire vivi nel luogo del confine; sul sacrificio di Curzio, cfr. *supra*.

<sup>857</sup> *Pizia e Damone*: Pizia (o Finzia) e Damone, pitagorici di Siracusa passati alla storia come esempio di amicizia fedele: Dioniso il giovane condanna a morte Pizia, ma gli permette una dilazione dell'esecuzione per

E qui 'l mio Dio per moribondi ed empi  
venne a morir ressussitando altrui;  
e di Curzio maggior, sommersi nui,  
trassene fuor da miserandi scempi.

La memorabil figlia il latte porge  
al famelico, avinto e vecchio padre,  
lo sferra Astrea,<sup>858</sup> impietosita il dona.

Pelicano d'amor Giesù<sup>859</sup> s'avvede  
ch'uom per cibarsi e 'nfra tartaree squadre  
l'alimenta col sangue, error perdona.

### **Che 'l tempo alle reliquie riverenza porti**

Archi, torri, piramidi e colossi,  
città, regni, provincie, imperi e mondi,  
fior, frutti, fere, augei, pesci, erbe e frondi,  
mar, fiumi, fonti, stagni, laghi e fossi,

tutto al Tempo soggiace; e tutti scossi  
da terribili tremiti profondi  
son de la strage sua trofei secondi,  
onde cener vedransi Olimpi ed Ossi.<sup>860</sup>

Maraviglia fatal, ch'opre sì forti  
lima il Tempo delimi, e nulla offenda  
sindone fragilissime e sudari.

Cieca talpa apra i lumi ed Argo impari  
perché 'n alto di Dio la gloria ascenda,  
ch'ossequi il Tempo a sacre cose apporti.

---

sbrigare gli ultimi affari, tenendo in ostaggio l'amico Damone fino al ritorno di Pizia, la cui lealtà commuove Dioniso, che scarcerà e loda i due.

<sup>858</sup> *Astrea*: dea greca della giustizia.

<sup>859</sup> *Pelicano*: l'iconografia sacra raffigura Cristo nell'immagine del pellicano, capace di ferirsi a morte pur di sfamare i piccoli con il proprio stesso sangue.

<sup>860</sup> *Olimpi ed Ossi*: nella mitologia greca, i giganti Oto ed Efialte tentarono la scalata al monte Olimpo, sede degli dei, mettendo uno sopra l'altro i monti vicini del Pelio e dell'Ossa.

**Sopra il monte Balgaro nella terra di Aiano, nel  
Bolognese, il qual precipitando<sup>861</sup> sassi con-  
tra la Chiesa della Madonna del Rosario, per orazio-  
ni fermossi e per la stessa Vergine Aiano si purgò  
del contagio<sup>862</sup>**

Coronato d'allor, cinto di stelle,  
Balgaro poggia insuperbito il monte;  
e se già nido fu d'opere felle  
di manna or qui placido stilla un fonte.

Non più con voglie perfide e rubelle  
Fulmina pietre a sacre moli a fronte.  
Polifemo de' monti umile, imbelle,  
a nova Galatea china la f<r>onte.

Quest'è Maria, ch'a riverir destina  
Fato sovran d'inusitato orrore,  
primavera d'Aiano, e medicina.

Or con vicende insolite d'amore  
a l'Imagie altissima s'inchina,  
Balgaro offre il furor; Aiano il core.

**Nello stesso contagio.  
Per li confrati di S. Cristina discalzi di bigio vestiti, portando una lunga croce in  
ispalla alla Madonna del Rosario**

Vestir cilicio e denudato il piede  
dura croce in su l'omero portando,  
va di tua fellonia l'opre additando,  
se pur talpa ditea l'occhio sel vede.

Umiliato il peccator già crede  
che 'nsuperbito Encelado poggiando  
cade confuso, e l'umiltà bramando,  
s'impenni il volo a la celeste sede.

Felici or noi, se di Cristina in Cristo  
cruciferi seguaci, e penitenti,  
facciam col Redentor di croci un misto.

---

<sup>861</sup> Nel manoscritto viene ripetuta la parola *precipitando*, barrata.

<sup>862</sup> *Aiano*: il monte Balgaro si trova nei pressi di Castel d'Aiano (Bologna). Forse «Compreso nel Comune di S. Benedetto in Val di Sambro, sotto la Parrocchia di S. Cristina di Ripoli, è il piccolo caratteristico Santuario della Madonna del Rosario, detto della Serra perché situato sopra un colle che si protende a modo di promontorio nella vallata del Setta», G. RIVANI, *Chiese e santuari della montagna bolognese*, Bologna, Tamari, 1965, p. 284.

O vicende d'amor pure, eccellenti,  
per voi si fa di santità conquisto,  
per Maria sfavillando anime argenti.

### **Contro chi dice che 'l sacerdote cativo non ha dignità**

Quanto già fu 'l sacerdotismo in prezzo  
colà nel sen di palestina gente  
e fra 'l gentil ch'idolatra fu avvezzo,  
fama divota rimbombar si sente.

Ed oggi, o Dio, per dispettoso vezzo  
gelida lingua è 'n accusarlo ardente?  
E come sia d'orror putrido lezzo,  
dignitoso, sprezzarlo altri il consente?

Che disdice l'aver tra 'l loto i gigli?  
Infra spine le rose? E gli indi fiori  
innaffiandoli tu l'urna sia sozza?

Racchiudi ormai la viperina strozza;  
sacerdotal soggello in rami, in ori,  
impronta dignità, quella tu pigli.

### **Clausura propria di donna**

Ogni donna civil, che d'esser donna  
più d'ogn'altra desiri eterno il vanto,  
non sol l'è d'uopo aver femminil gonna;  
ma la clausura equipareggi il manto.

D'ogni ostello, ogni donna a far colonna  
nata, le gambe le torceano alquanto;  
a l'uom ritte lasciavanle, Garonna  
al valicar, Rodano, Tigre e Xanto.<sup>863</sup>

La testugin, la chiocciola veggiamo  
perché femine son, ch'aman la stanza,  
per non uscirne più, portan la casa.

Che più? Di Gabrielle alto scorgiamo,

---

<sup>863</sup> *Garonna... Xanto*: nomi di fiumi, metonimia per terre lontane: Garonna e Rodano in Francia, Tigre in Asia Minore, Xanto in Licia o nella Troade.



che grata a Dio la solitaria usanza,  
nunzio a Maria, stassene umile in casa.

**Sopra l'ossa de' morti**  
**Per li paesi ultramontani seminati d'arbori ed**  
**erbe per li cimiteri**

Qualora, o Dio, fra sacrosanti chiostri  
tante veggio d'estinti ossa insepolti  
ben la caducità de' giorni nostri  
m'avviso breve, e l'altrezze molte.

Quindi avvien che l'orror mi si dimostri  
de le defonte ceneri sepolte,  
ch'a la sentenza degli eterni inchiostri  
seminate saran ne' campi incolte.

Or qui d'arbori e d'ombre al sacro orrore  
vagando mesto e rimirando fiso  
scorgo l'erbe e 'l terren carne e fetore.

Fatto di ghiaccio il sen, di foco il viso,  
lasso m'avveggo ch'ogni vita more,  
e di pianto è ripien l'umano riso.

**Nello stesso soggetto**

Sovente avvien ch'al sacrosanto ostello  
scendendo il piè, per sollevarmi a Dio,  
dica (in ossa tal un ch'anzi morio,  
disperso errando in questo loco e 'n quello).

Deh, se al sonno letal letto è l'avello,  
se defonti onorare officio è pio,  
non rimirar, non sostener perdio  
de le ceneri tue l'onta e 'l flagello.

Spettacolo d'orror, pompe infelici,  
mi traete dal cor per gli occhi il pianto,  
ossa misere inver, ossa mendici.

Dove d'immanità spiegato il manto  
videsi mai per valli e per pendici  
che l'ossa umane si calpestin tanto?

### **Nello stesso soggetto**

Chi di barbaro alzò fiero cognome  
il genitore, il suo propinquo estinto,  
divorar sel godeva, a mensa accanto,<sup>864</sup>  
per acquistar di viva tomba il nome.

E che vie più quelle già morte some  
ritornar viva carne era sospinto;  
né sepolcro più altier, più d'oro cinto,  
erger poteva a 'nghirlandar le chiome.

E tu solo fierissimo inumano  
non vorrai men che 'l funerabil suolo  
ricopra il cener tuo, nel tuo germano?

Già mesta a Dio s'alza la Fama a volo,  
e de l'ossa trofeo lacero in mano  
grida pietà per lo defonto stuolo.

### **Che questa vita altro non sia che una recitazione**

Questa vita fatal, ombra di morte,  
recitante bellissima s'appella;  
ne la scena del mondo ecco la Bella,<sup>865</sup>  
giovinetta apparir con fogge accorte.

Poi cangiando tenor scenica sorte  
d'orrida vecchia parte fa novella,  
e fatta d'agonia misera ancella  
nulla cosa ha che l'ami o la conforte.

Per soggetto terribile contesto  
tutta a nero la pompa e l'apparato,  
ecco giunta la vita al dì molesto.

Spettator, qui su l'ali umile alzato  
entro specchio rimira oggi funesto  
che l'eterno regnare è 'n Ciel serbato.

IL FINE

---

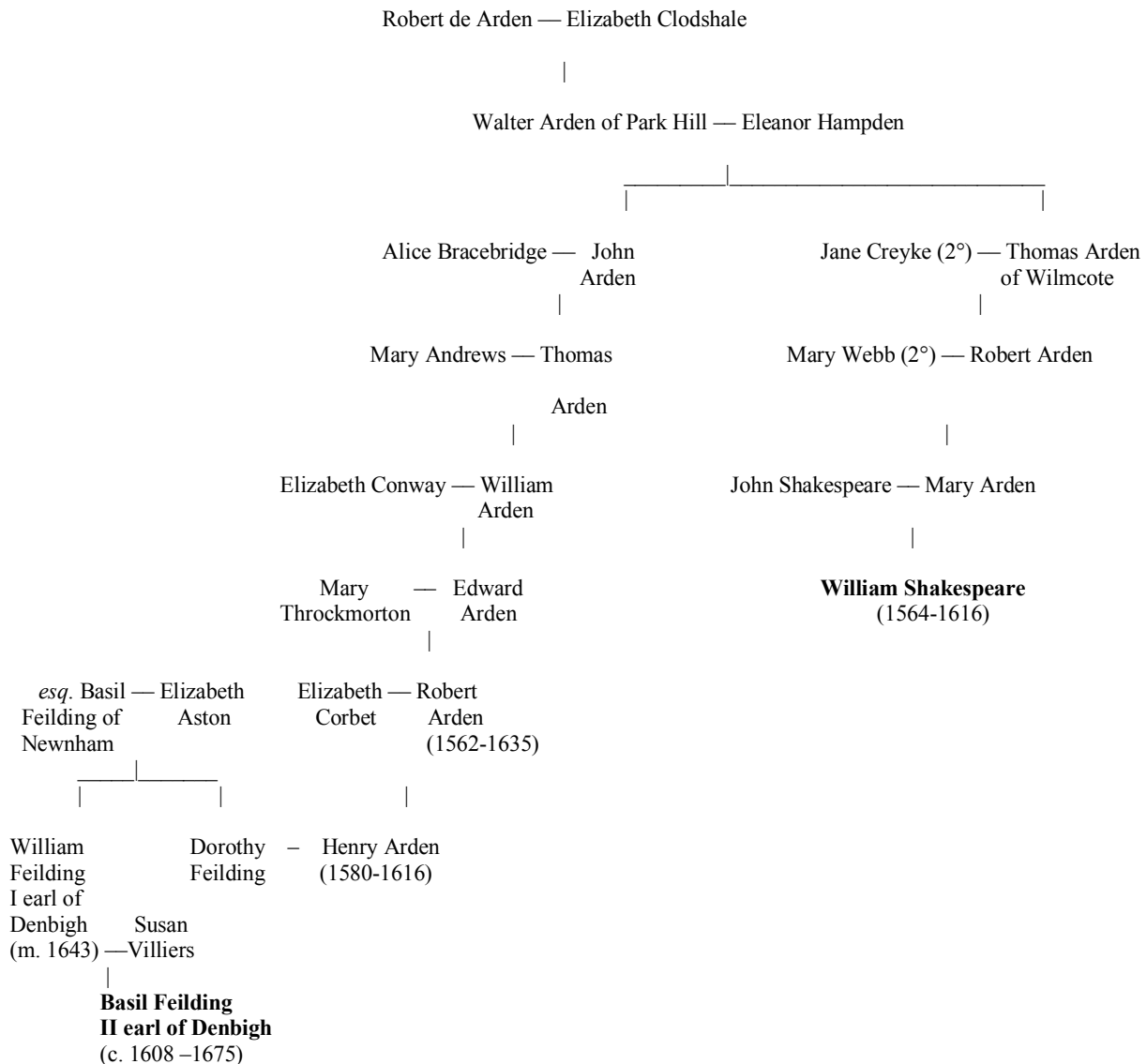
<sup>864</sup> *Divorar sel godeva*: Erodoto (*Le Storie*, Milano, Garzanti, 1990, 38, vol. II, p. 51) racconta come i Callati, a differenza dei greci, che seppelliscono gli avi, avessero l'usanza di mangiare i genitori defunti per onorarne la morte.

<sup>865</sup> *Ecco la bella*: si può forse sospettare qui un gioco di parole sul 'soprannome' poetico della madre Isabella, celeberrima attrice, cfr. F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone/Letteratura», XXXV, 408-10, febbraio-aprile 1984, pp. 3-76.

## Altri materiali

### Famiglie<sup>866</sup>

#### a) Albero genealogico di Basil Feilding e William Shakespeare



<sup>866</sup> Questi alberi genealogici non hanno la pretesa di esaustività o studio specialistico: intendono solo fornire, si spera, un colpo d'occhio utile a comprendere le intricate vicende familiari del Seicento, almeno per quanto riguarda le figure storiche legate ad Andreini e/o Shakespeare.

Si è fatto ricorso alle mappe e ai riscontri genealogici di siti non 'scientifici', ma estremamente interessanti come <https://www.geni.com/family-tree/start>, <https://www.wikitree.com>, <https://en.geneanet.org>, [https://en.wikipedia.org/wiki/Arden\\_family](https://en.wikipedia.org/wiki/Arden_family), [https://it.wikipedia.org/wiki/Tavole\\_genealogiche\\_della\\_famiglia\\_Medici](https://it.wikipedia.org/wiki/Tavole_genealogiche_della_famiglia_Medici), solo per nominarne alcuni.



# BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Per tutti i siti e le pagine online qui indicate, la data di ultima consultazione è stata il 12/03/2018.

### Elenco delle abbreviazioni usate

Si indicano solo i titoli più ricorrenti e/o che più sono stati ‘abbreviati’ rispetto alla forma estesa del titolo.

*Adone* = G. B. Marino, *Adone*

*Aen.* = Virgilio, *Eneide*

*Aminta* = T. Tasso, *Aminta*

*Arcadia* = J. Sannazzaro, *Arcadia*

*Crusca* ... ed. = vocabolario della Crusca, ... edizione (vd. sitografia alla fine)

*First Folio* = William Shakespeare, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies.*

*Published according to the True Originall Copies* (vd. sitografia alla fine)

*Ger. lib.* = T. Tasso, *Gerusalemme liberata*

*Inf.* = Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*

*Met.* = Ovidio (Ov.), *Metamorfosi*

*Orl. fur.* = L. Ariosto, *Orlando furioso*

*Par.* = Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*

*Pastor fido* = B. Guarini, *Il pastor fido*

*Purg.* = Dante Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*

*RVF* = F. Petrarca (Petr.), *Rerum vulgarium fragmenta*

*Secchia rapita* = A. Tassoni, *La secchia rapita*

*Tr. (Am., Pud., Mor., Fam., Temp., Et.)* = F. Petrarca (Petr.), *Trionfi (dell'amore, della pudicizia, della morte, della fama, del tempo, dell'eternità)*

## Opere di G. B. Andreini

Per le opere di G. B. Andreini più frequentemente menzionate, dopo la prima occorrenza, si cita l'opera direttamente con il solo titolo abbreviato (ed eventualmente con l'aggiunta della data, se utile a disambiguare, o, se tradita in forma manoscritta, con la specificazione finale "ms."), secondo la formulazione qui sotto indicata tra parentesi tonde di volta in volta.

ANDREINI Giovan Battista (*et al.*), *Comici dell'Arte, Corrispondenze*. G.B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ed. diretta da Sirote Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinani, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll. (= *Corrispondenze*)

*Amor nello Specchio*, a cura di Salvatore Maira, Anna Michela Borracci, Roma, Bulzoni, 1997

*Composizioni funebri in morte della Serenissima Margherita Gonzaga d'Este Duchessa di Ferrara*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1618 (= *Composizioni funebri*)

*Cristo sofferente. Poetiche diuote meditazioni, in tre discorsi diuise, sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Saluator Nostro Giesu Cristo*, Roma, Michele Cortellini, 1651 (= *Cristo sofferente*)

*Fama consolatrice nelle Reali nozze de' Serenissimi sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S a Fiorenza*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1617 (= *Fama consolatrice*)

*Il conflitto, guerra tra bresciani e cremonesi, con la conuersione di Sant'Obicio Nobile Bresciano, del Sig. Gio. Battista Andreini*, Brescia, Giovan Battista Bacchi, 1630 (= *Il conflitto*)

*Il congedo o ver L'addio di Florinda comica, & humilissima serua della Sereniss. & Augustiss. Casa Gonzaga impartendo dalla Cesarea, Real seruitù di Ferdinando d'Austria, e di Eleonora Gonzaga, alla stessa sovrana imperatrice da Florinda dedicato*, Wien, Casparis ab Rath. [Rathisbona/ Regensburg] bibliopolae, 1629 (= *Il congedo*)

*Il Litigio, poetica essagerazione, in Tre esseagerazioni diuise. Al Sereniss.mo Principe Mattias, di Toscana dedicato. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino tra Comici Fedeli Detto Lelio* (ms.): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1386, cc. 439r-483r, dat. 1641 (= *Il Litigio ms.*)

*Il Mincio ubbidiente di Gio. Battista Andreini. Componimenti di pellegrini ingegni sopra l'ammirabile sostegno fatto a Governo dall'Illustre Signor Gabriel Bertacciollo*, Venezia, Felice Bertoni, 1620 (= *Il Mincio ubbidiente*)

*Il nuovo Risarcito Convitato di Pietra in versi composto, al sere.o Signo.r Principe Leopoldo dedicato. Autore Gio. Batt.a Andreini Fioren.o per li theatri detto Lelio Fedele* (ms.): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 16 [dat. 1651] (= *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra ms. Magl.*)

*Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, in S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 393-682 (= *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*)

*Il penitente alla Santissima Vergine del Rosario di Gio. Battista Andreini. All'illustriss.Gio. Nicolò Tanara*, Bologna, Clemente Ferroni, 1631 (= *Il penitente alla Santissima Vergine del Rosario*)

*Ismenia, opera reale e pastorale*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1638-39 (= *Ismenia*)

- L'Adamo*, a cura di Alessandra Ruffino (nuova ed. riveduta), Trento, La Finestra, 2007 (= *Adamo*)
- L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rouere, poesia drammatica di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Tra i Comici detto Lelio*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1636 (= *L'Arno festeggiante*)
- L'Himeneo, nelle felicissime Nozze de gl'illustrissimi Sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei*, Bologna, Catanio, 1631 (= *L'Himeneo*)
- L'Olivastro o vero Il poeta sfortunato. Poema Fantastico. All'altezza serenissima di Ferdinando II gran duca di Toscana. Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici detto Lelio*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1642 (= *L'Olivastro* 1642)
- L'Olivastro sfortunato poeta. Poema Piacevole. Al ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana Quinto, autore Gio. Battista Andreini Fiorentino, tra i Comici Fedeli detto Lelio*, con frontespizio (non datato) alla c. 213r e con cc. 213v, 236v, 237v bianche (ms.): Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1395, cc. 213r-258v (= *L'Olivastro* ms.)
- La Campanaccia. Comedia piacevole e ridicolosa. Del Sign. Gio. Battista Andreini, Comico Fedele, detto Lelio. Al Christianissimo Luigi XIII. Re di Francia, e di Navarra*, Venezia, Angelo Salvadori, 1623 (= *La Campanaccia*)
- La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, Paris, Nicolas Della Vigna, 1621 (= *La Campanazza*)
- La Centaura*, Genova, Melangolo, 2004 (= *La Centaura* ed. 2004)
- La Centaura, soggetto diviso in Commedia, Pastorale e Tragedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, seruitore del Serenissimo D. Ferdinando Gonzaga, Duca di Mantoua, di Monferrato, &c. Alla Christianissima Regina Madre Maria Medici dedicata*, Paris, Nicolas Della Vigna, 1622 (= *La Centaura*)
- La Ferinda, commedia. Di Giouan Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo S.re Duca d'Alui Pari di Francia*, Paris, Nicolas Della Vigna, 1622
- La Ferinda*, introduzione, testo critico e note a cura di Rossella Palmieri, Taranto, Lisi, 2008 (= *La Ferinda*)
- La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, a cura di Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, Roma, Bulzoni, 1991, vol. II: *La professione del teatro*, pp. 489-534 (= *La Ferza*)
- La Florinda, tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss.mo & Eccellentiss.mo Sig.re D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes, Del Consiglio di Stato della Maestà Catolica, & suo Capitano Generale, & Gouvernatore dello Stato di Milano, &c.*, Milano, Girolamo Bordone, 1606 (= *La Florinda*)
- La Maddalena di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1610 (= *La Maddalena* 1610)
- La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di Rossella Palmieri, prefazione di Silvia Carandini, Bari, Palomar, 2006 (= *La Maddalena lasciva e penitente*)
- La Rosa, commedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Tra Comici Fedeli detto Lelio. Dedicata all'Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Sig. D. Diego Felipez de Guzman, Marchese de Leganes, Gouvernatore dello Stato di Milano &c.*, Pavia, Giovan Andrea Magri, 1638 (= *La Rosa*)

*La Rosella, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini, fra Comici Fedeli detto Lelio. Al serenissimo sig. Sig. & Padron mio Colendiss. il signor D. Francesco da Este, Duca di Modona, Bologna, Clemente Ferroni, 1632 (= La Rosella)*

*La Sultana, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo, et Eccellentiss. Monsieur le Grand dedicata, Paris, Nicolas Della Vigna, 1622 (= La Sultana)*

*La Tecla vergine e martire. Poema Sacro. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Al molto illustre S. Benedetto Cittadini, Venezia, Paolo Guerigli, 1623 (= La Tecla)*

*La Turca, comedia boschereccia e maritima, di Gio. Battista Andreini Fiorentino Comico Fedele. Dedicata all'illustriss. signor Sig. et Padron mio Colendiss. il sig. Vincenzo Grimani. Meritissimo Podestà in Vicenza, Venezia, Paolo Guerigli, 1620 [1611<sup>1</sup>] (= La Turca)*

*La Venetiana comedia de sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi. Nuovamente data in luce, Venezia, Feliciano Raimondi, 1619 (= La Venetiana)*

*La Venetiana comedia de Sier Cocalin dei Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto ilustre Sig. Domenego Feti depentor celeberimo, Venezia, Alessandro Polo, 1619*

*Le cinque rose del giardino di Berico. Diuoto componimento nell'apparizione delle Regina degli Angeli Maria Vergine alla contadina di Souizzo detta Vicenza. Dedicata all'Illustrissimo Signor Sig. e Patron mio Colendissimo il Sig. Gio. Luigi Valiero, meritissimo Capitano di Vicenza. Di Gio. Battista Andreini Tra Comici Fedeli detto Lelio, Vicenza, eredi di Domenico Amadio, [1633] (= Le cinque rose del giardino di Berico)*

*Le due comedie in comedia, in Commedie dell'arte, a cura di Siro Ferrone, Milano, Mursia, 1986, 2 voll., vol. II, pp. 17-105 (= Le due comedie in comedia)*

*Lelio bandito, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Ill.mo Sig. Padron mio oss.mo il signor Francesco Nerli, ambasciatore del Serenissimo Sig. Duca di Mantoua in Milano, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1620 (= Lelio bandito)*

*Li duo baci, comedia boschereccia di Gio. Battista Andreini, fra Comici del Sereniss. Duca di Mantoua detto Lelio. Dedicata a gl'Illustrissimi Sig. Consorti Padroni miei Colendiss. il Sig. Co. Odoardo & la Signora Donna Maria Pepoli, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1634 (= Li duo baci)*

*Li duo Leli simili, commedia di Giovan Battista Andreini, Fiorentino. All'illustrissimo et Eccellentissimo Sr. Duca di Nemours, dedicati, Paris, [Nicolas Della Vigna], 1622 (= Li duo Leli simili)*

*Lo schiavetto, in Commedie dei comici dell'arte, a cura di Laura Falavolti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1982, pp. 57-213 (= Lo schiavetto)*

*Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli. Con una Essagerazione in Prosa dello stesso. Di Gio. Battista Andreini Comico fedele, Milano, Girolamo Bordini e Pietromartire Locarni, 1606 (= Lo sfortunato poeta 1606)*

*Lo specchio. Composizione Sacra, e Poetica; nella quale si rappresenta al viuo l'Imagine della Comedia, quanto vaga, e deforme sia alhor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene. All'Illustrissimo et Eccellentissimo S. S et Padron mio Colendissimo il S. Luca di Nemours. Gio. Battista Andreini Fiorentino [Parigi, Nicolao Callemont, 1625], in BUONIMINO Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie», s. IX, vol. XII, fasc. 1, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 108-120 (= *Lo specchio*)*

*Love in the Mirror* [tr. *Amor nello specchio*], edited and translated by Jon R. Snyder (The Other Voice in Early Modern Europe: Toronto Series, vol. II), Toronto, Iter/CRRS, 2009 (= *Amor nello specchio*)



*Opere teoriche*, introduzione (pp. 9-49), edizione e commento di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013:  
- *La Saggia Egiziana*, pp. 60-118 (= *La Saggia Egiziana*)  
- *La Divina Visione*, pp. 119-146 (= *La Divina Visione*)  
- *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, pp. 147-180 (= *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*)  
- *Teatro Celeste*, pp. 181-202 (= *Teatro Celeste*)

*Pianto d'Apollo: rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato &c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, Milano, Girolamo Bordoni e Pietromartire Locarni, 1606 (= *Pianto d'Apollo*)

*Prologo in servizio di S.M.C. alla serenissima Madama principessa di Piemonte*, Torino, s.n., 1623 (= *Prologo in servizio di S.M.C.*)

\*\*\*

## Letteratura primaria

AFFÒ Ireneo, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia reale, 1789-1797, 5 voll.

ALBERTI Leandro, *Descrittione di tutta l'Italia & isole pertinenti ad essa*, Venezia, Giovan Maria Leni, 1577

ALIGHIERI Dante, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri: Inferno*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858

ID., *La Divina Commedia. Paradiso*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002

ANDREINI Francesco, *Bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti a forma di dialogo*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1607

ID., *Le bravure del capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari, Pisa, Giardini, 1987

ANDREINI Isabella, *La Mirtilla*, a cura di Maria Luisa Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995

EAD., *Lettere della signora Isabella Andreini padoana, Comica Gelosa et Accademica Intenta, nominata l'Accesa. Aggiuntovi di nuovo li Ragionamenti piacevoli dell'istessa*, Torino, eredi di Giovan Domenico Tarino, 1621

EAD., *Lettere*, Venezia, Sebastiano Combi, 1612,

EAD., *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, 1601

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso [...] nuovamente ricorretto. Con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce [...], le nuove allegorie, et anno(tationi) di M. Tomaso Porcacchi [...]*, Venezia, Domenico Farri, 1580,

ID., *Orlando furioso*, introduzione, note e bibliografia di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1992, 2 voll.

AZZAILOLO Filippo, *Il primo libro de villotte alla padoana con alcune napolitane a quatro voci intitolate Villotte del fiore*, Venezia, Gardano, 1557

- BADOARO Giacomo, *L'Ulisse errante. Opera musicale dell'Assicurato Accademico Incognito, al signor Michel'Angelo Torcigliani*, Venezia, Pietro Pinelli, 1644
- BARETTI Giuseppe Marco Antonio, *A Dissertation Upon the Italian Poetry, in which are Interspersed Some Remarks on Mr. Voltaire's Essay on the Epic Poets*, in ID., *Opere*, Bari, Laterza, 1932, pp. 87-116
- BARTOLOMMEI Girolamo, "*Didascalia cioè dottrina comica libri tre*" (1658-1661): *l'opera esemplare di un moderato riformatore*, saggio introduttivo, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016
- BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Lettere, 1999
- BRACCIOLINI Francesco, *Lettere sulla poesia*, introduzione, testo e note a cura di Guido Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1979
- BRUNO Giordano, *Eroici furori*, introduzione di Michele Ciliberto, testo e note a cura di Simonetta Bassi, Roma, Laterza, 1995
- ID., *Opere italiane*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, UTET, 2002, 2 voll.
- ID., *Opere magiche*, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000
- BUONARRUOTI IL GIOVANE Michelagnolo, *La Fiera, commedia, e la Tancia, commedia rusticale, colle annotazioni di Anton Maria Salvini*, Firenze, Tartini e Franchi, 1726
- CALMO Andrea, *Il Travaglia: comedia di messer Andrea Calmo, nuovamente venuta in luce, molto piacevole e di varie lingue adornata, sotto bellissima invenzione: al modo che la fo presentata dal detto autore nella citta di Vinegia*, testo critico, tradotto e annotato a cura di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1994
- ID., *La Spagnolaz commedia*, a cura di Lucia Lazzerini, Milano, Bompiani, 1979
- ID., *Rodiana: comedia stupenda e ridicolossima, piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata*, testo critico tradotto e annotato a cura di Piermario Vescovo, Padova, Antenore, 1985
- CARLI Gian Rinaldo, *Dell'indole del teatro tragico*, in ID., *Delle opere del signor commendatore don Gian Rinaldo conte Carli*, Milano, Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1787, vol. XVII, pp. 5-192 (1746<sup>1</sup>)
- CHIUSOLE Adamo, *Dell'arte pittorica, libri VIII; coll'aggiunta di componimenti diversi*, Venezia, Caroboli e Pompeati, 1768
- COMANINI Gregorio, *The Figino, Or, On the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*, edited by Ann Doyle-Anderson and Giancarlo Maiorino, Toronto, University of Toronto Press, 2001
- CRESCIMBENI Giovan Mario, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730
- ID., *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1700
- DE CONCHIS Guillelmi, *Philosophia*, a cura di Marco Albertazzi, Lavis, La finestra, 2010
- DE LA MOTHE LE VAYER François, *Del teatro brittanico o vero historia dello stato antico, e presente, corte, governo spirituale, e temporale, leggi, massime, religioni, et avvenimenti della Grande Brettagna*, London, Roberto Scott, 1683

*Delle delizie Tarantine libri IV*, Napoli, stamperia Raimondiana, 1771

DENORES Giasone, *Apologia di Jason Denores, contra l'autore del Verato*, in Battista GUARINI, *Opere*, Verona, Tumermani, 1737, vol. II, pp. 313-375

EMILIO Paolo, *Historia delle cose di Francia, raccolte fedelmente da Paolo Emilio da Verona, e recata ora a punto dalla latina in questa nostra lingua volgare*, Venezia, Michele Tramezzino, 1549

ERODOTO, *Le Storie*, Milano, Garzanti, 1990

FERRARI Benedetto, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato e Vincenzo Martorana, Firenze, 2013

GARZONI Tommaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Paolo Cherchi, Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll.

GOLDONI Carlo, *I due gemelli veneziani*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1975

GUARINI Battista, *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati*, Venezia, G. B. Ciotti, 1601

ID., *Compendio della poesia tragicomica*, in ID., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, pp. 219-288

ID., *Il pastor fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999

ID., *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie et le pastorali, in un suo discorso di poesia*, in ID., *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, UTET, 1971<sup>2</sup>, pp. 729-821

LEONI Giovan Battista, *Roselmina, favola tragisatiricomicca di Lauro Settizonio da Castel Sambucco, recitata in Venetia l'anno MDXCV da gli Academici Pazzi Amorosì*, Venezia, Giovan Battista Ciotti senese, 1595

LETI Gregorio, *Del teatro brittanico o vero historia dello stato antico, e presente, corte, governo spirituale, e temporale, leggi, massime, religioni, et euuenimenti della Grande Brettagna*, tomo I, London, Roberto Scott, 1683, 2 voll.

LONGHI Francesco Maria, *La Séccia Ruba*, in *La Batracomiomachì val a dir la Guèrra di Ranucc' cun i pondg e la Séccia Ruba dèi Tassòn*, Bologna, Antonio Chierici, 1838

LUCRETIUS CARUS Titus, *La natura delle cose*, a cura di Guido Milanese, introduzione di Emanuele Narducci, Milano, Mondadori, 1992

MALPEZZI PRICE Paola, RISTAINO Christine, *Lucrezia Marinella and the "querelle des femmes" in Seventeenth-century Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008

MARINELLA Lucrezia, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, Giovan Battista Ciotti senese, 1601 [1600<sup>1</sup>]

EAD., *The nobility and excellence of women, and the defects and vices of men*, ed. and trans. Anne Dunhill, Chicago, University of Chicago Press, 1999

MARINO Giovan Battista, *Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, BUR, 2013

ID., *Opere di Giambattista Marino*, vol. IV: *La Sampogna con le Egloghe boscarecce e una scelta di idillii di Capponi, Argoli, Preti, Busenello*, a cura di Marzio Pieri, Alessandra Ruffino e Luana Salvarani, Trento, la Finestra, 2006

- MERULA Pellegrino, *Santuario di Cremona nel quale si contengono non solo le vite de' santi di tutte le chiese e di quelli i cui corpi in alcune di esse si riposano, mà anche le reliquie, e cose notabili di ciascuna di esse*, Cremona, Bartolomeo ed eredi di Baruccino Zanni, 1627
- OLAO MAGNO, *Storia d'Olaog Magno arcivescovo d'Uspali: de' costumi de' popoli settentrionali, tradotta per Remigio Fiorentino, dove s'ha piena notizia delle genti della Gozia, della Norvegia, della Svevia, e di quelle che vivono sotto la Tramontana [...]*, Venezia, Bindoni, 1561,
- PASQUALI ALIDOSI Giovanni Nicolò, *I signori anziani consoli, e gonfalonieri di giustizia della città di Bologna di Gio. Nicolo Pasquali Alidosi dall'anno 1456. Accresciuti fino al 1670 [...]*, Bologna, Manolessi, 1670
- PASQUALIGO Luigi, *Gl'intricati, pastorale*, Venezia, Francesco Ziletti, 1581
- PETRARCA Francesco, *Rime di Francesco Petrarca col commento di G. Biagioli*, Milano, Giovanni Silvestri, 1823, 2 voll.
- PETRONIO Arbitro, *Satyricon*, introduzione, traduzione e note di Andrea Aragosti, Milano, BUR Rizzoli, 2017
- Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia, nata Ramponi, detta Florinda* (ms.): Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, codice Morbio I, cc. 48
- PORCACCHI Tommaso, *L'isole piu famose del mondo*, Venezia, Galignani, 1576,
- POZZI Giuseppe d'Ippolito, *Rime piacevoli*, London [ma Bologna], Lelio della Volpe, 1764
- RICCOBONI Luigi, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1979
- ID., *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Cailleau, 1730-1731, 2 voll.
- Rime in lode della signora Verginia Ramponi, comica fedele, detta Florinda*, Firenze, Volcmar Timan, 1604
- RINUCCINI Ottavio, *L'Euridice*, in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di Andrea Della Corte, Torino, UTET, 1978, 2 voll., vol. I: pp. 69-106
- RIPA Cesare, *Nova iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618 [1593<sup>1</sup>]
- ROSSI Bartolomeo, *La Fiammella*, in *La commedia dell'arte: storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957-61, 6 voll., vol. II, pp. 96-120
- RUSCELLI Girolamo, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato*, Venezia, Giovan Battista e Melchior Sessa, 1559
- RUZANTE, *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di Luca D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010
- SANNAZZARO Jacopo, *Le opere volgari di M. Sanazzaro cavaliere napoletano; cioè l'Arcadia, alla sua vera lezione restituita, colle annotazioni del Porcacchi, del Sansovino, e del Massarengo; Le rime, arricchite di molti componimenti, tratti da codici mss. ed impressi; e Le lettere, novellamente aggiunte ... dal dottor Gio. Antonio Volpi, e da Gaetano di lui fratello*, Padova, Giuseppe Comino, 1723
- SCALA Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.
- SCOTO Andrea, *Itinerario, ovvero nova descrizione de' viaggi principali d'Italia [...]*, Vicenza, Francesco Bolzetta libraro in Padova, 1615

*Scuola de' principi, e de' caualieri, cioe la geografia, la rettorica, la morale, l'economica, cauate dall'opere francesi del sig. della Motta Le Vayer, che le ha distese per istruzione di Luigi XIV re di Francia, tradotte nella lingua italiana dall'abate Scipione Alerani, Venezia, Nicolò Pezzana, 1684*

SHAKESPEARE William, *The Tempest*, edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan, revised edition, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2011

SODERINI Giovanni Vittorio, *Trattato degli arbori di Giovanvittorio Soderini*, Firenze, Stamperia del Giglio, 1817

TASSINI Giuseppe, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Gio. Cecchini, 1863

TASSO Torquato, *Aminta*, a cura di Marco Corradini, con prefazione di Guido Baldassarri, Milano, BUR classici, 2015

ID., *Delle differenze poetiche per risposta al signor Orazio Ariosto*, in ID., *Le prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. I

ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, G. Laterza, 1964

ID., *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2009 (2010<sup>2</sup>)

ID., *Il mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951

ID., *Il Re Torrismondo*, a cura di Vercingetorige Martignone, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Parma, U. Guanda, 1993

ID., *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994

TASSONI Alessandro, *La secchia rapita*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1987-1990

ID., *Opere di Alessandro Tassoni*, a cura di Pietro Pulciatti, Modena, Panini, 1989, vol. II: *La secchia rapita e scritti poetici*

TERENTIUS AFER Publius, *P. Terentii Afri Comoediae sex, infinitis fere locis emendatae: una cum Vinc. Cordati Vesul. Burg. commentariis in Andriam; summaris verò (quae argumenta vocant,) & annotationibus methodicis rei, ac styli in reliquas*, Venezia, Biblioteca Aldina, 1570, <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=15310354X>; <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/CMD?DB=2.1&ACT=SRCHA&PRS=HOL&HLIB=751063002&IKT=8910&TRM=800249990&COOKIE=U10178,Klecteurweb,I250,B341720009+,SY,NLECTEUR+WEBOPC,D2.1,E283815d5-7ea,A,H,R151.51.131.142,FY>

TESTI Fulvio, *Opere del sig. co. d. Fuluio Testi con noua aggiunta...*, Bologna, Carlo Zenero, 1644

TOLOMEO, *La Geografia di Claudio Tolomeo alessandrino, già tradotta di greco [...]*, Venezia, Giordano Ziletti, 1574

TOLOSA Francesco, *Elogi, poesie, e prose toscane, e latine di Francesco Tolosa*, Roma, Stampa Camerale, 1646

TULLIUS CICERO Marcus, *Lettere ad Attico*, a cura di Salvatore Rizzo, Milano, Mondadori, 1991, 5 voll.

VOLTAIRE, *An Essay Upon the Civil Wars of France: Extracted from Curious Manuscripts. And Also Upon the Epick Poetry of the European Nations, from Homer Down to Milton*, London, Samuel Jallasson, 1727

ID., *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin, Roma, Aracne, 2014

\*\*\*

## Letteratura secondaria

ACCORSI Maria Grazia, «*La sampogna*» di Marino tra narrazione e teatro. *Commento a un'edizione*. «Studi e problemi di critica testuale», LII, 1, 1996, pp. 153-176

EAD., *Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari*, in EAD., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 81-150

ALBEROLA Eva Lara, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010

ALEXANDER John, *Will Kemp, Thomas Satchville and Pickelhering. A Consanguinity and Confluence of Three Early Modern Clown Personas*, «*Daphnis, Zeitschrift Für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)*», XXXVI, 3-4, 2007, pp. 463-486

ALINEI Mario, BENOZZO Francesco, *Dizionario etimologico-semantico dei cognomi italiani (DESCI)*, Savona, PM edizioni, 2017

ALTIERI BIAGI Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980

ANDREWS Richard, *A Midsummer Night's Dream and Italian Pastoral*, in *Transnational Exchange in Early Modern Drama*, edited by Robert Henke and Eric Nicholson, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2008, pp. 49-62

ANDREWS Richard, *Resources in Common: Shakespeare and Flaminio Scala*, in *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*, edited by Robert Henke and Eric Nicholson, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2014, pp. 37-52

ID., *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A translation and Analysis of 30 Scenarios*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2008

ANGELINI Franca, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975

ANTONUCCI Fausta, «*Lo trágico y lo cómico mezclado*», in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*, Atti del Seminario internazionale Firenze (19-24 ottobre 2009), a cura di Giulia Poggi, Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 99-118

ARCAINI Roberta Giovanna, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-326

ARDISSINO Erminia, *Il barocco e il sacro: la predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2001,

- ARESU Francesco Marco, *La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro*, in *Tales of Unfulfilled Times*, Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi a cura di Fabio Fantuzzi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 9-30
- ARNAUDO Marco, *Il mostro come figura metariflessiva nel teatro italiano del Seicento*, «Forum Italicum», XLVIII, 1, 2014, pp. 22-32
- ATTARDI Francesco, *Viaggio intorno al "Flauto magico"*, Lucca, LIM, 2006,
- BADOLATO Nicola, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno (Università di Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 119-136
- ID., *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, Atti del Seminario internazionale Firenze (19-24 ottobre 2009), a cura di Giulia Poggi, Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 359-375
- BAGLI Giuseppe Gaspare, *Proverbi, usi, pregiudizi, canti, novelle e fiabe popolari in Romagna*, Imola, La Mandragora, 2006
- BALDASSARRI Guido, *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977
- BANCHIERI Adriano, *Discorso della lingua bolognese [...]*, Bologna, Clemente Ferroni, 1630
- BARBIERATO Federico, *Nella stanza dei circoli. Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002
- ID., *The Inquisitor in the Hat Shop. Inquisition, Forbidden Books and Unbelief in Early Modern Venice*, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2012
- BARETTI Giuseppe Marc'Antonio, *A dictionary of the English and Italian languages [...]*, London, W. Strahan [...], 1771
- BARTOLI Adolfo, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze, Sansoni, 1880
- BARTOLI Francesco, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, 2 voll.
- BASILE Bruno, *Il tempo e la memoria: studi di critica testuale*, Modena, Mucchi, 1996
- BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961
- BENISCELLI Alberto, *Libertini italiani: letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano, Bur Rizzoli, 2012
- BENZI Gaia, «De' formatori di spettacoli in genere»: ciarlatani e attori agli esordi del professionismo teatrale, intervento al XXI Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti *Le forme del comico* (Firenze, 6-9/09/2017) nel panel "Il teatro comico tra la fine del Cinquecento e l'età pre-goldoniana (I)", in corso di pubblicazione
- BERGAMINI Maria Grazia, *Dai Gelati alla Renia (1670-1698). Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, 2 voll., vol. II: *Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, pp. 5-52

- BERTANA Emilio, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905
- BERTINI Fabio, *In traccia del cavalleresco nella Roselmina di Giovan Battista Leoni*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV, 2008, pp. 157-164
- Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno in ottava rima aggiuntavi una traduzione in lingua bolognese con alcune annotazioni nel fine. Parte III che contiene Cacasenno*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1741
- BESUTTI Paola, *Da L'Arianna a La Ferinda: Giovan Battista Andreini e la 'commedia musicale all'improvviso'*, «Musica Disciplina», XLIX, 2005, pp. 227-276
- BETTONI Barbara, *I beni dell'agiatezza: stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2005
- BEVILACQUA Enrico, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII, 1894, vol. XXIII, pp. 76-155; vol. XXIV, pp. 82-165
- ID., *Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII, 1894, vol. 23, pp. 76-155, e vol. 24, pp. 82-165
- BIANCHINI Salvatore, *Voci usate nel dialetto lucchese che non si trovano registrate nei vocabolari italiani: ovvero idee e sperimentazioni linguistiche di un enciclopedista lucchese, edite con introduzione ed appendici da Riccardo Ambrosini*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1986
- BIONDELLI Bernardino, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1853
- BOERIO Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, A. Santini e figlio, 1829
- ID., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856 (II ed.)
- BOLELLI Tristano, *L'italiano e gli italiani: cento stravaganze linguistiche*, Vicenza, Neri Pozza, 1993
- BONAZZI Nicola, *Dire il vero scherzando: Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso*, Milano, FrancoAngeli, 2017
- BORLENGHI Aldo (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959, 2 voll.
- BOSCHINI Marco, *La carta del navegar pitoresco: edizione critica*, a cura di Anna Pallucchini, con la *Breve Istruzione* premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966
- BRAGATO Alice, *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini, fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica*, tesi di Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, XXV ciclo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, supervisor Gerardo Guccini e Anne Surgers, 2013
- BROOKS Jeanice, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2001
- BUMALDI Giovanni Antonio, *Vocabolista bolognese, nel quale con recondite historie, e curiose eruditioni il parlar più antico della Madre de' Studi come madre lingua d'Italia chiaramente si dimostra lodevolissimo*, Bologna, Giacomo Monti, 1660
- BUONIMINO Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie», s. IX, vol. XII, fasc. 1, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999



- BURATTELLI Claudia, LANDOLFI Domenica, ZINANNI Anna (a cura di), *Comici dell'arte: corrispondenze / G. B. Andreini, N. Barbieri, Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll. [vd. opere di G. B. Andreini]
- CABANI Maria Cristina, *Introduzione*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno (Università di Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 9-26.
- CALCAGNO Mauro, *Signifying Nothing: on the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera*, «The Journal of Musicology», XX, 4, Fall 2003, pp. 461-497
- CAMILLO CONTI, *Partenza di Carnevale*, in *La Commedia dell'arte: storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988, vol. IV, pp. 31-37
- CAPOZZA Nicoletta, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, Dino Audino, 2006
- CARACAUSI Girolamo, *Arabismi medievali di Sicilia*, Supplementi al «Bollettino» del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, diretti da Gabriella Alfieri, voll. 6-7, Palermo 1983
- CARANDINI Silvia, «*Inchiostri, sudori e lacrime*». *Il teatro sacro di G. B. Andreini comico dell'arte*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995, pp. 441-456
- EAD., *La Ferinda di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale scientifica, 2003, pp. 113-132
- EAD., *La scena erotica nel romanzo. Eros dietro le quinte del teatro barocco*, in *La scena erotica nel romanzo*, a cura di Giovanna Mochi, Pisa, Pacini, 2016, pp. 29-58
- EAD., MARITI Luciano, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, rispettivamente con gli studi di  
 - L. MARITI, *Il comico dell'Arte e Il Convitato di Pietra*, pp. 61-226;  
 - S. CARANDINI, *Don Giovanni e la festa dei Titani*, pp. 227-390
- CARBONE Ludovico, *Facezie e dialogo de la partita soa*, edizione critica a cura di Gino Ruoizzi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989
- CARDINI Franco, *Il turco a Vienna: storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, Laterza, 2015
- CARPANI Roberta, «*Gli affetti e le cose*» nel teatro figurato dell'Adamo di Giovan Battista Andreini (1613 e 1617), in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino, Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 409- 427
- CARROLL Linda L., *Language and Dialect in Ruzante and Goldoni*, Ravenna, Longo, 1981
- CETTI Francesco, *Anfibi e pesci di Sardegna*, Sassari, Piattoli, 1774-1777
- CHERCHI Paolo, *L'alambicco in biblioteca: distillati rari*, a cura di Francesco Guardiani, Emilio Speciale, Ravenna, Longo, 2000
- ID., *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996
- ID., *Le nozze di Filologia e Fortuna*, Roma, Bagatto libri, 2006

- CHERUBINI Francesco, *Vocabolario mantovano-italiano*, Milano, Giovan Battista Bianchi & co., 1827
- ID., *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. regia stamperia, 1839-56, 5 voll.
- CHIARELLI Alessandra, POMPILIO Angelo, *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, con l'edizione de *Il cannocchiale per la Finta pazza*, di Maiolino Bisaccioni, a cura di Cesarino Ruini, Bologna, CLUEB, 2004
- CHICHIRICÒ Emanuela, «*Col mezzo di così fatto innesto*». *L'esordio pastorale di G.B. Andreini tra La Saggia Egiziana e La Florinda*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 331-348
- EAD., «*Con inganno fiorito*». *La drammaturgia pastorale nell'opera di G.B. Andreini*, Roma, Aracne, in corso di pubblicazione (2018)
- EAD., *La Venetiana e La Ferinda: elementi marittimi e pastorali in due commedie veneziane di G. B. Andreini*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 437-475
- CLERICUZIO Antonio, *La macchina del mondo: teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton*, Roma, Carocci, 2005
- CLUBB Louise George, *Intertextualities: Some Questions*, in *The Italian World of English Renaissance Drama. Cultural Exchange and Intertextuality*, edited by Michele Marrapodi, Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1998, pp. 179-189
- EAD., *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven and London, Yale University Press, 1989
- EAD., *Pastoral Jazz from the Writ to the Liberty*, in *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, edited by Michele Marrapodi, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2007, pp. 15– 26
- COLE Janie, *Image-making and female rule in Seicento Florence: music-theatre under the Medici women*, «Studi secenteschi», L, 2009, pp. 209–227
- COLLI Vincenzo, *Note sulla formazione e diffusione delle raccolte di consilia dei giuristi dei secoli XIV-XV*, in *Consilia im späten Mittelalter. Zum historischen Aussagewert einer Quellengattung*, hrsg. Ingrid Baumgärtner, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1995, pp. 225-235
- CONTARINI Pietro, *Dizionario tascabile delle voci e frasi particolari del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1852
- COOPER John Phillips, *The New Cambridge Modern History*, vol. IV: *The Decline of Spain and the Thirty Years War, 1609-48/49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979
- CORONEDI BERTI Carolina, *Grammatica del dialetto bolognese*, Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti, 1874
- EAD., *Vocabolario bolognese italiano*, Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti, 1869-74, 2 voll.
- CORTELAZZO Manlio, *Uso, vitalità e espansione del dialetto*, in *Storia della cultura veneta*, vol. IV/1: *Il Seicento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 363-379
- COULIANO Ioan P., *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook, with a foreword by Mircea Eliade, Chicago/London, the University of Chicago Press, 1987

- CREMONINI Lorenzino, *Castel Maggiore com'era...e com'è*, Firenze, Alinea, 1988
- CROPPER Elizabeth, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «Metropolitan Museum Journal», XXVI, 1991, pp. 193-212
- CRUCIANI Gianfranco, *Vergilio Verucci Da Norcia: commediografo del Seicento*, Arrone, Thyrus, 2004
- CUPPONE Roberto, *Isabella delle Favole*, in *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Atti della giornata internazionale di studi «Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro» nel 450° anniversario della nascita (Padova, 20 settembre 2012), a cura di Carlo Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-136
- CURI Umberto, *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997, in part. *Il mito di Don Giovanni nella cultura moderna*, pp. 161-308
- D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup> (rist. anast. Roma, Bardi, 1966), 2 voll.
- D'ONGHIA Luca, *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, «La lingua italiana», VII, 2011, pp. 57-80
- DANIELE Antonio, *Ruzzante classicista*, in *In lingua grossa, in lingua sottile: studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a cura di Chiara Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 279-302
- DAVIES Norman, *Isole. Storia dell'Inghilterra, della Scozia, del Galles e dell'Irlanda*, trad. di Gabriella Agrati et al., Milano, Bruno Mondadori, 2004,
- DAZZI Manlio Torquato, *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia, Neri Pozza, 1956-1959, 4 voll.
- DE ANTONI Alberto, *Romolo il lupo, Ciro il cane*, in *Atti del terzo, quarto, quinto incontro genovese di Studi Vedici e Pāṇiniani*, a cura di Rosa Ronzitti e Guido Borghi, Milano, Quasar, 2006
- DE BAÏF Jean-Antoine, *Œuvres complètes: Euvres en rime. Les amours. (Notices, notes et index)*, Parte 2, Volume 2, ed. critique avec introd., variantes et notes sous la dir. de Jean Vignes, Paris, Honore Champion, 2010
- DE TOFFOL Giuseppe, *A proposito di una recente edizione critica de La Pastoral del Ruzante*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XIX, 1, 1980, pp. 151-165
- DEL COL Andrea, MILANI Marisa, «*Senza effusione di sangue e senza pericolo di morte*». *Intorno ad alcune condanne capitali delle inquisizioni di Venezia e di Verona nel Settecento e a quelle veneziane del Cinquecento*, in *Eretici, esuli e indemoniati nell'età moderna*, a cura di Mario Rosa, Firenze, Olschki, 1998, pp. 141-196
- DENSUSIANU Ovid, *Histoire de la langue roumaine*, Paris, Leroux, 1901
- DENZEL Valentina, *Virago valorosa o "Marfisa bizzarra"? La donna guerriera ne La pazzia d'Isabella (1611) di Flaminio Scala e ne Lo schiavetto (1612) di Giovan Battista Andreini*, «Quaderni d'italianistica», XXX, 2, 2009, pp. 87-104
- EAD., *Virago Valorosa o "Marfisa Bizzarra"? La Donna Guerriera ne La Pazzia d'Isabella (1611) di Flaminio Scala e ne Lo Schiavetto (1612) di Giovan Battista Andreini*, «Quaderni d'Italianistica», XXX, 2, 2009, pp. 1-19
- DI FALCO Benedetto, *Rimario*, Napoli, Matthio Canze et al., 1535

- DOLFI Pompeo Scipione, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne*, Bologna, Giovan Battista Ferroni, 1670
- DOMINI Silvio, FULIZIO Aldo, MINIUSI Aldo, VITTORI Giordano, *Vocabolario fraseologico del dialetto bisiaè*, Bologna, Cappelli, 1985
- DOSSENA Giampaolo, *I luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi: Italia settentrionale*, Milano, Sugar, 1972
- DUCHARTRE Pierre-Louis, *The Italian Comedy; the Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'arte*, authorized translation from the French by Randolph T. Weaver, New York, Dover Publications, 1966
- EVANGELISTA Stefano, *La poikilia degli "idilli" barocchi: un commento all'edizione Chiodo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20evangelista.pdf>
- FALLETTI Clelia, *Un attore drammaturgo e il suo pubblico*, «Teatro e Storia», XX-XXI, 1998-1999, pp. 89-103
- FALLOPPIO Gabriele, *La chirurgia di Gabriel Falloppio modonese, fisico, chirurgo, e anatomico celeberrimo [...]*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1603
- FANFANI Pietro, *Vocabolario della lingua italiana*, parte 2, vol. 2, Firenze, Le Monnier, 1855
- FASSÒ Luigi, *Teatro del Seicento*, Milano, Ricciardi, 1956
- FAVA Antonio, *La maschera comica nella commedia dell'arte: disciplina d'attore, universalità e continuità dell'improvvisa poetica della sopravvivenza*, prefazione di Francesco Zimei, Colledara, Andromeda, 1999
- ID., *The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival*, trans. Thomas Simpson, Illinois (US), Northwestern University Press, 2007
- FERRACUTI Alexia, *Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in Mirtilla and Giovan Battista Andreini's Amor nello specchio*, «California Italian Studies», V, 2, 2014, pp. 125-154
- FERRARI Claudio Ermanno, *Vocabolario bolognese-italiano*, Bologna, Mattiuzzi-De Gregori, 1853
- FERRARI Giovanni Battista, *Vocabolario reggiano-italiano*, Reggio, Tipografia Torreggiani, 1832, 2 voll.
- FERRARO Bruno, *Il litigio di G.B. Andreini*, «Critica letteraria», XIII, 46, 1985, pp. 19-26
- ID., *Nuove osservazioni sul Litigio di Giovan Battista Andreini*, «Letteratura italiana antica», V, 2004, pp. 401-409
- FERRO Marco, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia, Andrea Santini, 1845, 4 voll.
- FERRONE Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993
- ID., *L'invenzione viaggiante. I comici dell'Arte e i loro itinerari tra Cinque e Seicento*, «Il castello di Elsinore», 2, 1988, pp. 5-19
- ID., *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014

- FIASCHINI Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, «Comunicazioni sociali», XXII, 2-3, 2000, pp. 447-486
- ID., *L'«incessabil agitazione»: Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa/Roma, Giardini editori e stampatori in Pisa, 2007
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, 5 voll.
- FLORIO John, *Vocabolario italiano e inglese*, London, Holt & Horton, 1690
- FOLENA Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- FOLENGO Teofilo, *Studi e testi*, a cura di Luca Corti, Pisa, Libreria del Lungarno, 1994
- ID., *Theophili Folengi vulgo Merlini Cocaii opus Macaronicum notis illustratum [...]*, Amsterdam [ma Mantova], Joseph Braglia, 1768
- FRANCHI Saverio, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, 2 voll.
- FRANCIA Carmelo, GAMBARINI Emanuele (a cura di), *Dizionario italiano-bergamasco*, Bergamo, Grafital, 2001
- FRATI Lodovico, *La vita privata in Bologna dal secolo XIII al XVII*, Bologna, Zanichelli, 1928,
- FULCO Giorgio, *Marino, "Flavio" e il Parnaso barocco nella corrispondenza del "Rugginoso"*, in *Feconde venger le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, con una bibliografia degli scritti a cura di Carlo Caruso, Bellinzona, Casagrande, 1997, 2 voll., vol. I, pp. 297-331
- FUSILLO Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012
- GALANTI Bianca Maria, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954
- GAMBA Bartolommeo, *Serie degli scritti impressi in dialetto Veneziano*, a cura di Nereo Vianello, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959
- GARIN Eugenio, *Dal Rinascimento all'Illuminismo: studi e ricerche*, Firenze, Le Lettere, 1993<sup>2</sup>
- GAUDENZI Augusto, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna; studio seguito da una serie di antichi testi bolognesi inediti in latino, in volgare, in dialetto*, Torino, E. Loescher, 1889
- GENDERS Roy, *A History of Scent*, London, Hamish Hamilton, 1972
- GERBINO Giuseppe, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Cambridge (UK)/New York, Cambridge University Press, 2009
- GERBONI Luigi, *Un umanista nel Secento: Giano Nicio Eritreo: studio bibliografico critico*, Città di Castello, Lapi, 1899
- GERSTENBERG Annette, *Thomaso Porcacchis L'Isole piu famose del mondo: Zur Text-und Wortgeschichte der Geographie im Cinquecento (mit Teiledition)*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004
- GIBELLINI Pietro (a cura di), *Folengo e dintorni*, Brescia, Grafo, 1981
- GIGLIUCCI Roberto, *La melanconia*, Milano, BUR, 2013, edizione digitale kindle

- ID., *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano/Udine, Mimesis, 2011
- Giordano Bruno: *parole, concetti, immagini*, direzione scientifica di Michele Ciliberto, Pisa Scuola Normale Superiore - Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2014, 3 voll.
- GIOVANARDI Claudio, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, «La lingua italiana», VI, 2010, pp. 101-121
- GORDON Mel, *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1983
- GRANDI Alberto, *La pelle contesa*, Torino, G. Giappichelli, 2000
- GRAZIOLI Cristina, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini*, in *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo, con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 493-507
- GUIDICINI Giuseppe, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1872, 5 voll.
- GUIDOTTI Angela, *Specchiati sembianti: il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 1992
- GUIDOTTI Paolo, *Il Reno, vena sanguifera della città: Bologna*, «Strenna storica bolognese», XXXIX, 1989, pp. 195-212
- HARNESS Kelley Ann, *Echoes of Women's Voices: Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006
- HENKE Robert, *Pastoral as Tragicomic in Italian and Shakespearean Drama*, in *The Italian World of English Renaissance Drama. Cultural Exchange and Intertextuality*, edited by Michele Marrapodi, Antonius Johannes Hoenselaars, London, Associated University Presses, 1998, pp. 282-301
- ID., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, New York, Cambridge University Press, 2002
- ID., *Transporting Tragicomedies: Shakespeare and the Magical Pastoral of the Commedia dell'Arte*, in *Early Modern Tragicomedies*, edited by Subha Mukherji, Raphael Lyne, London, D.S. Brewer, 2007, pp. 43-58
- HOHNERLEIN-BUCHINGER Thomas, *Per un sublessico vitivinicolo: la storia materiale e linguistica di alcuni nomi di viti e vini italiani*, Tübingen, Niemeyer, 1996
- IOLY ZORATTINI Pier Cesare, *Questa è giustizia di voi altri cristiani: ebrei, giudaizzanti e neofiti nei procedimenti del Sant'Uffizio di Aquileia e Concordia*, Firenze, L. S. Olschki, 2009,
- ISELLA Dante, *Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005
- JEDRKIEWICZ Stefano, *Il convitato sullo sgabello: Plutarco, Esopo ed i Sette savi*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997
- JORDAN Peter, *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, London and New York, Routledge, 2014
- KERR Rosalind, *Isabella Andreini (Comica gelosa 1560-1604). Petrarchism for the Theatre Public*, «Quaderni d'italianistica», XXVII, 2, 2006, pp. 72-92

- KIMBELL David R. B., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (1991<sup>1</sup>)
- LANZI Luigi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della reale corte di Toscana*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1796
- LASAGNA Paola, *La pastorale drammatica fra Tasso e Guarini*, tesi di Dottorato di ricerca in Letterature e scienze della letteratura, ciclo XVIII, Università degli Studi di Verona, supervisore Stefano Verdino, a.a. 2005-2006
- LATTARICO, Jean-François, *Venise incognita: essai sur l'académie libertine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion éd., 2012
- LAZZARINI Andrea, *Il "potta di Modena". Precisazioni storico-linguistiche attorno a un personaggio della Secchia rapita di Alessandro Tassoni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVI, 1-2, 2013, pp. 61-95
- Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna, ritratte e descritte*, Bologna, tipografia di S. Tommaso d'Aquino, 1851
- LE GOFF Jacques, *Gli intellettuali nel medioevo*, traduzione di Cesare Giardini, Milano, Oscar Mondadori, 2008
- LEE Sidney, *Shakespeares comedies, histories, & tragedies; a supplement to the reproduction in facsimile of the first folio edition, 1623, from the Chatsworth copy in the possession of the Duke of Devonshire; containing a census of extant copies, with some account of their history and condition*, Oxford, Clarendon Press, 1902, consultabile alla pagina online: <https://archive.org/details/shakespearescome00leesuoft>
- LEPRI Luigi, VITALI Daniele (a cura di), *Bolognese: italiano-bolognese, bolognese-italiano*, Milano, Vallardi, 2009
- ID., *Dizionario bolognese-italiano italiano-bolognese*, Bologna, Pendragon, 2009
- Lessico etimologico italiano*, a cura di Max Pfister, Wiesbaden, L. Reichert, 1979-
- LIDO Giovanni, *Sui segni celesti*, cura e introduzione Ilaria Domenici, traduzione Erika Maderna, Milano, Medusa, 2007.
- LIVERANI Elena, *El Conde de Sex nella rilettura secentesca dei comici dell'arte italiani*, in Elena LIVERANI, Jesús SEPULVEDA, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 7-53
- LOMBARDI Marco, *La Saggia Egiziana di Giovan Battista Andreini e il teatro nel teatro*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», XXXIX, 4, 1986, pp. 271-287
- ID., *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995
- LUCIANI Luciano, *Vocabolario del dialetto di Carrara (continuazione)*, «L'Italia dialettale», XXXIX, 1976, pp. 253-378
- LUETIĆ Josip, *English Mariners and Ships in Seventeenth-Century Dubrovnik*, «The Mariner's Mirror», LXIV, 3, 1978, pp. 276-284
- LUISON Federica, *Iconografia ed iconologia delle maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnevalesca nell'arte dal XVI al XX secolo. Artisti e correnti artistiche a confronto*, tesi di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari Venezia, relatore Nico Stringa, a.a. 2014/2015 (2016)
- MACCHIA Giovanni, *Tra don Giovanni e don Rodrigo: scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989

- ID., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991
- MAJORANA Bernadette, *Lo pseudo-Segneri e il Teatro celeste: due tracce secentesche*, «Teatro e storia», IX, 16, 1994 (Annali 1), pp. 357-388
- MALASPINA Carlo, *Vocabolario parmigiano-italiano accresciuto di più che cinquanta mila voci, compilato con nuovo metodo da Carlo Malaspina*, Parma, Carmignani, 1856-1859, 4 voll.
- MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841
- MANCARELLA Giovan Battista, *Linguistica romanza*, Bologna, Zanichelli, 1978
- MARANESI Ernesto, *Piccolo vocabolario del dialetto modenese*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1869
- MARAZZINI Claudio, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993
- MARCELLO Elena, *Carlo Celano e Rojas Zorrilla. Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia, opera regia tratta da Obligados y ofendidos*, «Studi secenteschi», LI, 2010, pp. 199-229
- MARCHANTE Carmen, *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2009, 8 voll., vol. VI: *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, pp. 7-58
- MARITI Luciano, *Les stratégies éditoriales et les lectures sceniche de Giovan Battista Andreini*, comico dell'arte, in *Le Parnasse du theatre: les recueils d'oeuvres completes de theatre au XVII<sup>e</sup> siecle*, dir. Georges Forestier, Edric Caldicott, Claude Bourqui, Paris, Pups, 2007, pp. 121-150
- MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, vol. II: *La professione del teatro*
- MARRI Fabio, *Glossario al milanese di Bonvesin*, Bologna, Pàtron, 1977
- MARZOLO Paolo, *Monumenti storici rivelati dall'analisi della parola*, Padova, Tipografia del seminario, 1847
- MATT Luigi, *Neologismi e voci rare delle lettere di Giambattista Marino (con uno sguardo all'epistolografia cinquecentesca)*, «Studi di lessicografia italiana», XIX, 2002, pp. 109-182
- MAURI Daniela, *Il mito di Narciso in tre testi di Isabella, Francesco e Giovan Battista Andreini*, in *La commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, Atti del convegno internazionale di studio a Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele, Fasano, Schena editore, 1997-1998, pp. 207-221
- MAYLENDER Michele, *Storia delle accademie d'Italia*, con prefazione di S.E. Luigi Rava, Bologna, L. Cappelli, 1926-30, 5 voll., consultabile alla pagina online dell'*University of London*: <http://193.63.81.241/record=b2284271>
- MAZZATINTI Giuseppe, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki, 1886-2013
- MAZZUCHELLI Giammaria, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Giambattista Bossini, 1753-1763, 2 voll. in 4 tomi
- MCIVER Katherine A., *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580: Negotiating Power*, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2006



- MCMULLAN Gourdon, "The Neutral Term"? *Shakespearean. Tragicomedy and the Idea of the "Late Play"*, in *Early Modern Tragicomedy*, edited by Subha Mukherji, Raphael Lyne, Cambridge, D. S. Brewer, 2007, pp. 115-132
- MEBANE John S., *Rinascimento e magia. La tradizione occulta in Marlowe, Jonson e Shakespeare*, traduzione a cura di Sergio Crapiz, Genova, ECIG, 1994
- MELCHIORI Giorgio, *Introduzione* (a *La Tempesta*), in William SHAKESPEARE, *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1995, vol. VI: *I drammi romanzeschi*, pp. 779-791
- MELCHIORI Giovan Battista, *Vocabolario bresciano-italiano*, Brescia, Franzoni e Socio, 1817-20, 3 voll.
- MICHELASSI Nicola, *La Finta pazza a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, «Studi secenteschi», XLI, 2000, pp. 313-353
- ID., VUELTA GARCÍA Salomé, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi Secenteschi», XLV, 2004, pp. 67-137
- MIGLIORINI Bruno, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960
- MIGNATTI Alessandra, *La maschera e il viaggio: sull'origine dello Zanni*, con presentazione di Anna Maria Testaverde, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007
- MODESTO Pino, *La Caravana. Rime Piacevoli, in lingua venetiana de diuersi auttori [...]*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1629 (princeps 1573)
- MOLINARI Cesare, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985
- MONALDINI Sergio, *Il teatro dei comici dell'arte a Bologna*, «L'Archiginnasio», XC, 1995, pp. 33-164
- MONTANARI Elio, *La critica del testo secondo Paul Maas: testo e commento*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2003
- MONTI Pietro, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como con esempi [...]*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1848
- MORANDO Simona, *Ancora su Giovan Battista Andreini e Torquato Tasso. Poetiche teatrali a confronto*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico e Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 23-38
- EAD., *Il sogno di Chirone: letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012
- EAD., *La Gerusalemme liberata nel teatro di Giovan Battista Andreini*, «Rivista di letteratura teatrale», VIII, 2015, pp. 9-23
- MORETTI Stefano A., «*Arcadia maledetta*». Ismenia, *La Tempesta e l'utopia cortigiana di Giovan Battista Andreini*, pubblicato il 24/11/2009 su [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it), poi in «*Annuario Internazionale della Commedia dell'Arte*», 3, 2010, Firenze, Olschki, pp. 41-62
- ID., *Il Sacrificio, lode spettante la celebrazione della santa messa di Giovan Battista Andreini. Un'opera ritrovata*, «Studi Secenteschi», XLIX, 2008, pp. 341-369
- ID., *L'archetipo del Giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini*, «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», Nuova Serie, anno XIII, 2005, pp. 27-54

- MOSELE Elio, *La Fiammella del veronese Bartolomeo Rossi*, in *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno internazionale di studio, Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele, Fasano, Schena, 1997-1998, pp. 181-192
- MUELLER Martin, *Hermione's Wrinkles, or, Ovid Transformed: An Essay on The Winter's Tale*, «Comparative Drama», V, 3, Fall 1971, pp. 226-239
- MUNARI Alessandra, *'Mostri' di G.B. Andreini e dintorni: dalla Roselmina di Leoni a Ismenia, Olivastro e oltre*, intervento al XXI Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti *Le forme del comico* (Firenze, 6-9/09/2017) nel panel "Il teatro comico tra la fine del Cinquecento e l'età pre-goldoniana (I)", in corso di pubblicazione
- EAD., *«Lelio d'Isabella figlio». La 'prima donna' di Giovan Battista Andreini, L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12/09/2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Munari.pdf>
- EAD., *Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli Olivastri e l'Ismenia*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Atti del seminario per il dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Padova, 17-18 dicembre 2015), a cura di Elisabetta Selmi, Alessandra Munari, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, in corso di pubblicazione
- EAD., *L'incantatrice nella librettistica del primo Seicento. La malinconia del terzo genere*, tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, relatore Elisabetta Selmi, a.a. 2013/2014
- EAD., *L'Ismenia di Giovan Battista Andreini*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13/09/2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/MUNARI.pdf>
- EAD., *La statua animata: dalla Bibbia al mito classico e ermetico, fino alla scena barocca*, intervento al XX Congresso ADI – Associazione degli Italianisti *La letteratura italiana e le arti* (Napoli, 7-10/09/2016) nel panel "La letteratura biblica e le arti", in corso di pubblicazione
- NAPOLI SIGNORELLI Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1777-90 (II ed.), consultabile al sito: [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli\\_storia-critica-ed2-04\\_1789](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli_storia-critica-ed2-04_1789)
- NARDUCCI Emanuele, *Cicerone: La parola e la politica*, prefazione di Mario Citroni, Roma, GLF Laterza, 2009
- NENCIONI Giovanni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179
- NERI Ferdinando, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, S. Lapi, 1913
- NICOLL Allardyce, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1987 (1963)
- NOVA Giuseppe, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento*, Brescia, Fondazione Civiltà bresciana, 2005
- NOVIELLO Franco, *Storiografia dell'Arte Pittorica Popolare in Lucania e nella Basilicata. Cultura figurativa popolare*, Venosa, Osanna, 2014
- NUNZIANTE Ferdinando, *Il conte Alessandro Tassoni ed il Seicento: bozzetti storici*, Milano, E. Quadrio, 1885

- ONORATI Nicola, *Dizionario di voci dubbie italiane con la dichiarazione, antica, e moderna [...]*, Napoli, Vincenzo Mazzola-Vocola, 1783
- ORLANDI Pellegrino Antonio, *Notizie degli scrittori Bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Constantino Pisarri, 1714
- OSTHOFF Wolfgang, *Maschera e musica*, «Nuova rivista musicale italiana», 1, maggio-giugno 1967, pp. 16-44
- PACCAGNELLA Ivano, *Parodie linguistiche (tra pavano e bergamasco)*, in Dante DELLA TERZA, Giulio FERRONI, Giovanna GRONDA, Ivano PACCAGNELLA, Gregorio SCALISE, *Ambiguità del comico*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 81-116
- PADOAN Giorgio, *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio, Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001
- PAGANINI Angelo, *Vocabulario domestico Genovese-Italiano con un'appendice zoologica*, Genova, Gaet. Schenone, 1857
- PALMIERI Rossella, *Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13/09/2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Palmieri.pdf>
- EAD., *Presenze petrarchesche nelle opere di Giovan Battista Andreini*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di Elisa Tinelli, premessa di Davide Canfora, Bari, edizioni di pagina, 2016, pp. 354-361
- PANDOLFI Vito (a cura di), *La commedia dell'arte: storia e testo*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957-61, 6 voll.
- ID., (a cura di), *La commedia dell'arte: storia e testo*, prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988, 6 voll.
- PAOLI Maria Pia, *A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)*, in *Una città al femminile: protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, a cura di Aurora Savelli e Laura Vigni, Siena, Nuova Immagine, 2012, pp. 87-112
- EAD., *Di madre in figlio. Per una storia dell'educazione alla corte dei Medici*, «Annali di storia di Firenze», III, 2008, pp. 65-145
- PARIGINO Giuseppe Vittorio, *Il patrimonio di Ferdinando II de' Medici. Una prima ricognizione*, «Mediterranea. Ricerche storiche», XVII, 2009, pp. 479-516
- PASK Kevin, *Prospero's Counter-Pastoral*, «Criticism», XLIV, 4, Fall 2002, pp. 389-404
- PASQUALI Giovanni, *Nuovo dizionario piemontese-italiano, ragionato e comparato alla lingua comune [...]*, Torino, Libreria Editrice di Enrico Moreno, 1869
- PATRIARCHI Gasparo, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani (terza edizione)*, Padova, Tipografia del Seminario, 1821
- PAULIS Giulio, *L'espressione dilogica della trasgressione sessuale in un Canzoniere ispano-sardo del Seicento e in Calderón de la Barca (albur, tahúr e dintorni, tra semantica, etimologia e testualità)*, in *Etimologia fra testi e culture*, a cura di Giulio Paulis, Immacolata Pinto, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 106-277

- PELLIZZI Carlo Maria, «*Ibernia fabulosa*»: per una storia delle immagini dell'Irlanda in Italia, «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», I, 1, 2011, pp. 29-119
- PERI Angelo, *Vocabolario cremonese italiano*, Tipografia Vescovile di Giuseppe Feraboli, 1847
- PERINI Giovanna, *Giovannino da Capugnano: leggenda biografica e realtà storica*, «Gente di Gaggio», n. 18, 1998, pp. 110-120
- PEROCCO Daria, *Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di studi (Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-6-7 ottobre 2006), a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 87-111
- PERTILE Lino, *Lo "stroppio" del Petrarca e le "stròpe"*, «Lettere italiane», XXXIX, 1, 1987, pp. 35-43
- PICOT Emilio, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, «Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana», IX, 1901, pp. 61-67
- PICOTTI Giovanni Battista, *Nuovi Studi e documenti intorno a papa Alessandro VI*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», V, 1951, pp. 169-262
- PIERI Marzia, *Il Pastor fido e i comici dell'arte*, «Biblioteca teatrale», XVII, 17, 1990, pp. 1-15
- EAD., *Recitare la tragedia*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra, pp. 9-38
- PIERI Marzio (a cura di), *Il Barocco: Marino e la poesia del Seicento*, scelta e introduzione di Marzio Pieri, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995,
- PIGOZZI Marinella, *La Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, in *Emilia Romagna rinascimentale*, a cura di Fabrizio Lollini, Marinella Pigozzi, saggio introduttivo di Marinella Pigozzi, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 111-115
- PIRROTTA Nino, *Commedia dell'arte e opera*, in *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-171
- ID., *Inizio dell'opera e aria*, in ID., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 276-321
- POGGI SALANI Teresa, *Il lessico della Tancia di Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, La nuova Italia, 1969
- PONZA Michele, *Vocabolario piemontese-italiano*, Torino, Stamperia reale, 1830
- PORCIATTI Gianna, *Strutture e ricorrenze drammaturgiche nel teatro comico di Giovan Battista Andreini*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, supervisore Siro Ferrone, 2002
- PROSDOCIMI Lavinia, *The First Folio and the merchants of Venice. A collection of English books from the natio anglica in the Biblioteca Universitaria in Padova*, intervento presentato al convegno internazionale «*Fair Padua, nursery of Arts*»: *Shakespeare and Padova*, Padova, Università degli Studi di Padova, 9-10/06/2016 (atti in corso di pubblicazione: sito <http://www.maldura.unipd.it/shakespeare-and-padova/>)
- PUGGIONI Roberto, *Tasso e le Differenze poetiche: la censura della tragicommedia*, in *Ricerche tassiane*, Atti del Convegno di studi, Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 259-281

- PULIGA Donatella, *Percorsi della cultura latina: per una didattica sostenibile*, Roma, Carocci, 2003
- PURPURA Michele A., *Mitologia e tradizione letteraria. Le metafore dello sguardo nel teatro di Rinuccini*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti del XI congresso ADI (Napoli, 26-29 settembre 2007) a cura di Cristiana A. Adesso, Vincenzo Caputo, Ornella Petraroli, redazione elettronica Fabio Curzi, Grottammare (AP), Graduus, 2008, pp. 1-11
- Raccolta di tutte le voci scoperte sul vocabolario ultimo della Crusca e aggiunta di altre che ivi mancano di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Venezia, stamperia Radiciana, 1760
- RADAELLI Katia Tiziana, *Temi, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Italian Department, University of Toronto, 2012
- RADDEN Jennifer, *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, New York, Oxford University Press, 2000
- RAFFAELLI Renato, «*Dammi la mano in pegno*». *Accumuli di senso nella vicenda di Don Giovanni*, «Studi testuali», II, 1993, pp. 89-107
- RAMPAZZO Daniele, *Le vie pelose e la pastorizia transumante. Una ipotesi interpretativa*, «Quaderni di semantica», XXV, 1, 2004, pp. 153-158
- RAVANELLI GUIDOTTI Carmen, *Faenza-faiënce "Bianchi" di Faenza*, Ferrara, Belriguardo, 1996
- REALE Giovanni, *Raffaello: "La scuola di Atene". Una nuova interpretazione dell'affresco, con il cartone a fronte*, Milano, Rusconi, 1997
- REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994
- ID., *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'«Olivastro» di Giovan Battista Andreini*, «Levia gravia», II, 2000, pp. 271-301
- ID., *Lecture alferiane per un «mostruoso spettacolo»: Tasso, G.B. Andreini, Milton e l'Abele*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 78-110
- RICCÒ Laura, *Ben mille pastorali: l'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004
- EAD., *Minotauri, centauri, ermafroditi: misti e mostri teatrali italiani*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 73- 98
- RICCO Renato, *Sulle tracce di Didone. La regina cartaginese nelle fonti classiche e nella letteratura italiana fino a Metastasio. Origini e sviluppo del mito*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, X ciclo, Università degli Studi di Salerno, supervisore Alberto Granese, a.a. 2010-2011
- RIVALI Luca, *Profilo della libreria bresciana del seicento: Bozzola, Turlino, Tebaldini, Fontana*, Padova, il prato, 2013
- RIVANI Giuseppe, *Chiese e santuari della montagna bolognese*, Bologna, Tamari, 1965
- ROHLFS Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll.
- ROSA Gabriele, *Dialetti, costumi e tradizioni delle provincie di Bergamo e di Brescia*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1857

- ROSAND Ellen, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2007
- EAD., *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991
- ROSSI Alessia, «*Monstrum natura errando, Laelius arte facit*». La Centaura di Giovan Battista Andreini, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 349-360
- ROSSI Luigi Enrico, TRIULZI Sebastiano, *L'epica classica nelle traduzioni di Caro, Dolce, Pindemonte, Monti, Foscolo, Leopardi, Pascoli e altri*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003,
- SANGATI Andrea, *Coelum in theatro. Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura*, tesi di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie (italianistica), XXII ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Guido Baldassarri, 2012
- SARNELLI Mauro, «*Col discreto pannel d'alta eloquenza*». "Meraviglioso" e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento, Roma, Aracne, 1999
- ID., *Commistioni dei generi e polemiche poetico-religiose nel classicismo tardorinascimentale e barocco*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico - Saggi di M. Sarnelli, M. Boaglio, G. P. Maragoni, R. Rinaldi, L. Montella, G. Barberi Squarotti, S. Verdino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, pp. 9-36
- ID., *Note sulla scrittura tragica e tragicomica barocca italiana*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, pp. 925-942
- ID., *Per un'ipotesi drammaturgica 'regolare' nel primo Seicento*, «La rassegna della letteratura italiana», anno 102° serie IX, luglio-dicembre 1998, pp. 425-451
- ID., *Schede sulla questione tragicomica dal Castelvetro al Pallavicino*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 281-310
- SARTI Nicoletta, *Il medioevo dei diritti – L'età del commento e dei commentatori*, in Paolo ALVAZZI DEL FRATE, Marco CAVINA, Riccardo FERRANTE, Nicoletta SARTI, Giuseppe SPECIALE, Carmelo TAVILLA, Stefano SOLIMANO, *Tempi del diritto: Età medievale, moderna, contemporanea*, Torino, G. Giappichelli, 2016, pp. 98-105
- SCANNAVINI Roberto, PALMIERI Raffaella, *La storia del verde di Bologna: strutture, forme e immagini di orti, giardini e corti*, Bologna, Nuova Alfa, 1990,
- SCARLINO ROLIH Maura (a cura di), *'Code magliabechiane'. Un gruppo di manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze fuori inventario*, Firenze-Scandicci, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985
- SCARPATI Claudio, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269
- ID., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995
- SCHINDLER Otto G., *'Englischer Pickelhering — gen Prag jubilierend'. Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag*, in *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Hrsg. von Alena Jakubcová, Václav Maidl, Jitka Ludvová, Prag, Divadelní Ústav, 2001, pp. 73-101

- ID., «*Il famoso Tabarino*». *Una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale scientifica, 2003, pp. 147-163
- ID., *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria, in I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo, con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160
- SCHINO Mirella, TAVIANI Ferdinando, *Il segreto della commedia dell'arte: le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992 (ristampa della II ed.)
- SCHMELING Gareth L., STUCKEY Johanna H., *A Bibliography of Petronius*, Lugduni Batavorum, Brill, 1977
- SCHNEIDER Federico, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di DARIA PEROCCO, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 203-232
- ID., *La catarsi nella drammaturgia guariniana*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003, a cura di Bianca Maria Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 197-214
- ID., *Pastoral drama and healing in early modern Italy*, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2010
- SCHOENBAUM Samuel, *Essays principally on dramatic theory and form*, Evanston, Northwestern University Press, 1969
- SCHRICKX Willem, *Pickelhering and English Actors in Germany*, «Shakespeare Survey», XXXVI, 1983, pp. 135-147
- SEITZ Jonathan, *Witchcraft and Inquisition in Early Modern Venice*, Cambridge (UK)/New York, Cambridge University Press, 2011
- SELMI Elisabetta, *'Classici e Moderni' nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001
- EAD., «*Suona, sampogna, suona e rompi e spetra*»: *variazioni 'pastorali', liriche e sceniche nello Stato Rustico di Gian Vincenzo Imperiali e dintorni*, in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 700-721
- EAD., «*Verso le cose di Settentrione*»: *Olaio Magno nella letteratura del Cinquecento*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, Atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Roma, Salerno, 2008, pp. 69-104
- EAD., *Aspetti della ricezione del Ruzante nel secondo Cinquecento*, «Quaderni veneti», 27/28, 1998, pp. 319-367
- EAD., *Canto IX*, in *Lettura della Secchia rapita*, a cura di Davide Conrieri, Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, pp. 127-154
- EAD., *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'*. *Antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, «Bruniana & Campanelliana», XIII, 1, 2017, pp. 121-137
- EAD., *Il canto XVIII della Gerusalemme Liberata: fra storia e invenzione*, in *Lettura della Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Commissione Edizione Nazionale per le opere del Tasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 451-476

- EAD., *Nodo d'amore e d'eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 353-394
- EAD., *Testimonianze epistolari per questioni di 'primato' nella tradizione dell'idillio fra Tasso, Marino e i poeti emiliani*, «Studi Tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 361-387
- SMITH Winifred, *Giovan Battista Andreini as a Theatrical Innovator*, «The Modern Language Review», XVII, 1, Jan. 1922, pp. 31-41
- SMITH Winifred, *Giovan Battista Andreini as a Theatrical Innovator*, «The Modern Language Review», XVII, 1, Jan. 1922, pp. 31-41
- SORBELLI Albano, *Corpus chronicorum bononiensium*, vol. XVIII, Edizione 1, Parte 2, Città di Castello, Tipi della casa editrice S. Lapi, 1906
- SPADAFORA Placido, *Prosodia italiana, ovvero l'arte con l'uso degli accenti nella volgar favella d'Italia*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1703
- SPEZZANI Pietro, *La lingua della commedia dell'arte*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997, pp. 27-216
- STAMPA Renato Agostino, *Contributo al lessico preromanzo dei dialetti lombardo-alpini e romanci*, Zürich, Max Niehans, 1937
- STAMPINI Ettore, *Studi di letteratura e filologia latina*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1917
- STONECIPHER Rachel, *Reforming Relationships in the Late Italian Renaissance: The Protofeminism Of Lucrezia Marinella And Isabella Andreini*, The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents, Paper 6, 2013, consultabile online alla pagina:  
[http://digitalrepository.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=weil\\_ura](http://digitalrepository.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=weil_ura)
- TAMBURINI Elena, *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016
- TAVIANI Ferdinando, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone letteratura», XXXV, 1984, pp. 3-76
- ID., *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, vol. I: *La fascinazione del teatro*
- TEDESCO Anna, “Capriccio”, “comando”, “gusto del pubblico” e “genio del luogo” nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'“Arte Nuovo”*, Atti del Seminario internazionale Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 345-358
- EAD., «All'usanza spagnola»: *el Arte nuevo de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII*, «Críticón», 87-88-89 (2003), pp. 837-852
- TESSARI Roberto, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti*, «Culture teatrali», 10 (primavera 2004): “L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)”, pp. 11-34
- ID., *Magia e follia d'amore nella favola della reggia delle maschere e del loro viaggio verso Arcadia, «isola incantata»*, in ID., *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 179-194



- ID., *O Diva o «estable à tous chevaux»*. *L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, «Il castello di Elsinore», 2, 1988, pp. 20–32
- TESTAVERDE Anna Maria (a cura di), *I canovacci della commedia dell'arte*, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi, 2007
- EAD., *L'immagine di Siena tra Seicento e Settecento*, in *Atlante Tematico del Barocco in Italia. Le Capitali della Festa*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, De Luca, 2008, pp. 159-167
- TICOZZI Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano, Schieppati, 1830-1833
- TIGRI Giuseppe, *Canti popolari toscani raccolti e annotati*, Firenze, Barbera, 1856
- TIRABOSCHI Antonio, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, Fratelli Bolis, 1873
- TOSCHI Umberto, *Memoria illustrativa della Carta della utilizzazione del suolo della Emilia-Romagna: fogli 5, 6, 7, 9, 10 e 11 della utilizzazione del suolo d'Italia*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1969
- TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000
- VALERI Antonio, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894
- VANNONI Gian Maria, *Tracce di un passato remoto XI - Il folletto (Parte prima)*, «La Ludla», XX, 7, settembre 2016, p. 10
- ID., *Tracce di un passato remoto XI - Il folletto (Parte seconda)*, «La Ludla», XX, 8, ottobre-novembre 2016, p. 10
- VAZZOLER Franco, «[...] questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza»: sulla (s)fortuna settecentesca di Giovambattista Andreini, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Atti del convegno di studi (Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015), a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 111-122
- ID., *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, «Teatro e storia», VI, 2, ottobre 1991, pp. 305-334
- VENERONI Giovanni, *Dictionnaire Italien et François*, Paris, Compagnie des libraires, 1749
- ID., *Dittionario italiano e francese*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1698
- VERDINO Stefano, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007
- VESCOVO Piermario, *Da Ruzante a Calmo: tra «Signore comedie» e «Onorandissime stampe»*, Padova, Antenore, 1996
- ID., *Il villano in scena. (Usura e Caritas)*, in *Verso la santa agricoltura: Alvise Cornaro, Ruzante, il Polesine*, Atti del XXV Convegno di Studi dell'Associazione Culturale Minelliana (Rovigo 29 giugno 2002), a cura di Gino Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2004, pp. 81-90
- ID., *Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, «Lettere Italiane», I, 2004, pp. 50-80

- ID., *Un impiego modulato del plurilinguismo (Appunti in margine alla Rodiana e al Travaglia di Andrea Calmo)*, in *Guida ai Dialetti Veneti*, a cura di Manlio Cortelazzo, Padova, CLEUP, 1979-1993, vol. XI (1989), pp. 57-70
- ID., *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in *Donne e teatro*, Atti del Convegno (Venezia, Auditorium Santa Margherita 6 ottobre 2003), a cura di Daria Perocco, Venezia, Università Ca' Foscari – Comitato per le Pari Opportunità, 2004, pp. 41-58
- VETTORE Luca, *La Blasfemia nella Venezia di fine XVII secolo: immagini e spunti per una ricerca tra istanze d'uso e di disciplina*, tesi di laurea magistrale in Scienze storiche, Università degli Studi di Padova, relatore Alfredo Viggiano, a.a. 2015/2016
- VITTORI Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española = Thresor des trois langues, françoise, italiene, et espagnolle*, Anvers, Corneille Lectin, 1614
- Vocabula latini, italique sermonis ex aureis, et optimis scriptoribus collecta, ac in duos libros distributa [...]*, Torino, Stamperia reale, 1788
- WILBOURNE Emily, «*Isabella ringiovinita*»: *Virginia Ramponi Andreini before 'Arianna'*, «*Recercare*», XIX, 1/2, 2007, pp. 47-71
- EAD., *Amor nello specchio (1622): Mirroring, Masturbation, and Same-Sex Love*, «*Women and Music: A Journal of Gender and Culture*», XIII, 2009, pp. 54-65
- EAD., *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016
- WINTER Susanne, *Verità e finzione all'improvviso e premeditate. Riflessioni su Le due comedie in comedia di Giovan Battista Andreini*, in *La menzogna*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2008, pp. 173-188
- YATES Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan, 1964
- EAD., *La magia negli ultimi drammi: La tempesta*, in EAD., *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 81-100
- ZAGO Roberto, *I Nicolotti: storia di una comunità di pescatori a Venezia nell'età moderna*, Abano Terme, Francisci, 1982
- ZAMBON Oscar, *Glossario del dialetto veneziano di terraferma*, Musile di Piave, Consorzio Pro Loco dal Sile al Piave, 2008
- ZAMBONI Alberto, *Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti*, in *Guida ai dialetti veneti*, a cura di Manlio Cortelazzo, Padova, CLEUP, 1979, pp. 9-43
- ZANETTI Umberto, *La grammatica bergamasca: elementi di morfologia e di sintassi della lingua della città di Bergamo*, Bergamo, Sestante, 2004
- ZANI Valerio, *Memorie imprese, e ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, Manolessi, 1672
- ZAPPETTINI Stefano, *Vocabolario bergamasco-italiano per ogni classe di persone e specialmente per la gioventù*, Bergamo, Tipografia pagnoncelli, 1859
- ZARDINI Francesca, LANA Grazia, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell'Opera a Venezia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007

ZAZO Alessandra, *La Turca di Giovan Battista Andreini. Un caso di editoria teatrale nel Seicento*, «Quaderni di teatro», VIII, 1986, pp. 61-72

ZAZO Anna Luisa, *L'isola dei suoni: metafora teatrale o «commedia» dantesca?*, saggio introduttivo in William SHAKESPEARE, *La tempesta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, con uno scritto di Giorgio Strehler, Milano, Mondadori, 2011, pp. IX-XXXI

ZERBINI Elia, *Sonetti politici vernacolari*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XI, 1888, pp. 156-165

ZIOSI Antonio, *Il pudor di Didone e i due pudori di Heroides VII 97s.*, «Griseldaonline», XIII, 2013, disponibile online: <<http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudor-didone-heroides-ziosi.html>>

ZORZI Ludovico, *Giovan Battista Andreini 'elisabettiano'*, in ID., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 167-171

\*\*\*

## Sitografia

Alberi genealogici, siti utili:

- <https://www.geni.com/family-tree/start>,
- <https://www.wikitree.com>,
- <https://en.geneanet.org>,
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Arden\\_family](https://en.wikipedia.org/wiki/Arden_family),
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Tavole\\_genealogiche\\_della\\_famiglia\\_Medici](https://it.wikipedia.org/wiki/Tavole_genealogiche_della_famiglia_Medici)

Blasone della fam. Gori Pannilini, nel sito dell'Archivio di Stato di Firenze:

<http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=3830>

BRAGATO Alice, *Ramponi (Ramponi Andreini), Virginia, detta Florinda*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LXXXVI (2016): [http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda_(Dizionario-Biografico)/) (Treccani)

COTTA STUMPO Irene, *Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 46 (1996): [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-de-medici-granduca-di-toscana\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-de-medici-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/)

FASSÒ Luigi, *Peri, Giovan Domenico*, Enciclopedia Italiana (1935): [http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-domenico-peri\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-domenico-peri_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

*Ferdinando Cospi* nel sito della *Biblioteca digitale dell'Archiginnasio*:

[http://badigit.comune.bologna.it/mostre/archeologia/bio\\_cospi.htm](http://badigit.comune.bologna.it/mostre/archeologia/bio_cospi.htm)

Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni tenuto dal preposto di S. Giovanni*: registro n. 15, battezzati maschi, dal 1/5/ 1571 al 30/9/ 1577, rubricario per nome da A a G (lettera G), c. 182v: [http://archivio.operaduomo.fi.it/battesimi/visualizza\\_carta.asp?id=15&p=259](http://archivio.operaduomo.fi.it/battesimi/visualizza_carta.asp?id=15&p=259)

*Giovannino da Capugnano, il Pittore Ritrovato*: <http://web.tiscali.it/lepiumesullacitta/giovannino.htm>

Il Palio.Siena.it: <https://www.ilpalio.siena.it/5/default.aspx>

LESTINI Riccardo, *Virginia Ramponi*, 2009, in *Archivio Multimediale Attori Italiani*, ideazione e direzione di Siro Ferrone: <http://amati.fupress.net/S100?idattore=2522&idmenu=8>

*Manus Online* (Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche): <https://manus.iccu.sbn.it>

MASINI Roberta, *Gori Pannilini, Giovanni Battista*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LVIII (2002): [http://www.treccani.it/enciclopedia/gori-pannilini-giovanni-battista\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gori-pannilini-giovanni-battista_(Dizionario-Biografico)/)

PETRUCCI Franca, *Cospi, Federico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. XXX (1984): [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-cospi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-cospi_%28Dizionario-Biografico%29/)

RIGA Pietro Giulio, *Peri, Giovan Domenico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 82 (2015): [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri_(Dizionario-Biografico)/)

SANMINIATELLI Domenico, *Beccafumi, Domenico*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. VII (1970): [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-beccafumi_(Dizionario-Biografico)/)

SHAKESPEARE William, *Il First Folio di Shakespeare - Biblioteca universitaria, Padova*, nel sito Internet Culturale:  
[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione\\_0159.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/collezioni/collezione_0159.html)  
nel sito dell'Università degli Studi di Padova: <http://www.unipd.it/ilbo/londra-padova-viaggi-first-folio-shakespeare>

ID., *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*, London, Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623 (Printed at the charges of W. Jaggard, Ed. Blount, I. Smithweeke and W. Aspley, 1623) (= *First Folio*)

>> *First Folio* di Shakespeare disponibile online:

- <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk>

- <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book/F1.html>

- testimone della Biblioteca Universitaria di Padova (collocazione: RARI.N.S.1):

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3APUVE029331>

Sito del bolognese, *Al Sît Bulgnais*: <https://www.bulgnais.com/index.html>

Sito sull'*Origine di Bologna*: <http://www.originebologna.com>

*The Herla Project* (archivio) nel sito *Mantova Capitale Europea dello Spettacolo*:  
<http://www.capitalespettacolo.it/eng/archivio.asp>

Vocabolari della Crusca online (sito dell'Accademia della Crusca), sempre citati indicando semplicemente 'Crusca' e numero dell'edizione: <http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp>

Vocabolario online Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/>